3
2017

irodalomtörténet

it

Fórizs Gergely:
A lekötött kalóz
és a mosolygó
Hellenisz

Wirágh András:
A Pistoli-sorozat

Lőrincz Csongor:
A lírai hang
röntgenképei

irodalomtörténet

98. ÉVFOLYAM (XCVIII.) • **2017** • **3.** SZÁM

Főszerkesztő Kulcsár Szabó Ernő

Felelős szerkesztő Eisemann György

Szerkesztőbizottság Gintli Tibor
Margócsy István
Szilágyi Márton

Szerkesztők Buda Attila
Reichert Gábor

Kritika Bartal Mária

www.irodalomtortenet.hu

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

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

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

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

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

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

TARTALOM 2017/3

TANULMÁNYOK

FÓRIZS GERGELY
A lekötött kalóz és a mosolygó Hellenisz
Berzsenyi új mitológiája 283

WIRÁGH ANDRÁS
A Pistoli-sorozat
Egy Krúdy-szövegcsoport vizsgálata 304

SCHEIN GÁBOR
A szatíra, a megbocsátás és a humor kérdései Babits *Jónás könyvé*ben 317

LŐRINCZ CSONGOR
A lírai hang röntgenképei
Kassák Lajos és a fiatal József Attila költészete 331

REICHERT GÁBOR
Családon belül
Adalékok Déry Tibor és Aczél György „barátságához" 358

KRITIKA

MÉSZÁROS GÁBOR
Pálóczi Horváth Ádám verses kiadványai (1787–1796), kiad. Tóth Barna,
a latin szövegeket ford. Lengyel Réka 377

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN
Simon Gábor: *Egy kognitív poétikai rímelmélet megalapozása* 382

BOLLOBÁS ENIKŐ
Hungarian Perspectives on the Western Canon. Post-Comparative Readings,
szerk. Bengi László – Kulcsár Szabó Ernő – Mezei Gábor –
Molnár Gábor Tamás – Kelemen Pál 388

SCHEIN GÁBOR
Wolfgang Müller-Funk: *Theorien des Fremden* 392

HLAVACSKA ANDRÁS
Kovács Flóra: *Az emlékezés a kortárs erdélyi irodalomban* 396

VIDOSA ESZTER
Cary Wolfe: *What is posthumanism?* 400

IN MEMORIAM*

Orlovszky Géza (1960–2017) 404

Tarján Tamás (1949–2017) 407

Tarjányi Eszter (1962–2017) 409

* Az Irodalomtörténet e számától kezdve a nekrológok előtt az elhunytak fényképét közöljük – lehetőleg abból az időből, amikor a lap szerzői voltak. A Szerkesztőség

SZÁMUNK SZERZŐI

Fórizs Gergely, *tudományos munkatárs* (MTA BTK Irodalomtudományi Intézet)
Wirágh András, *tudományos segédmunkatárs* (MTA BTK Irodalomtudományi Intézet)
Schein Gábor, *egyetemi docens* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Lőrincz Csongor, *egyetemi tanár* (Berlini Humboldt Egyetem)
Reichert Gábor, *egyetemi tanársegéd* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Mészáros Gábor, *PhD-hallgató* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Kulcsár-Szabó Zoltán, *egyetemi tanár* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Bollobás Enikő, *egyetemi tanár* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Hlavacska András, *tudományos segédmunkatárs* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Vidosa Eszter, *PhD-hallgató* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Hargittay Emil, *egyetemi tanár* (Pázmány Péter Katolikus Egyetem)
Kiczenko Judit, *egyetemi docens* (Pázmány Péter Katolikus Egyetem)

TANULMÁNYOK

FÓRIZS GERGELY

A lekötött kalóz és a mosolygó Hellenisz

Berzsenyi új mitológiája

Egy problematikus mű

Jelen tanulmány tárgya, Berzsenyi Dániel *Halljuk! miket mond a' lekötött kalóz* kezdősorú ódája – Bécsy Ágnest idézve – „problematikus mű mind filológiai elhelyezését, mind gondolati sűrűségét tekintve".[1] Persze ha e tényállítást el is fogadjuk – megfontolva Dávidházi Péternek közvetlenül a kritikatörténet-írásra vonatkozó, de ennél tágabb érvényességű elméleti fejtegetéseit – aligha lehet célunk a szöveg problémamentessé olvasása, mert nem hihetünk (már) az egyetlen eredendő jelentés maradéktalan rekonstruálásának (pozitivista) lehetőségében, melynek viszont megvan az a felszabadító következménye is, hogy immár magát a problematikusságot élhetjük meg lehetőségként, miáltal előtérbe kerülhet a különböző recepciótörténeti „perspektívák eltérő jelentéseinek fontossága".[2] Ugyanakkor ennek köszönhetően a saját műértelmezés – mely végső soron szintén a recepció- vagy kritikatörténeti hagyomány része – szintén mentesül azon kényszer alól, hogy a végleges lekerekítettség látszatát kelljen öltenie, vagyis kellően önreflektálttá válhat, nem kell elrejtenie saját hézagait, felmutathatja vizsgálata tárgyát a maga problematikus, az értelmezői akaratnak, sémának ellenálló mozzanataival együtt.

Olyan műről van szó, amely nem a szokott (elvárt?) módon adott az értelmezés számára: csak egyetlen versszakáról maradt fenn autográf kézirat, a kiadás alapjául szolgáló manuszkriptum pedig elveszett, így a vers egyetlen rendelkezésre álló szövegkritikailag számottevő változata annak első nyomtatott megjelenése *A' poezisz, hajdanta* címmel.[3] Ez a szöveg viszont Döbrentei Gábor személyében olyan sajtó alá rendezőhöz fűződik, akinek a textológiai elvei távol álltak a jelenlegi normáktól, és nem egy más esetben bizonyíthatóan (mai szemmel nézve) túlságosan kreatív módon

[1] Bécsy Ágnes, *Jóslat és összefoglalás. Berzsenyi: A poézis hajdan és most*, Irodalomtörténet 1976/4., 777.
[2] Dávidházi Péter, *Hunyt mesterünk. Arany János kritikusi öröksége*, Argumentum, Budapest, 1994², 70.
[3] Berzsenyi Dániel, *Összes művei. Költelem 's folyóbeszéd*, közrebocsátá meghagyása szerint Döbrentei Gábor, Magyar Királyi Egyetemi sajtóval, Buda, 1842, 59–60. A továbbiakban a verset innen, az egyetlen szövegkritikailag számottevő kiadásból idézem.

kezelte a kiadandó textusokat.[4] Toldy Ferenc, aki saját szövegkiadásában azzal az igénnyel lépett fel, hogy a Döbrentei által „meghamisított Berzsenyi után most már a valódit" tárja a nyilvánosság elé, „kéziratok hiányában" úgy adta ki a verset, amint azt Döbrentei közölte, csak a címet javította *A poesis hajdan és most*ra, azzal az indokkal, hogy a „hajdan*ta*" határozó „bizonyosan" nem Berzsenyi tollából származik.[5] A későbbi szövegkiadásokban további lényegi emendálások nem történtek, eltekintve attól, hogy a kritikai kiadást sajtó alá rendező Merényi Oszkár *Az igazi poesis dicsérete* címet adta a költeménynek, bár ez sajátos módon csak a Döbrenteiféle cím alatt, szögletes zárójelek közt jelenik meg az edícióban.[6] Megemlítendő még Weöres Sándor javítási kísérlete, aki *Három veréb hat szemmel* című költészeti antológiájába úgy emelte be a verset, hogy megváltoztatta az első versszak két szóveghelyét, „öröklődő sajtóhibát" vélelmezve.[7] Ezekről a módosításokról azonban egy későbbi szakmai vita hozzászólói meggyőzően kimutatták, hogy nélkülöznek minden filológiai és nyelvészeti alapot.[8]

A vers szövegfilológiájának tárgyköréhez tartozik, hogy összevetem az 1842-ben megjelent változatéval az egyetlen fennmaradt, ám csak 2008-ban közgyűjteménybe került kéziratos versszak szövegét.

Berzsenyi kézirata	Döbrentei kiadása (1842)
Oh a Poezisz rosaszin ujjai	Oh a' poezisz rózsaszin ujjai
Fonják azt öröm gyenge viragibul	Fonják azt az öröm' gyenge virágiból;
Örömre intve tsalta ossze	Örömre intve csalta össze
A vadonok ridegült lakojit[9]	A' vadonok' ridegült lákójit.[!]

Kellően óvatosan következtetve (hiszen ez a kézirat csak a 19. század végén került el Nikláról,[10] tehát a sajtó alá rendező biztosan nem ebből dolgozott) ez alapján a következőt lehet mondani Döbrentei itt követett szövegkiadói gyakorlatáról. Módosításai helyesírási jellegűek, a köznyelvi normához közelíti a szöveget, pótolja az aposztrófokat. Nem tudni, hogy a második sorban az „az" névelő beszúrása Döbrenteitől származik-e, vagy már maga Berzsenyi illesztette be egy későbbi tisztázatban a szót,

[4] Erről lásd Fórizs Gergely, *A Berzsenyi–Döbrentei-levelezés kiadásának problémái = Médiumok, történetek, használatok. Ünnepi tanulmánykötet a 60 éves Szajbély Mihály tiszteletére*, szerk. Pusztai Bertalan, SZTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Szeged, 2012, 93–106.

[5] Berzsenyi Dániel *Munkái*, I., kiad. Toldy Ferenc, Heckenast Gusztáv, Pest, 1864², 186.

[6] Berzsenyi Dániel, *Költői művei*, s. a. r. Merényi Oszkár, Akadémiai, Budapest, 1979, 151–152.

[7] *Három veréb hat szemmel. Antológia a magyar költészet rejtett értékeiből és furcsaságaiból*, s. a. r. Weöres Sándor, Szépirodalmi, Budapest, 1977, 442.

[8] Lásd Kovács Sándor Iván – Horváth Katalin – Somlyó György, *Eszmecsere Weöres Sándor Berzsenyi-olvasatáról*, Irodalomismeret 2000/2–3., 138–144.; Bécsy Ágnes, *Berzsenyi Dániel*, Korona, Budapest, 2001, 225. *(Klasszikusaink)*; Kőrizs Imre, *Berzsenyi-lustrum*, ItK 2004/5–6., 733.

[9] PIM Kézirattár, V. 5941/1.

[10] A Berzsenyi-hagyaték e verstöredék kéziratlapját is magában foglaló részének történetéről lásd Fórizs Gergely, *Berzsenyi ismeretlen prózai töredéke és levélfogalmazványa = „Az ideál mindazonáltal megőrződik". Tanulmányok Bécsy Ágnes tiszteletére*, szerk. Horváth Kornélia – Osztroluczky Sarolta, Gondolat, Budapest, 2013, 93–101.

eleget téve ezzel a versforma követelményének. Ezek a változtatások összességében mind formai jellegűek, tartalmi beavatkozás tehát e versszak esetében vélhetően nem történt Döbrentei részéről.

A cím kérdésében ugyanakkor magam is osztom a Berzsenyi-filológia közkeletű gyanúját, különösen azért, mert több példa is mutatja, hogy Berzsenyi néha még a letisztázott kéziratban sem adott címet verseinek. Jogos tehát a felvetés, hogy a korpuszban sehol máshol fel nem lelhető *hajdanta* határozót bennfoglaló cím Döbrenteitől származik, de nem változtatásként, hanem pótlásként. Így a továbbiakban a mű első sorával, illetve – röviden – első szavával fogok utalni a versre.

A versszövegben egyetlen további hely van, ahol a szókészlet szintjén valószínűsíthető Döbrentei beavatkozása, mégpedig a második versszak „jelczim" szavánál. Ez a ritka nyelvújítási kifejezés nem szerepel szótárainkban, és legelső, általam fellelt előfordulása Vörösmartynak Shakespeare *Julius Caesar*jából 1839-ben készített, 1840-ben megjelent fordításában található, az első felvonás első jelenetében. Itt a „sign" kifejezést adja vissza magyarul: „the sign / Of your profession" = „mesterségitek' / Jelczíme".[11] Gyanítható, hogy Döbrentei (maga is Shakespeare-fordító, a drámát fordításra kijelölő akadémiai bizottság tagja), aki kiadásában más esetekben bevallottan és/vagy bizonyíthatóan megváltoztatta Berzsenyi-szövegek egyes kifejezéseit,[12] itt Vörösmarty újkeletű nyelvi leleményét alkalmazta.

Recepciótörténet

A „filológiai elhelyezés" problémás volta olyannyira meghatározta a vers recepciótörténetének első időszakát, hogy úgy tűnik, éppen a több szempontból is bizonytalan státusz miatt nem születtek átfogó elemzések a műről. Váczy János reprezentatív Berzsenyi-monográfiája[13] nem említi a költeményt, s Merényi Oszkár 1936-ban (még) úgy vélte, hogy ez egy „nyers, kidolgozatlan költemény, amelyet a költő már nem tudott befejezni."[14] A mű Németh László szerint is „hézagosnak látszik",[15] s Horváth János csupán annyit említ meg a kapcsán, hogy „egy nem személyhez szóló töredékvers", melyben Berzsenyi „a szépről elmélkedik".[16] Az értékelések (illetve azok elmaradása) mögött kimondatlanul is ott munkál a szöveg egészlegességét illetve autorizáltságát körüllengő gyanú, bizonytalanság, mely azonban nem vezetett feltétlenül leminősítéshez, hiszen például Szerb Antal, bár mindössze két sorát idézte a versnek, azokat egyenesen Hölderlin *Hälfte des Leben*sének képi világával rokonította.[17] A teljes

[11] Vörösmarty Mihály, *Szinmüvek*, a' Magyar Királyi egyetemnél, Buda, 1840, 1. *(Vörösmarty Mihál' Újabb munkái*, 3.)

[12] Vö. Vaderna Gábor, *Két költő és az érzékeny filológus. Döbrentei Gábor esete gróf Teleki Ferenccel és Berzsenyi Dániellel*, Filológiai Közlöny 2015/2., 279–306.

[13] Váczy János, *Berzsenyi Dániel életrajza*, Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, 1895, 432.

[14] Merényi Oszkár, *Berzsenyi-tanulmányok*, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest, 1936, 230.

[15] Németh László, *Berzsenyi Dániel* [1939], Szépirodalmi, Budapest, 1986, 182.

[16] Horváth János, *Berzsenyi és íróbarátai* [1960] = Uő. *Irodalomtörténeti munkái*, III., szerk. Korompay H. János – Korompay Klára, Osiris, Budapest, 2007, 396.

[17] Szerb Antal, *Az ihletett költő*, Szegedi Városi Nyomda és Könyvkiadó, Szeged, 1929, 19.

műnek az életműbe történő beillesztése azonban itt sem történt meg, mint ahogy erre Kerényi Károly félmondatos utalása sem volt alkalmas.[18]

Az 1970-es években következett be az a gyökeres szemléleti fordulat, amely a vers kanonikus helyzetének megváltozását eredményezte, a nagy, fontos darabok közé emelve a művet, mégpedig elsősorban a benne felismert, az életművet összegző és lezáró jelleg miatt. Az első, a költemény kompozíciójának rekonstruálását célul tűző – tehát a szövegnek immár lezártságot és egészlegességet tulajdonító – elemzést a korábbi nézeteit ezzel hallgatólagosan revideáló Merényi Oszkár írta,[19] ezt követte Somlyó György esszéje,[20] s a felfedezés fontos mozzanata volt Weöres Sándor említett antológiájának szövegközlése és műértelmező jegyzetanyaga. Az interpretáció területén Bécsy Ágnesnek vannak a legnagyobb érdemei, aki először 1976-os tanulmányában, majd annak kötetben kétszer is megjelent átdolgozott változataiban, illetve Berzsenyi-monográfiájának lapjain egyre kidolgozottabb, a vers egyre több jelentésrétegét bevonó, s egyben annak „problematikus" mivoltával egyre több aspektusból megküzdő, igen szuggesztív eredményeket hozó elemzéseiben.

A filológiai elhelyezés tekintetében Bécsy megoldása a „problematikus" helyzet megszüntetésére abban állt, hogy a [*Halljuk! miket mond a' lekötött kalóz*] indíttatását nagyon határozottan hozzákötötte Berzsenyi utolsó pontosan datálható költeményéhez, a *Gróf Mailáth Jánoshoz* című 1830-as ódához, úgy vélve, hogy ez a szintén pszeudo-alkaioszi strófában írt költemény tartalmazza amaz „gondolati csíráját". Konkrétan a Mailáth-óda 9., Próteusz-metaforát alkalmazó szakaszáról van szó, mely Bécsy szerint azért maradt ki a későbbi kidolgozásból, mert Berzsenyi „önálló művet" írt belőle, mely nem más, mint a [*Halljuk…*]-óda. Ezáltal hozzávetőlegesen megoldódott a kronológiai elhelyezés kérdése és kijelölődött az életmű azon pontja, amelyhez kapcsolva végül is a jelen költemény záródarabként fontos elemévé válhatott az oeuvre-nek: „Ilyenformán ez az önálló mű lesz mindenképpen, elvileg és alkotáslélektanilag az utolsó költemény, akkor is, ha ihlete a Mailáth-ódáéval rokon forrásból fakad, s így azzal bizonyos mértékig egyidejű".[21]

A tartalmi-gondolati „sűrűség" problémájára adott választ szintén a Mailáth-óda kitüntetett kontextussá emelése alapozta meg: Bécsy e szövegközi kapcsolatra vezeti ugyanis vissza a [*Halljuk…*]-óda első sorában szereplő „lekötött kalóz" azonosítását a mitológiai Próteusz tengeristennel, s ez a megfeleltetés lesz a kiindulópontja versértelmezésének, melynek gerincét további mitológiai alakok helyi értékű beazonosítása, illetve a köztük fennálló viszony ábrázolása adja. Itt most nem térek ki az interpretáció minden elemére, csupán Bécsy további gondolatmenetem szempontjából fontos mitológiai megfeleltetéseit és fő következtetéseit ismertetem. Eszerint

[18] A vers kapcsán jegyzi meg: „az a kép, melyet Berzsenyi a görög világról fest magának, csupa rózsa, mosolygás, ének, táncz, muzsika, öröm". Kerényi Károly, *Az ismeretlen Berzsenyi*, [Ady-Társaság], Budapest–Debrecen–Pécs, 1940, 26.

[19] Merényi Oszkár, *Az utolsó niklai ódáról* = Uő., *Újabb Berzsenyi-tanulmányok*, Tempo, Budapest, 1971, 90–97.

[20] Somlyó György, *Berzsenyi. Keats és Mallarmé között*, Új Írás 1974/6., 91–97.

[21] Bécsy Ágnes, *A poézis hajdan és most* = Uő., *„Halljuk, miket mond a lekötött kalóz…". Berzsenyi-versek elemzése, értelmezése*, Korona Nova, Budapest, 1998, 202–216, 204.

Próteusz, a jóstehetségű ősi tengeristen szólal meg versben, mely így a „jóslat" formáját ölti a poézis múltját, jelenét és jövőjét tükröző képekben. A jelent képviselő „büszke lyány, / [aki] Villámfénybe vonult isten ölén enyész" Szemelével azonos, akihez Zeusz mennydörgés és villámok közepette közeledett, s aki porrá égett az isten előtt. Ez jelképe az ember és menny közti antik harmónia megbomlásának, amikor az ember magányos-büszkén keresi az égiekkel a kapcsolatot. A jövőt jelképező Hellenisz „félig Berzsenyi teremtette mitikus alak, szintén félisteneket szülő anya, mint a Dionüszoszt foganó Szemelé, csakhogy egy »mosolygó« világban, nem az emberfeletti tüzétől enyészve."; „A görögök ősapját nevezték Hellénnek. […] Hellenisz nem a görögök ősanyja; a nőnemű alakváltozattal Berzsenyi nyilván csak a szellemi görögséghez tartozást, illetve a görög szellem fölnevelőjét testesíti meg". Ide kapcsolódik még „Afrika sámielje", mely megnevezés nemcsak „a forró szaharai számumra (chamsin)" utal, ugyanis a „Szamáel" másik jelentése „Isten mérge", s a héber mitológiában kettős szerepet betöltő alak. Egyfelől „minden sátánok feje", másfelől „a legnagyobb fejedelem az égben", aki „angyalokat és planétákat kormányoz". Az Isten ellen fellázadó szép angyal […] voltaképp a szemeléi attitűd, a vétkes önhittség újrafogalmazása". Az így kibontakozó értelmezés szerint tehát a vers mitológiai figurái három idősíkhoz rendelhetők, a következő séma szerint: „a jövő olyan újra kiküzdött harmónia lehet csak, mely nem egyszerűen visszatérés a múlthoz, hanem meghaladás; valódi szintézis, mely magába iktat valamit a jelenből is". Ezt a hármasságot az időn kívül álló „lekötött kalóz"-Próteusz versbeszélő fogja át.[22]

Miközben ez a megfeleltetés-sorozat nagy magyarázó erővel bír, és a mitológiai figurák koherens összefügésre lépnek egymással az interpretációban, mely ráadásul sikeresen illeszti be a szöveget a Berzsenyi-korpuszba, Bécsy értelmezése nem tér ki a költemény egy szembeötlő tulajdonságára. Arról a kétségtelen és véleményem szerint megkerülhetetlen körülményről van szó, hogy a [*Halljuk*]-óda egyetlen görög vagy egyéb mitológiai alakot sem nevez meg explicit módon. Feltűnő ez a jellegzetesség egyrészt Berzsenyi ódáinak szokott mitológiai telítettségét ismerve, mérlegelve azt, hogy a „szertelen mythologiáskodás"[23] már a kortársak számára is kirívó alapjellemzője volt költészetének, s különösen, ha például összevetjük ezt a versszöveget a hozzá műfaját, ihletkörét, keletkezési idejét tekintve vélelmezetten közel álló Mailáth-ódáéval. Ez utóbbi első változatának 13 versszakában hét, egyértelműen a görög mitológiára, illetve (általánosabban) az antik görög kultúrkörre tett *közvetlen* utalás található (Pygmalion, memnoni oszlop, Boreas, Proteus, Grátzia, Pindarus, Olympia); ehhez képest az éppen az ókori görög költészet témájával szembesülő és ennél fogva erre predesztináltnak mondható [*Halljuk*]-ódában egyetlen olyan utalás sincs, mely a bevett antik mitológiai katalógusból merítene. Ez a jelenség magyarázatot igényel.

[22] *Uo.* Az idézetek a tanulmányszövegből, illetve a kötet végi apparátusból származnak: 225–226. E következtetéseket összefoglalja: Bécsy, *Berzsenyi Dániel*, 224.

[23] Szemere Pál, *Tudosítás. A' Tudományos Gyüjtemény dolgozó társainak egyesületéhez, Kölcsey könyvvizsgálata felöl Berzsenyi verseire. 1817.* = Kölcsey Ferenc, *Irodalmi kritikák és esztétikai írások*, I., *1808–1823*, s. a. r. Gyapay László, Universitas, Budapest, 2003, 587. (*Kölcsey Ferenc minden munkái*)

„Hellenisz" mint új mitológiai konstrukció?

Az itt következő értelmezési kísérlet közvetlen előzményét a vers legutóbbi, Balogh Piroska tollából származó elemzésének egyik bővebben ki nem fejtett ötlete jelenti a [*Halljuk…*]-ódában megjelenő Hellenisz-alak kapcsán: „itt nem egy görög vagy egyéb mitologémából ismert múzsa-kép jelenik meg, hanem egy kortárs költemény fikciójaként testet öltő pszeudo-mitológiai alak", mely „tudatos, a Neue Mythologie konstrukcióira igen erősen emlékeztető választásnak tűnik".[24] Ezt erősíti az a Balogh által ugyanitt említett felismerés, melyet korábban már a Berzsenyi-levelezés egyik jegyzetében rögzítettem,[25] hogy „Hellenisz" nemcsak hogy nem szerepel az antik görög mitológiában, hanem félig sem Berzsenyi alkotása (mondjuk mint az antik mitológiai figuraként létező „Hellén" pótlólagosan beiktatott felesége), hanem ez a szokatlan alak minden valószínűség szerint átvétel, és Kazinczy Ferenc 1809-es *Berzsenyihez* írt episztolájából származott át a jelen költeménybe. Kazinczy verstani kérdésekkel foglalkozó episztolájában „Hellénisz" a görög versformákat alkalmazó verselés múzsája:

> De a' Hellénisz a' rekedt kintorna'
> Nyívását kedvelő sereg között
> Még nem talált érzékeny tisztelőt,
> 'S jobb korra várván, nyúgalomra dőlt.
> A' Szunnyadót nagy-későn Ráday
> Költötte-fel hosszúra-nyúlt altából[26]

Azonban a Hellénisz név még csak nem is Kazinczy leleménye, nála szintén átvételként jelenik meg, a forrás pedig Friedrich Gottlieb Klopstock művei lehettek: két ódája (*Die Sprache: An Karl Friedrich Cramer*, 1782; *Unsre Sprache an uns*, 1796), valamint *Grammatische Gespräche* (1794) című dialógusban írt műve.[27] A név Hellänis formában e szövegekben bukkan fel a jelek szerint először, jelentése: 'a görög költészetet megszemélyesítő allegorikus alak, múzsa'. Klopstocknál Hellänis az antik görög költészet, Teutona pedig a német poézis múzsája – kézenfekvő, hogy Kazinczynak ezek a névalkotások nyújtottak példát saját hasonló neologizmusainak létrehozásához. Így jelennek meg a Berzsenyihez írt episztolában az újfajta múzsanevek: saját, a vers első kiadásához fűzött jegyzetei szerint Hellénisz (akárcsak Maeonisz) „a' Görög Ének' Múzája",[28] Quirina a római költészeté, „Torquata 's Louison 's Götchen" pedig az olasz, francia és német költészet múzsái, akik személyekről kapták a nevü-

[24] Balogh Piroska, *Töprengések a „lekötött kalóz" személyazonossága felett* = Uő., *Teória és medialitás. A latinitás a magyarországi tudásáramlásban 1800 körül*, Argumentum, Budapest, 2015, 288–289.

[25] Berzsenyi Dániel *Levelezése*, s. a. r. Fórizs Gergely, EditioPrinceps, Budapest, 2014, 1033.

[26] Kazinczy Ferenc – Berzsenyi Dánielnek, Széphalom, 1810. január 19., lásd Uo., 100.

[27] Az *Unsre Sprache an uns* című ódát levélben idézi is: Kazinczy Ferenc – Rumy Károly Györgynek, 1815. január 20. = Kazinczy Ferenc *levelezése*, XII., s. a. r. Váczy János, Magyar Tudományos Akadémai, Budapest, 1902, 346.

[28] Kazinczy Ferenc, *Berzsenyi Dánielhez. Miklára Somogyban*, Erdélyi Muzéum 1816/5., 131.

ket.[29] E sort egészítik ki „Xenídion 's Magyarcsa" (a későbbi változatban „Etelyke"), a külföldről átvett versformákat magyar nyelven alkalmazó költészet kettős múzsái. Berzsenyinél a Hellenisz-figura kikerül abból az elsődlegesen nyelvművelő-verstani kontextusból, amelyből Klopstock/Kazinczy révén eredeztethető és a hangsúly immár a névvel fémjelzett költészet tartalmi jellegzetességére esik. Hellenisz múzsa Berzsenyinél a félisteni hősöket megéneklő és tovább éltető ógörög költészet jelképe, az egyoldalúan isteni ihletettségű jelenkori (szemeléi) poézis ellenpárjaként.

Pusztán a Hellenisz név átvétele és az ehhez hasonló saját névalkotások létrehozása még nem eredményez „új mitológiát", ez lehetne a régi költői gyakorlat reflektálatlan folytatása is, vagy – ahogyan Kazinczy episztolájának pszeudomitológiai alakjairól Radnóti Sándor fogalmaz – egy „rokokó jellegű mitológiai játék nehézkes utánzása".[30] Ezzel szemben a herderi értelemben vett új mitológia mindenekelőtt történeti tudatosság meglétét feltételezi.[31] Az antik mitológia innovatív használata Herder szerint nem öncél, hanem eszköz arra, hogy „a régiek képi világából mintegy újat alakítsunk ki magunknak". Erre azért van szükség, mivel szerinte a fennálló nehézségek miatt lehetetlen, hogy egyből egy „teljesen új mitológiát teremtsünk" magunknak, így „költői heurisztikaként kell a régiek mitológiáját tanulmányoznunk, hogy magunk is feltalálóvá váljunk".[32] A kora romantika két ponton lép túl ezen a koncepción: egyrészt feltételezi, hogy a modern szellem képes új mitológiát teremteni, másrészt az ezt célzó programot társadalmi jelleggel ruházza fel. Vagyis ilyen értelemben az új mitológia nem merül ki egyes poétai újításokban, hanem olyan költői szemléletet jelent, mely funkcióját tekintve a régi (antik görög vagy másmilyen) mitológiák örökébe lép, azzal a céllal, hogy „az új mitológia alakjában" a művészet visszanyerje a „végletekig hajtott reflexió modern feltételei között" elveszett „nyilvános jellegét".[33] Friedrich Schlegel a jelen költészet szétaprózott mivoltának diagnózisából vezette le az új mitológia szükségességét: „Hiányzik […] költészetünknek olyas középpont, amilyen a mitológia volt a régiek számára." Ennek módszertana azonban nem egyezhet meg az érzéki világhoz csatlakozó antikéval, eleve nem utánozhatjuk őket: „Az új mitológiának, a szellem legmélyéből kell megteremtődnie."[34] *A német idealizmus legrégibb rendszerprogramja* címen ismert (leginkább Hegelnek és Schellingnek tulajdonítható) szöveg szintén kimondja, hogy „új mitológiára van szükségünk": „igazság és jóság csakis a szépségben kapcso-

[29] Kazinczynak a vers folyóiratközlését kísérő jegyzete szerint: „*Quirina* a' Római Múza; *Torquata* az Olasz, *Luison* a' Franczia és *Göthchen* a' Német. Torquata a' *Tassó* keresztnevéről. Luison a' XIV-dik *Lajoséról*, és az utolsó a' *Götheéről*". *Uo.*, 135.

[30] Radnóti Sándor, *„Xenídion s Etelke". A magyar winckelmannizmus határai* = Uő., *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következmények*. Atlantisz, Budapest, 2010, 477.

[31] Vö. Manfred Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie*, I., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1982, 128–132.

[32] Johann Gottfried Herder, *Über die neuere deutsche Literatur. Vom neuern Gebrauch der Mythologie* = Uő., *Frühe Schriften 1764–1772*, kiad. Ulrich Gaier, Deutscher Klassiker, Frankfurt am Main, 1985, 445., 449–450. *(Werke in zehn Bänden, 1.)* (Saját fordításom – F. G.)

[33] Jürgen Habermas, *Filozófiai diskurzus a modernségről. Tizenkét előadás*, ford. Nyizsnyánszki Ferenc – Zoltai Dénes, Helikon, Budapest, 1998, 78.

[34] Friedrich Schlegel, *Beszélgetés a költészetről. A mitológiáról* [1800] = August Wilhelm Schlegel – Friedrich Schlegel, *Válogatott esztétikai írások*, ford. Tandori Dezső, Gondolat, Budapest, 1980, 358.

lódik össze testvéri módon", ezért a „mitológiának filozofikussá" és a „filozófiának mitologikussá" kell válnia. Ez itt társadalmi programot is jelent, ugyanis a „nép" és az elit az „esztétikaivá vagyis mitológiaivá" tett eszmék révén tud majd egyesülni, így válik lehetővé „valamennyi erőnek […] egyenlő kiképzése".[35]

Az alábbiakban azt a kérdést fogom vizsgálni, hogy Berzsenyi [*Halljuk…*]-ódája mennyiben tekinthető a német kora romantika elképzeléseiben élőhöz hasonló új mitológia[36] szükségességét felmutató, s egyben a gyakorlati megvalósítás útjára lépő darabnak. Ehhez elsősorban a vers kvázi-mitológiai szóképeinek a közelebbi kor- és költőtársi kontextusba való beágyazottságát, élő-közösségi vonatkozásait kell felderítenem.

A [Halljuk…]*-óda néhány elsődleges kontextusa*

Már a Hellenisz-motívum is a [*Halljuk…*]-óda elkészítésének kontextusához tartozik, evidensen azért, mert a vizsgált szöveghez a szerzői biográfián alapuló érvekkel lehet odakapcsolni a ritka pszeudo/újmitológiai elnevezést tartalmazó Kazinczy-textust. (Ilyen értelemben ez esetben az elsődleges kontextuson belül akár szerzőközeli kontextusról is beszélhetnénk.)

Ehhez részben hasonló az ötödik versszakban kvázi-mitológiai alakként megszemélyesített poézis esete. A szókép megfejtése azért sem könnyű, mert nem egyértelmű, hogy az „Oh a' poezisz rózsaszin ujjai / Fonják azt az öröm' gyenge virágiból" versmondatnak mi a tárgya. Lehetne a tárgy az előző versszakban szereplő, nyájas örömben megjelenő „menny", de logikailag inkább a harmadik strófában található, a mosolygó égiek „innepein" lebegő „ének" illik ide. Bár a kétféle értelmezés nem ellentétes egymással, hiszen a „menny" éppen az „ének" révén jelenik meg a „nyájas áldozóknak". Mindenesetre a vers értelmezőinek figyelmét eddig elkerülő „a' poezisz rózsaszin ujjai" szóképként (a Helleniszhez hasonlóan) igen szokatlanul hangzik. A metafora első pillantásra Homérosz-reminiszcenciának tetszik, hiszen a „rózsásujjú" a Hajnal (Eos) ismert homéroszi *epitheton ornans*-a. Azonban valójában itt sem Berzsenyi formai újításáról van szó, hanem átvételről, mely ezúttal is származhat Kazinczytól, mégpedig a *Gróf Kornis Mihályhoz* írt episztolából, melyet Berzsenyi közvetlenül is megkapott Széphalomról. „Rózsálló uja" itt Küprisznek, azaz Vénusznak van, aki az itt megidézett teremtéstörténet-variánsban az érzés képességét adta az embernek:

[35] *A német idealizmus legrégibb rendszerprogramja* [1796/97], ford. Zoltai Dénes, Magyar Filozófiai Szemle 1985/5–6., 811–812. A szöveg csak 1917-ben jelent meg először. Hegel kézírásával maradt fenn, de „gondolati magva minden bizonnyal Schellingtől származik". Lásd Zoltai Dénes, *Bevezetés*, Magyar Filozófiai Szemle 1985/5–6., 805–810.

[36] Az új mitológia szakirodalmából kiemelendő Manfred Frank fent említett előadás-sorozata, illetve a *Legrégibb rendszerprogram* kapcsán: Christoph Jamme, *„Ist den Judäa der Tuiskonen Vaterland?" Die Mythos-Auffassung des jungen Hegel (1787–1807) = Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795–1805)*, szerk. Walter Jaeschke, Felix Meiner, Hamburg, 1999, 137–158. Magyar irodalmi vonatkozásban lásd Szajbély Mihály, *Délsziget északi fényben. Herder, az új mitológia és Vörösmarty* = Uő., *A nemzeti narratíva szerepe a magyar irodalmi kánon alakulásában Világos után*, Universitas, Budapest, 2005, 389–407.

Élt már Prometheusznak agyagból gyúrt míve;
De csak verni tudott, nem érzeni, szíve.
Homlokát illette Pallasz világával,
Küprisz, a' szép, keblét rózsálló ujával,
'S im a' buta agyag lát, eszmél és ítél,
Sohajt, szeret, gyűlől, vágy, útál, fél, remél.[37]

Figyelembe véve, hogy a Kazinczy számára releváns wielandi gráciatanban[38] Küprisz/Vénusz a gráciák anyja, a báj és kellem istennőié – akik a prométheuszi teremtés után a még nyers és vad emberek közé vegyülve táncukkal és énekükkel megszelídítették őket, megjelenésükkel érzékivé, befogadhatóvá tették számukra a szépséget – nyilvánvalóak a párhuzamok a Kazinczy-episztola és a Berzsenyi-óda teremtési mítosza között. De a hasonlóság ellenére sem jelenthetjük ki egyértelműen, hogy a „rózsaszin ujjak" csakis innen származhattak a Berzsenyi-versbe, mert a megszemélyesítés Csokonai egyik költeményében szintén megtalálható, s ráadásul olyan szövegkörnyezetben, mely több elemében strukturálisan is előlegzi a [*Halljuk…*]-ódát:

Csokonai Vitéz Mihály: *Az én Poézisom' természete*, 5. vsz.

Nékem inkább olly bokréta
Árnyékozza képemet,
Mellyet nyer a' víg Poéta
Mulatván a' Szép nemet:
Ezt a' vídámabb Múzsáknak,
'S a' mosolygó Grátziáknak
Fűzzék öszve rózsa színű újjai,
Élesztgessék borba ferdett tsókjai.[39]

Berzsenyi Dániel: [*Halljuk…*], 3–5. vsz.

Ennek teremtő ihlete alkotá
Hellász' rózsakorán a' vidor életet,
Midőn mosolygó égieknek
Innepein lebegett az ének.

A' szépet érző emberek ajkain
Szívből szívbe gyönyört zengve 's vidám erényt;
Midőn a' nyájas áldozóknak
Nyájas örömbe' jelent meg a' menny.

Oh a' poezisz rózsaszin ujjai
Fonják azt az öröm' gyenge virágiból;
Örömre intve csalta össze
A' vadonok' ridegült lakójit.

[37] Kazinczy Ferenc – Berzsenyi Dánielnek, 1821. január 23. = Berzsenyi *Levelezése*, 539.

[38] Christoph Martin Wieland *Die Grazien* (1770) című, verses-prózai munkájából Kazinczy részfordítást készített, lásd Gergye László, *Kazinczy Ferenc egy kiadatlan fordítástöredéke. Wieland: A' Grátziák*, ItK 1991/4., 460–466. Kazinczy Wieland-recepciójáról vö. Gergye László, *Múzsák és gráciák között. Kazinczy Ferenc és a gráciaköltészet*, Universitas, Budapest, 1998.; Bodrogi Ferenc Máté, *Kazinczy arca és a csiszoltság nyelve*, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2012, 151–156. *(Csokonai Könyvtár, 51.)*

[39] Csokonai Vitéz Mihály, *Költemények, V., 1800–1805*, s. a. r. Szilágyi Ferenc, Akadémiai, Budapest, 2002, 183.

Csokonainál tehát egyrészt a rózsaszínű ujjak közvetlenül a múzsákhoz és gráciákhoz tartoznak – akik egy fokkal közelebb állnak a poézishez, mint Kazinczynál Vénusz –, másrészt pedig ugyanúgy a költészet/ének virágcsokrát/koszorúját fűzik össze, mint Berzsenyinél. Döntő szerkezeti hasonlóság továbbá a két mű között, hogy az evilági boldogságfilozófia és -poézis Csokonai versében ugyanúgy a gyász és elmúlás költészetével konfrontálódik, mint a [*Halljuk…*]-ódában: az ellenpontot Csokonainál az angol ún. „temetőiskola" költői, s az ő „siralmas énekeik", „jajos verseik" képezik, Berzsenyinél pedig (általánosabban) a szép ifjú világ bájai felett zúgó, mintegy azokat búcsúztató „halottas ének". Az ábrázolások különbsége abban áll, hogy Berzsenyinél az egyes költészetfajták kultúrevolúciós lépcsőfokok, míg Csokonainál szimultán lehetőségekről van szó.[40] A köztük való választás elvi jelentőségét mutatja, hogy Sinkó Ervin éppen az idézett versszakban pillantotta meg Csokonai „legsajátabb ars poeticájának, az életet cirógatóan ünneplő, a saját magával szemben támasztott követelményének programatikus kifejtését", tudniillik hogy „[Csokonai] a napfényes, a pajkosan vidám Erósznak és csak Erósznak a költője akar lenni".[41] Berzsenyi versében is a szerelem az egyik kulcsfogalom, bár az itt megjelenő teremtő (egyszerre testi és lelki) szerelmi gyönyör a poétikain túl határozott filozófiai dimenzióval (is) rendelkezik, így az első és második versszak vonatkozó megfogalmazása mintha a *Poétai harmonistika* platonista képzőszellem-elméletének versbe szedett változata lenne:

Halljuk! miket mond a' lekötött kalóz:
Tündér változatok' műhelye a' világ,
Mint a' poezisz' bájalakja:
Ám de csak egy az igaz, nagy és jó.

Mellyek' mosolygó jelczime lett a szép,
Hogy mint a' szerelem játszi gyönyör kezén
Folytassa titkon a' teremtés
Műve' örök folyamát gyönyörrel.

valamint minden szépnek és jónak, ugy a poesisnak is legfőbb oka és tzélja a szeretet és a szeretetbül folyó teremtés. […] a képzőszellem nem egyéb lévén bennünk, mint a teremtés' örökké folyó munkájának gyönyörben öltözött folytatója, mint valami isteni kéz minden iránylatit gyönyörnek örök folyamává bájolja s gyönyör által vezeti lelkünket legfőbb tzélainkra az élettökélyre és életterjesztésre, ezek által pedig legfőbb gyönyörre és boldogságra.[42]

A „poezisz" itt, a költemény első verszakában ezt az összefüggést tekintve nem a szűken vett költészetet jelenti, hanem általánosabb (és eredeti) értelemben alkotást (*poiesis*), melynek eredménye csak akkor lehet „igaz, nagy és jó", ha ezen tartalmak „jelczime", azaz jelvénye/jelképe/külső megjelenési jellegzetessége a szépség, ugyanis szépnek kell lennie ahhoz, hogy hatni tudjon a befogadókra, akik így maguk is bekapcsolódhatnak a teremtés egyszerre testi és lelki jellegű folyamatába.

[40] Lásd a Csokonai-vers „ősszövege", *A' vídám természetű* poéta kapcsán: Debreczeni Attila, *Csokonai, az újrakezdések költője. A felvilágosult szemléletmód fordulata az életműben*, Csokonai, Debrecen, 1993, 15–25. *(Csokonai Könyvtár, 1.)*

[41] Sinkó Ervin, *Csokonai életműve*, Forum, Novi Sad, 1965, 152.

[42] Berzsenyi Dániel, *Poétai harmonistika* = Uő., *Prózai munkái*, s. a. r. Fórizs Gergely, EditioPrinceps, Budapest, 2011, 355.

A [*Halljuk…*]-óda első versszakában megjelenő „lekötött kalóz" azonosításához Balogh Piroska legutóbb Francis Bacon újkori mítoszértelmezésének bevonását javasolta, melynek alapján a Próteusz-hasonlat újfajta jelentéséhez (Próteusz = 'a folytonos változásban lévő anyag') juthatunk.[43] Ez az interpretáció is megmaradt azonban annál az alapképzetnél, hogy itt végső soron egy, az antik mitológiában gyökerező figura említődik, aki azután a 2. sortól kezdve a vers beszélőjévé válik, csak éppen nem mint az alkotói én, hanem mint az „emberarcú Mű" metaforikus megtestesülése.[44] A szűkebb kontextust vizsgálva először is megemlítendő, hogy szó szerinti olvasatban a „kalóz" 19. századi jelentése 'általában oly személy, ki ideoda bolyong, csavarog, csatangol'.[45] Ebben az értelemben bukkan fel a szó Berzsenyi Kazinczynak küldött bemutatkozó levelében is, mégpedig egy egészében eddig nem kellő figyelemre méltatott költői önvallomás keretében. Eszerint „szüntelen izgó, és kalóz elméjét" csak úgy tudja „huzamos figyelemre szorittani", ha azt az ő tárgyában, egészen „elmeríti", de ezt úgymond „kitsinnél tellyességgel nem tehetem, míg az Óda' reptevel hejjáz, adig[!] hívem, de ha azt egyszer irni kell kezemtöl hirtelen elpártol".[46]

Szempontomból különösen érdekes mozzanat, hogy itt az *ódaköltő* Berzsenyi szólal meg és nyilatkozik saját alkotási folyamatáról, melynek ezek szerint az ódaformával járó elvárás mintegy előfeltétele, mivel figyelme lekötéséhez az abban implikált nagy tárgyra van szüksége. A „kalóz" izgó-mozgó „elme" tehát a műfajforma révén tesz szert időleges állandóságra. Ez alapján úgy érthetjük a vers első sorát, hogy ott egy közösségi (többes szám első személyű) felszólítás hangzik el az adott (vers)forma kötelékében művé váló szellemhez. Ha erről a gesztusról lefosztjuk az antikizáló-mitologizáló értelmezési réteget, akkor az marad, hogy ez a konkrét vers állít itt valamit az alkotásról, a költészetről, menny és az ember kapcsolatáról stb., oly módon, hogy közben a közösség által felszólított, kijelölt alkotó-versbeszélő, a „lekötött kalóz" éppen a mű létrehozása során jön létre: a „kalóz" a műben, a mű által válik „lekötötté". Ezzel a poézis olyan létmódját valósítja meg a vers, amely egyaránt eltér a benne ábrázolt ógörög és jelenkori változatoktól, hiszen az előbbi esetben az alkotó nem létezett, nem volt jelen (a „szépet érző emberek ajkain" „lebegett az ének"), az utóbbinál pedig elhallgatásra és megsemmisülésre ítéltetett az egyéniség határtalanságának jegyében megszólaló alkotó, ennek jelképei a villámsújtotta lány és az elnémuló hattyú. A [*Halljuk…*]-óda úgy tér vissza a közösségi költészet hagyományához, hogy benne paradox módon maga a mű hozza létre azt a közösséget, amelyhez azután szólni kíván: a műtől függetlenül ugyanis nem adott a „Halljuk!" felszólítást kimondó *mi*. Az így felhangzó felhívás nyomán megszülető műben azonban jelen van az alkotó szelleme is, melyet a forma – mégpedig a szép-közösségi forma – kötöző, lehatároló ereje megóvott (megszüntetve megőrzött) a határtalanság hübriszétől.

A vers híres – Szerb Antal szerint hölderlini – szóképe a jelen költészet válságos állapotáról („A' szent poezisz néma hattyu / 'S hallgat örökre hideg vizekben.") szintén

[43] Balogh, *Töprengések*, 285.

[44] *Uo.*, 292.

[45] *A magyar nyelv szótára*, III., készítette Czuczor Gergely – Fogarasi János, Emich Gusztáv, Pest, 1865, 350.

[46] Berzsenyi Dániel – Kazinczy Ferencnek, Nikla, 1808. december 13. = Berzsenyi, *Levelezése*, 18.

kapcsolható életművön belüli kontextus(ok)hoz, mégpedig legkézenfekvőbb módon ahhoz a kemény bírálathoz, melyet Berzsenyi a *Kritikai levelek*ben adott Vásárhelyi János *Költő' vágyása* című költeményéről. A Vásárhelyi-versben, melyet „mysticismusa" és gondolati zavarossága miatt kárhoztatott Berzsenyi, pontosan az égi szférával való hübriszjellegű individuális kapcsolaton alapuló költészet elevenedik meg hattyú képében: a költő képzeletéből „új világ támad", „sérelmét" nem az embereknek énekli el, hanem „hattyúként" „az ég' ürébe" önti ki, miközben ihletőleg „borul rá" az „Istenség' szerelme", majd énekét (hattyúdalát) befejezvén „vég bucsút ad életének".[47] Erre a lehetséges összefüggésre tekintve a [*Halljuk…*]-óda hattyú-metaforája az ún. szonnetháború, vagyis Berzsenyinek az 1820-as években a formailag mesterkélt, tartalmilag pedig egyszerre sekélyes és érthetetlenül absztrakt költészet elleni hadjáratának zárómozzanataként érthető. Ez egyben Kazinczyval folytatott személyes vitája is volt, mely éppen Vásárhelyi versének megítélése körül kulminálódott.

Másik lehetséges szerzőközeli kontextusként kínálkozik újfent a *Berzsenyihez* írt Kazinczy-episztola, melynek egyik változatában a niklai költő mint „Somogy' / Venúziumának szózatos hattyúja"[48] aposztrofálódik. Ezt figyelembe véve a saját költészetre, vagy legalábbis annak egyik korszakára is vonatkozhat az elnémuló, a közösségből kiszakadó jelleg, annál inkább, mert Berzsenyi önnön költői elhallgatásának lehetőségét korábban is tematizálta, például a *Barátimhoz* [III.]-ban, már itt felsorakoztatva a [*Halljuk…*]-óda több motívumát:

> Mint egy vad Karaib bajnok harsogja halottas
> Énekit a kinzók' keze köztt mosologva, boszontva;
> Durva tsapási alatt énekre fakadva boszontom.
> <Lelkem örök hideg éj, de nyugott mint néma koporsom,
> Mellbe se bú se öröm nem reszketi szívemet által.
> Títeket el rezzent váz képe, barátim, ölembül!>[49]

A karaib (karib-tengeri indián) bajnokhoz hasonlított lírai én „halottas éneke", melyet lelkének „örök hideg éjjé" válása, koporsói némasága követ, előlegzi a [*Halljuk…*]-óda jelenkori költészetről nyújtott általánosabb érvényű ábrázolását:

> Szünj meg te is hát zárt fület és kebelt
> A' szép ifju világ' bájira inteni:
> Halottas ének zúg felette
> Mint mikor Afrika' samielje
>
> A' port az éggel összezavarva dúl,
> Forró porvihara fojtja az életet.
> Oh a' halandó lyánka' szíve
> Emberi szép kebelén viruljon

[47] Berzsenyi Dániel, *Kritikai levelek [Második változat]* = Uő. *Prózai munkái*, 266–301. 269–273.
[48] Kazinczy Ferenc, *Berzsenyihez* = Uő. *Összes költeményei*, s. a. r. Gergye László, Balassi, Budapest, 1998, 149.
[49] A versszöveget a kézirat alapján, a kritikai kiadásétól eltérő formában adom: PIM Kézirattár, V. 5887/2. A jelölt törlés Berzsenyitől származik.

A port az éggel összezavaró vihar az adott belső kontextusban átvitt jelentést nyer és a földi-emberi költészet hübrisszel terhelt, az emberi formát elvető egyoldalú metafizikai irányultságára utal. A „por" szimbolikája Berzsenyi költészetében állandóságot mutat, rendre a föld és az ég közti megbonthatatlan hierarchia részeként jelenik meg[50], melyben a „por" mindig lent van, és csak a költészet múzsájának (formaadó) közvetítésével léphet kapcsolatra a felső, isteni szférával.[51] Por és ég „összezavarása" nyilvánvalóan e rend kereteinek szétfeszítését jelenti. Ezt ellentételezi az „emberi szép" emberektől eredő és nekik szóló költészete.

A „samiel" értelmezésénél, amennyiben a héber mitológiai eredet (Szamáel) feltételezése helyett közszóként olvassuk a szót – mely egyébként az egyetlen rendelkezésre álló forrásban kis kezdőbetűvel van írva –, vagyis ha a „számum", azaz 'észak-Afrikában és Arábiában pusztító porvihar' jelentésnél maradunk, akkor a költeménybeli ábrázolást a Berzsenyi-korabeli utazási irodalomban a természeti jelenségről adott ismertetések igen pontos megfelelőjeként értékelhetjük. Egy lehetséges példa: „A' Számum vagyis Számiel, melly Arab- ,s Perzsaországban és Siriában uralkodik, ,s […] vörössége és sürüsége által különbözteti meg leginkáb magát; de kénkő-szaga ,s rövid ideig (egy óranegyedig) tartása által is. Az utazók tsak ugy menekedhetnek meg öldöklő erejétül, ha artzukat vizes ruhába burkolják. Egyébkint mindent megfojt ez a' veszedelmes szél, a' mi elüle el nem rejtezik, vagy legalább földre nem heveredik."[52] Megjegyzendő, hogy az egzotikus útleírások Berzsenyire tett ihlető hatása mutatkozik meg a fent idézett *Barátimhoz* [III.] „Karaib bajnok"-hasonlatában is.[53]

A jelen kor jelentéstől megfosztó, sivatagi természetszemlélete és az antik görögség költészetének „szép ifju világa" közti eltérés tematizálásának igénye megfigyelhető Berzsenyi kései elméleti munkáiban. A görögök ebbéli felfogását mutatja be a *Poétai harmonistika* XI. szakasza, ahol a „görög képzőszellem" természetet szebbítő funkciójáról esik szó, „a görög szellem mind a testi mind a lelki világot úgy megnépesíté, hogy a Görögnek minden szál fü élt és szólt s minden idea legszebb testben jelent meg, s a szünet nélkül szép istenek közt lebegő ember a szépérzet által természetesíté magában a morált és religiót, mert épen ezeket látta mindenütt maga körül legszebb emberi szinekben öltöztetve s épen ezeknek mélyen érzett lelki szerelmébül folyt a görög lélek' uralkodó szine – az isteni vidám nyúgalom."[54]

E fejtegetések – melyeknek közvetlen hátterét a kritikai kiadás jegyzeteiben Jean Paul esztétikájában mutattam ki[55] – a [*Halljuk…*]-óda 3–4. és 10. versszakában verses formát öltenek:

[50] Pl. „Egyik rokon a' Félistenekkel: / A' másiknak por a' hazája." *(A' Reggel)*
[51] Vö. „Felvonsz a' porból, 's szememet / A' nap felé függeszted" *(A' Múzsához)*; „Kronos' leánya! Delphi' nagy istene! / Tí munkátok azon titkos örök kötél, / Melly a' halandó port 's az Istent / Egy csuda mívbe csatolva tartja." *(Hymnus Keszthely' isteneihez)*
[52] Kunoss Endre, *A levegői tüneményekrül*, Tudományos Gyűjtemény 1835/9., 20.
[53] Vö. Weld Izsák, *Utazásai Éjszaki Amerikának státusaiban és felső 's alsó Canada' tartományaiban*, ford. Baranyay Ferenc, Trattner János Tamás, Pest, 1818, 259. *(Nevezetes utazások tárháza, 6.)* Vö. Kölcsey Ferenc, *Levelezés*, V., *1837–1838*, s. a. r. Szabó G. Zoltán, Balassi, Budapest, 2017, 449.
[54] Berzsenyi *Prózai munkái*, 361–362.
[55] *Uo.*, 690–691.

Ennek [t.i. a szerelemnek] teremtő ihlete alkotá
Hellász' rózsakorán a' vidor életet,
Midőn mosolygó égieknek
Innepein lebegett az ének.

A' szépet érző emberek ajkain
Szívből szívbe gyönyört zengve 's vidám erényt
[…]
A' szent poeziszt és a' dicső erényt,
Mellyek hajdan öröm' ünnepivé kenék
A' nagy görög nép' boldog éltét
'S létre hozák örök ideálit.

A két szövegrészlet között például a lebegés-metafora teremt kapcsolatot: az értekezésben „a szünet nélkül szép istenek közt lebegő ember" említődik, amit az emberi szellem/képzelet emelkedett állapotaként érthetünk, míg a versben konkrétabban az ének „lebeg" mintegy szájról-szájra, amely „szinte kultúrtörténeti pontosságú" képe az alkotó nélküli, hangzó jellegű ógörög poézisnek.[56] A poézis ezen közvetlen-érzéki hatású létmódjával áll szemben a Berzsenyi-tanulmány szerint a „romantika" költészetének „testetlensége", annak „formátlan lényei", melyek éppen a költészet tulajdonképpeni természetével ellenkeznek. A jelen kori költészet absztrakt szemléletmódjának végzetes eltérését a görögök élettelen testeket „megelevenítő" és „megnemesítő" törekvésétől Jean Paul esztétikája előtt már például Schiller is megfogalmazta. A *Görögország istenei* vonatkozó sorai szerint forma és tartalom eredeti egységének a görögségnél megvalósult állapota örökre elveszett számunkra és csak a költészetben élhet tovább:

Hová lettél, szép világ? Természet,
jönne vissza bár virágkorod!
Ah! nem őrzi már, csupán az ének
mesés tündérországa nyomod.
Kihaltak és szomorúk a rétek,
Istent szemem sehol nem talál.
Ah: a régi, életteli képnek
nem maradt, csak árnya már.[57]

Az új mitológia (és a [*Halljuk…*]-óda) logikája ezen az állapotfelmérésen túllépve jut el az új szintézis szükségességének megfogalmazásához, vagyis hogy az emberi („gyönyörre nyílt") szív legyen a forrása a poézisnak, (illetve a vele egybeforrt „erénynek"), s ezáltal jussunk vissza a görög ideálokhoz: emberi és isteni megbomlott egységét az emberi szférán belül, az istenit az emberi szférába integrálva állítsuk helyre. Így

[56] Balogh, *Töprengések*, 287.
[57] Rónay György fordítása

a költészet az egyéni hübrisz terepéből vagy a múltat őrző zárványból újra közösségteremtő erővé válhat, kommunikációs eszközzé, csakhogy immár nem vertikális-transzcendentális, hanem horizontális és interszubjektív viszonylatban.

Berzsenyi mitológiaelmélete

Berzsenyinek a különféle költői mitológiai kísérletekről alkotott elítélő véleményét ismerve kérdésesnek tűnhet, hogy mennyire adekvát valamiféle új mitológia programverseként olvasni a [*Halljuk…*]-ódát. Hiszen pl. a *Poétai harmonistiká*ban ízetlenségnek nevezi a költészetben megjelenő „keresztyén mythologiát", ahogyan a *Birálatok*ban is elítéli az ősmagyar mitológiát kialakító Takácsy Józsát, utóbbi esetben ezzel az érveléssel:

> Ugy látszik a' szerző valami magyar mythosokat akar formálni; de ójjanak illy gondolattul a Helicon' istenei. Nints és nem lehet több valódi költészi mythologia mint az egy görög, melly egyszersmind magyar is, mert a legfőbb költészi avagy emberi szép minden nemzetet egyiránt illet s minden nemzetnek egyiránt legfőbb tzélja.[58]

Ez önmagában nézve lehetne egy iskolás és távlattalan formálklasszicista állásfoglalás is, de az értelmezéskor nem tekinthetünk el attól, hogy milyen mélyebb elvi megfontolások lehetnek mögötte, vagyis hogy Berzsenyi általában miként képzelte el a költészet, illetve a költészeti mitológia működését és hatókörét. Különféle teoretikus megnyilatkozásai alapján az összkép e tekintetben úgy fest, hogy a költészet gyakorlati célú képzési eszköz, mégpedig az egész emberiség képzésének eszköze, tehát ezért nem engedhető meg, hogy képi világát a partikularitás, például a nemzeti jelleg dominálja. Az itt bírált mű (az *Etelköz* című hősrege) kapcsán az egyéni fantáziateremtmények („rémek, villik, tündérek, hadur s holmi tsudatévő légi bajnokok") szerepeltetése szintén ellentmondott Berzsenyi egyik fő esztétikai elvének, a közérthetőségnek, mely megköveteli, hogy „a' poétai gondolatot ne csak értsük, hanem egyszersmind érezzük és lássuk",[59] márpedig e mű „gyermekes tárgyait nem gyermekek, de férfiak sem értik".[60] Ugyanez volt a gondja Vörösmarty új mitológiainak minősíthető[61] *Délszigetével*, ti. hogy allegóriáinak értelmét „inkább csak sejteni mint látni lehet".[62]

Berzsenyi másik jellemző, a mitológia megítélésére is kiható poétikai meglátása, hogy a költészet képzési eszköz volta ellenére sem tartozik mindenkire: a *Poétai harmonistika* akkurátus beosztása az emberi lelkek három fajtáját különíti el („poétai", „philosophusi" és „harmóniátlan"), melyek közül egyedül a poétai forma az, „mellyben minden lelki erők harmóniás emeltségben vagynak". Bár Berzsenyi szerint az embe-

[58] Berzsenyi Dániel, *Birálatok* = Uő. *Prózai munkái*, 418.
[59] Berzsenyi, *Poétai harmonistika* = Uő. *Prózai munkái*, 387.
[60] Berzsenyi, *Birálatok*, 418.
[61] Vö. Szajbély, *Délsziget északi fényben*, 401–403.
[62] Berzsenyi, *Birálatok*, 400.

rek többsége a poétai osztályba tartozik, azonban korántsem mindenki, s főleg nem olyan nagy arányban, mint a régi görögök idején. Tehát a költészet a jelen korban szükségszerűen csak a beavatottak körére korlátozódik, még ha ez a kör nem egy zárt, hanem tetszés szerint bővíthető és bővítendő csoportot jelent is. Ide vonatkozó vívódásai leginkább a *Poétai harmonistika* egyik fogalmazványában mutatkoznak meg:

> Ugyszintén azt sem kell innét következtetni, hogy a keresztény Poetának keresztény Mythologiát kell formálnia, mint már többen iztelenkedtek, a mi mind a Költészet természetével mind Religiónk fönségével egyiránt ellenkezik. Mert a mi Istenünk tsak lélekben jelenik meg, mint a Görögök legfőbb istene a Fatum; ugyanazért elíg annak tsak ideájával megisteníteni a Poesist, mint a Fatum megisteníté a görög Dramát. De egyébiránt is a népreligiót egészen meg kell válosztani a költészi Religiótul; mert a népreligio idő és hely szerínt változó s gyakran a széppel egészen ellenkező; de a költészi religio függ a szépnek és a mi erköltsi természetünknek örök törvényeitül; ugyanazért örökre tsak eggy marad, mert valamint a legfőbb emberiség, ugy annak képe a legfőbb Költészet is magában örökre tsak eggy, ez az eggy pedig a Hellenika.[63]

Vagyis a költészet, mely a régieknél egybefonódott a vallással, a jelenben (a kereszténységben) nem válhat mindenki általános nevelőjévé, hanem elsősorban a történeti változástól (romlástól) nem érintett mag ügye, azoké, akik őrzik magukban romlatlanul eredeti, tökéletes emberi természetüket, mely általános emberi jelleg ábrázolási módját a Hellenika képtára nyújtja a számunkra. Ennyiben tehát Berzsenyi eltér a *Legrégibb rendszerprogram* demokratikus felfogásától, mely szerint a költészetnek azért kell ismét az emberiség tanítómesterévé válnia, mert „a nagy tömegeknek *érzéki vallása* kell, hogy legyen".[64] Berzsenyi a keresztény szellem és a görög formák összeillése kapcsán visszautasítja azt az ellenvetést, hogy a „Hellenika' istenképei, már ma nékünk tsak hideg jelképek és nem adnak olly religiós bényomást, mint a Görögöknek", de csak azon az alapon, hogy megengedi: „azok szebbek voltak a Görögöknek mint nekünk", és még mindig szebbek, mint a „romantikának" a költészettel kibékíthetetlen ellentétben levő „formátlan lényei".[65] Látszik, hogy a gondolatmenet itt nem jutott végső nyugvópontra, mert ezen az úton Berzsenyi csak jobb híján tudja ajánlani a költőknek a görög mitológiát. Van egyébként olyan elméleti megnyilatkozása is, mely radikálisabb történeti szemléletre vall. Az 1825-ös *Észrevételek*ben egyenesen úgy véli, hogy „a' költői nyelvet nem a' Hellenikáéhoz, annyival inkább pedig nem a' magunkéhoz méregetve kell megitélnünk, hanem leginkább az új 's individualis Szellem' természete szerínt."[66] Maga is is érzékelte annak a törekvésnek a korlátait, hogy a korszakformáló keresztény vallás szellemisége a „görög mythosok" adta kifejezésformák között érvényesüljön.

[63] Berzsenyi Dániel, [*Töredékek a* Poétai harmonistika *fogalmazványaiból*] = Uő. *Prózai munkái*, 318.
[64] *A német idealizmus…*, 812.
[65] Berzsenyi, *Poétai harmonistika*, 380.
[66] Berzsenyi Dániel, *Észrevételek Kölcsey Recensiójára* [1825] = Uő. *Prózai munkái*, 137.

Tehát a *Bírálatok* egyértelmű kiállása a görög költői mitológia örökérvényűsége mellett az ezen örökérvényűségre vonatkozó történeti reflexiók és kétségek fényében értelmezendő. S mintha erre a dilemmára keresné a megoldást a [*Halljuk…*]-ódában megvalósuló új mitológiai gyakorlat.

A szemléletváltás kontextusa

Az eddigiek alapján a tézisem úgy fogalmazható meg, hogy Berzsenyi a [*Halljuk…*]-ódában egy, a saját korábbi gyakorlatától eltérő (óda)költői nyelvhasználat kialakítására tesz kísérletet. Ennek lényege, hogy felhagy a görög mitológia korábban rá jellemző kvázi anyanyelvi jellegű alkalmazásával és ehelyett részben közvetlenül a kortárs magyar költészethez (Kazinczy, Csokonai, Vásárhelyi János) köthető szóképeket használ, részben a saját életmű belső összefüggéseire alapoz, részben pedig olyan egykorú kelléktárból merít, mint a kurrens utazási irodalom. Egyetlen esetben vitathatatlan, hogy a görög mitológiára utal – Szemelé és Zeusz nászának történetére –, de akkor sem nevezi meg közvetlenül ezeket a figurákat, csak általánosító módon utal rájuk: „Büszke lyány", aki „villámfénybe vonult isten ölén enyész".

Történik mindez egy olyan költeményben, mely programadó és felszólító jelleggel kínál kiutat a jelen túlzottan individuális poéziséből egy új társas költészethez, mely minőségileg új szinten (mert az emberből, az egyénekből kiinduló módon) ismétli meg az antik görög poézis közösségteremtő aktusát. A vers a kortárs költészeti kontextushoz való tudatos kapcsolódása révén a programadás mellett egyszerre e program megvalósítójának is tekinthető. Új mitológiainak azért nevezhető ez az eljárás, mert feltételezhetően ugyanaz a felismerés és igény munkálhat mögötte, ami a német kora romantika programírásait is ihlette, ti. hogy a jelen korban eredeti funkcióját, közösségalkotó- és megtartó szerepét immár betölteni nem képes ógörög mitológiát egy, a mában érvényes és hasonlóképpen – legalábbis a poétai közösség tagjai számára – általánosan érthető, közös képiséggel helyettesíteni.

A fenti tézisnek két gyenge pontja van. Az egyik, hogy egyetlen – bármily jelentős – versszöveg alapján kíván fordulópontot konstatálni egy költői életműben, a másik pedig, hogy nem egykönnyen belátható e kései szemléleti váltás elvi oka. (Ne feledjük, hogy a Kölcseynek válaszoló 1825-ös *Észrevételek*ben Berzsenyi még milyen vehemenciával védte és magyarázta egyes antikizáló költői kifejezéseit mint a Dithyrámbok, Atridák, ambrózia, nectáros.) Az első lehetséges ellenvetésre a dolog természetéből fakadóan nincs válaszérv, hiszen minden jel szerint Berzsenyi utolsó éveiben keletkezett, s talán a költői életművet lezáró darabról van szó, nem tudható tehát, hogy e kísérlet miként folytatódott volna. Az ok tekintetében azonban lehetséges egy plauzíbilis magyarázat.

Ennek kiindulópontja az 1830-as Mailáth-óda, az utolsó datálható Berzsenyi-költemény. Ez komoly görög mitológiai arzenált vonultat fel, s éppen ezzel összefüggésben váltott ki heves bírálatot Széchenyi Istvánból, aki az óda tulajdonképpeni címzettjének tekinthető. Széchenyi levélben megfogalmazott kritikájának fókuszában saját személyének, valamint az általa szorgalmazott lóversenynek az idealizáló ábrázolása

állt: Berzsenyi ugyanis a versben a grófot egy Rákos mezején rendezett futam apropóján az olümpiai kocsiversenyek győzteseihez hasonlította. Széchenyi ezt a beállítást kifejezetten ártalmasnak tartotta „utóbbi czéljai elérése végett", félvén, hogy nevetség tárgyává válik, illetve kifejtve: általában is az a célja, hogy az olyan „Gazdaságbeli Tárgyakat" mint a lótenyésztés „minden erővel" levonja „az egekből" és eszményítés helyett gyakorlati szempontból közelítse meg.[67]

Ez a kritika attól a nemzetet „mozgató" nagy embertől érkezett, akinek fellépését Berzsenyi mindig is várta, akit másfél évvel korábban levélben keresett fel, „jótékony jelenségnek" nevezve őt „megtört életében", akit ezután egy hosszas újabb levélben a görög kalokagathía-ideál követésére próbált rávenni,[68] majd akihez pár hónapra rá megírta dicsőítő ódáját. Berzsenyi Széchenyihez szóló utolsó levele, melyben a Mailáth-ódát demonstratíve visszavonja, a végtelen csalódottság rezignált hangján szól, azonban a józan belátást is kiolvashatjuk belőle:

> Igazak, böltsek, szentek Méltóságod intései, s pirulva lép vissza az álmadó Hellenisz. Hellenfiak közt nevelkede, szabad, tsatska, nyilt mellü, nem tudja mi a hamis szemérem és hamis betsület, felkoszorúzva szokott a világ legszebb ünnepein a Persák Győzőjivel andalogni és ölelkezni; s midőn mast Alcibiadesünket gunyoltatni hallá, meg akárá[!] pendíteni a persagyőző lantot, felejtve hevében időt, helyet, felejtve azt hogy az éneklőnek olly sandikának kell lenni, hogy egyik szeme mindíg égre, masik pedig mindíg földre sandikáljon, s elfeledé a mi szegény földünket!! No de botsánat néki! Vissza sompolgott már az agathoni vatsorákhoz, s nem egykönnyen fog hozzánk visszasompologni.[69]

A levélrészletet máshol már elemeztem,[70] így ezúttal csupán azt a mozzanatot emelem ki, hogy az eszményítés gesztusának visszavonása részleges: csak az „időt, helyet" elfelejtő idealizálásról mond itt le explicite a költő, az „álmadó Hellenisz" idealizált múltba forduló, az aktuális valóságtól elszakadó poéziséről. E helyett a földi (valós) és égi (eszményi) szimultán, egészleges látásának a lehetősége fogalmazódik meg, mely holisztikus szemlélet Jean Paul vagy Schedius Lajos kortárs antropológiai esztétikái szerint is a zseni ismertetőjegye.[71] A [*Halljuk*…]-óda „mosolygó Hellenisze" – szemben a levél „visszalépő", álmodó Helleniszével – az ilyen jellegű költészet múzsája, hiszen egyrészt „emberi szép kebelén" virul a szíve, másrészt képes „félisteneket" szülni, tehát egyaránt kapcsolatban áll a reális-földi és az ideális-égi szférával.

Az ideál ilyesfajta megszüntetve megőrzését fogalmazta meg Berzsenyi a Mailáth-óda átdolgozott változatában is: „Olympia / Istenfiakkal küzdve tűnt fel / Isteni bájba merült szememnek. // Eltünt a' rémkép. [Azaz a 'képzelődésben támadt homályos kép']"[72] Ám de ha szózatom / Szép lelkedre hatott, nem vala puszta hang".[73] Vagyis az eszmény, ha (immár) közvetlen valójában nem is tapasztalható meg, tovább él mint nem-transzcendens lelki tartalom, mely (mint a folytatás mutatja) a „honszeretet" erényét dicsőítő énekké fog válni, vagyis a horizontális, emberek közti kommunikáció tartalmává alakul át. Látható tehát, hogy Berzsenyi számára az 1830 körüli poétikai és politikai konstelláció egyaránt azt az üzenetet hordozta magában, hogy az egyoldalúan antikizáló költészet immár érvényét veszítette, az új helyzetben nemcsak érthetetlen, hanem káros, retardáló mozzanattá vált. Erre reakció lehet a költői elhallgatás, amit a Mailáth-óda 2. verziója jelent be: miután a költő számára eltűnt az ideál „rémképe", másnak adja át a lantot, abban a reményben, hogy „honnom új virultán / Vert dalodat porom érzi majdan."[74]

A pályaív mint kontextus

Ha azonban végigtekintünk Berzsenyi életpályáján, az látható, hogy többször is deklarálta önnön elhallgatását, ezek az elhallgatások azonban végső soron mindig csak a megnyilatkozás egy bizonyos lehetőségére vonatkoztak. Így az 1813-as kötet végén a *Barátimhoz* [II.] a „Lesbosi lant", az amathusi szerelmi költészet végét jelentette be, melyet azután az urbánus-bölcselkedő episztolaköltészet váltott fel. A *Barátimhoz* [III.] valamikor az 1820-as években immár ezt a társalkodó közösséget mondta fel, utolsó „halottas énekként" mintegy a teljes és végső elhallgatást vetítve előre. A Mailáth-óda II. változata pedig a nemzeti közösséghez szóló „nagy ember-ódák" szokott idealizáló ábrázolásával számol le. A megszólalás újabb adekvát formái Berzsenyi számára 1817 után az antikritika, majd a kritikai és esztétikai értekezés (illetve a lírában az irodalmi epigramma) lettek, mely repertoár 1830 után a mezőgazdasági és jogalkotási reformtervekkel egészült ki. A munkálkodás körének mind gyakorlatibb irányú változásához jól illeszkedik a [*Halljuk*…]-óda újfajta megszólalási módja, mely nem az ideálról való lemondás jegyében fordul az antikvitás képei helyett az új mitológiához, hanem azért, hogy az eszményt itt és most a gyakorlatban érvényes formába öntse, ezért engedi előtérbe a kortárs kontextusokat, és szűri át rajtuk az általános emberi tartalmakat.

Így olvasva a [*Halljuk*…]-óda a *Barátimhoz* [III.] palinódiájának tekinthető: a költő „halottas éneke", a lélek „örök hideg éje" úgy vonatik vissza, hogy a képek kozmikussá tágulnak – a halottas ének immár nem egyénhez kötődik, hanem olyan személytelenül „zúg", mint a porvihar; az „örökre hideg" nem egy költői lélek jelzője lesz, hanem azoknak a „vizeknek", amelyeken maga a költészet-hattyú hallgat – és ezen az általános szinten a szituáció meghaladhatóvá válik.[75] Általában is jellemző Berzsenyi képzés-

[67] Széchenyi István – Berzsenyi Dánielnek, Pozsony, 1830. november 7. = Berzsenyi *Levelezése*, 607–609.
[68] Vö. *Uo.*, 570., 591–594.
[69] Berzsenyi Dániel – Széchenyi Istvánnak, Nikla, 1830. november 18. = *Uo.*, 611.
[70] Fórizs Gergely, *„Álpeseken Álpesek emelkednek". A képzés eszménye Berzsenyi elméleti szövegeiben*. Universitas, Budapest, 2009, 312–314.
[71] Vö. Berzsenyi *Prózai munkái*, 694.
[72] Czuczor–Fogarasi, *I. m.*, V., 487.
[73] Berzsenyi Dániel, *Gróf Mailáth Jánoshoz* [II.] = Uő. *Költői művei*, 149.
[74] *Uo.*, 150.
[75] Hogy a palinódikus szerkesztés Berzsenyinél nem egyszerűen ellentételezést jelent, hanem az eredeti állítás magasabb szintű meghaladását, arra az 1816-os verseskötetből is hozható példa. Vö. Onder Csaba, *„Rómát, Athenát, Spártát álmodtam…". Palinódikus szerkesztés és „barokk eposz" Berzsenyi 1816-os verseskönyvének Második Könyvében*, ItK 1998/3–4., 495–513., különösen 499–501.

központú felfogására, hogy az egyén vagy akár egy egész korszak számára perspektívátlan helyzet nagyobb léptékkel mérve a képzés/fejlődés lépcsőfoka lesz, amint azt *A Pesti Magyar Társasághoz* írt episztolában olvashatjuk: „Reménylek. A'mit század nem tehet / Az ezredek majd megteendik azt." A [*Halljuk*…]-óda esetében is a reménynyel szemlélt jövőre esik a hangsúly, azonban ez nem (illetve itt sem) passzív reménykedés, hiszen miközben a versbeszélő – egy közösség nevében – felszólít az újfajta, társas költészetbe való bekapcsolódásra („Szünj meg te is hát zárt fület és kebelt / A' szép ifju világ' bájira inteni"), maga a versszöveg az intertextualitás síkján már építi is a szóban forgó (irodalmi) közösséget.

A Mailáth-ódák lemondó-stafétaátadó gesztusa után nem a lírikus én, hanem annak magasabb rendű formája, a lekötött kalóz, vagyis a közös költői nyelv formáját felvevő szellem tér vissza a „barátok" társaságába. A nagy folyamatokat tekintve pedig ez visszatérés (illetve annak reménye) az „ifjú világ" természetének egységébe: csak éppen ezúttal nem magához a természethez, hanem az individuumok közösségének tudatában reflektált, interszubjektív szinten újraalkotott természethez. Ilyen értelemben, a visszatérés mozzanatára figyelve – hogy Weöres Sándor ötletére[76] utaljak – a „lekötött kalóz" érthető egyfajta újmitológiai Odüsszeusz-alakként, különösen, ha Schelling sorait olvassuk: „Amit mi természetnek nevezünk, az egy csodálatos titkosírással írt költemény. De a rejtély mégis feltárulhat, ha felismerjük benne annak a szellemnek az odisszeáját, amely önmagát keresve, csodálatra méltó csalódás folytán mindig elmenekül önmaga elől; mert az érzéki világból, miként a szavakból, csupán az az értelem bontakozik ki – mint félig átláthatatlan ködből a fantázia földje –, amely után vágyódunk."[77]

Végül – megfontolva Dávidházi Péternek az irodalomtörténeti elbeszélés eredendő feltételességére és mindenkori előfeltevéseinktől való függésére vonatkozó figyelmeztetését[78] – a jelen interpretáció érvényének határaira kell utalnom. A [*Halljuk*…]-óda filológiáját olyan alapvető információhiány jellemzi, hogy a vers kapcsán elhangzó értelmező megállapítások hipotetikusságának mértéke különösen nagy. Az előfeltevés – ilyen esetben fokozottan előtérbe kerülő – gyakorlati funkciója abban áll, hogy az örök feltételesség ellenére és körülményei között is létrejöhessen az irodalomtörténeti elbeszélés a maga korlátozott érvényességi körében. Ezúttal azt az előfeltevést juttattam érvényre, hogy a Berzsenyi-korpusz egységes képzési ívet ír le, melyben az egyes művek egy tudatosan épített makrostruktúra (az életmű) részei, mégpedig olyan részek, melyek mindig a kompozícióban vagy a képzési kronológiában megelőzőnek minősíthető darab vagy egység magasabb szintű, reflektáltabb újramondására törekszenek, és így szerkezeti elemként nyerik el általánosabb értelmüket. Idézett monográfiámban ezt az elvet Berzsenyi elméleti szövegeinek vizsgálatára alkalmaztam,

[76] Szerinte a lekötött kalóz az „árbochoz kötött Odysseus", lásd *Három veréb*, 442.

[77] Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *A transzcendentális idealizmus rendszere* [1800], ford. Endreffy Zoltán, Gondolat, Budapest, 1983, 402–403. (*Gondolkodók*)

[78] „A feltételesség minden irodalomtörténeti munka eredményének legbenső lényegéhez tartozik. […] Minden egyes (bármennyire leírónak tetsző) állításunk és vele egész irodalomtörténeti elbeszélésünk érvénye gondolati műveleteinktől is függ, azok meg előfeltevéseinktől." Dávidházi Péter, *Csokonai és az irodalomtörténet feltételessége*, Alföld 2006/8., 65.

jelen tanulmányban pedig kiterjesztettem az életmű egyes lírai szövegeire is. A végkövetkeztetéshez tehát hozzátartozik, hogy az új mitológia jelensége akkor és annyiban adhat magyarázatot a szóban forgó rejtélyes Berzsenyi-óda bizonyos sajátságaira, ha a művet egy képzési történet részének, az egyén szintjén (talán) utolsó, de a közösség számára (potenciálisan) első láncszemének tekintjük.

WIRÁGH ANDRÁS

A Pistoli-sorozat

Egy Krúdy-szövegcsoport vizsgálata

A Krúdy-szöveguniverzum gyakorta visszatérő hősei közül minden bizonnyal a legkitartóbb, mert szerzőjét szinte haláláig kísérő Szindbád a legismertebb figura. A *Napraforgó* Pistoli ura jóval rövidebb karriert futott be, de végigasszisztálta az 1918 és 1920 közötti események Krúdyra nézve is végzetes fordulatait. A hőst első alkalommal szerepeltető *Napraforgót* a szerző egyik magisztrális szövegeként tartja számon a szakirodalom, ahogyan gyakorta szó esik a regényhez hőse révén szorosan kapcsolódó, elbeszéléskötetben megjelent *Kleofásné kakasá*ról is. Ezekkel ellentétben viszont a Pistolit szerepeltető, viszonylag jól elkülöníthető szövegcsoport eddig kevesebb figyelmet kapott.[1] Jelen tanulmány a *Napraforgó*val egyidejű recepciótörténete okán foglalkozik, a hangsúlyt pedig *A betyár álma* című kötet korabeli fogadtatásának, illetve a „folytatások" mibenlétének vizsgálatára helyezi, kitérve röviden a Krúdy által egyik kötetbe sem rendezett Pistoli-történetekre is.

> Az áldás, a májusi eső hullott odakint a nagy éjszakában, a füvekre, fákra, mezőkre, lejött az ég vize, hogy idelent mindent megtermékenyítsen. Mindegyik esőszem egy csöpp pólyás baba, amelyből holnapra, nyárra embernyi ember növekedik. Az egyik búzakalász lesz, a másik szőlőfürt, a harmadik csak nagy fejű hagyma. Jött a kisbabák végtelen serege a titokzatos éjszakában. A milliónyi lábacskák kopogására felébred a földmívelő, és hálatelten keresztet vet fekhelyén. A mezők, bozontos fák, alvó és nagyokat lélegző bokrok elterülnek az eső csókjai alatt, mint álmodozó nők. És hogy a föld alatt is tovább folyjon a megtermékenyülés munkája, erre valók Pistoli úr és társai, akik e napon meghaltak Magyarországon. Ők alulról fűtenek, mint szénné, tüzelővé változott öregek; feláldozzák a lábuk szárát, a derékcsontjukat, a nagyra nőtt májukat, hogy idefenn a földön szép, új virágok nyíljanak.[2]

[1] Fábri Anna mutatott rá, hogy a hős az *Újhold* és *Telihold* című novellákban is felbukkan. (Fábri Anna, *Ciprus és jegenye. Sors, kaland és szerep Krúdy Gyula műveiben*, Magvető, Budapest, 1978, 311.) Fábrival ellentétben a Pistoli-sorozatba nem értem bele a kifejezetten Falstaff-allúziókkal rendelkező hősöket, mivel maga a Falstaff név csak kétszer fordul elő a *Napraforgó*ban (a többi szövegből hiányzik), és vélhetően az első folyóiratközlés közben, a tárcaregény harmincnegyedik folytatásának közlése, 1918. május 23-a előtt született meg. Krúdyban így csak az írásaktus utolsó stádiumában tudatosodhatott, mekkora „marketingértékkel" is bír az allúzió. Később – ahogyan erről szó lesz – maga is ezen allúzió segítségével konferálta fel könyvben megjelenő regényét. A recepció a mai napig összeköti Pistolit és Falstaffot, de a jelölők szintjén (a szövegek megjelenésének elsődleges kontextusában, 1918 és 1920 között) ez a kapcsolat nem nevezhető permanensnek.

[2] Krúdy Gyula, *Napraforgó*, Kultúra, Budapest, 1918, 339–340. (Mivel a szöveg a keresést jelentősen megkönnyítve online is olvasható, végig az első kiadására hivatkozom, akárcsak a *Kleofásné kakasa* esetében.)

A szövegértelmező szabad választásán múlik, mennyire támaszkodik olvasata során az írásaktust körbeölelő külső körülményekre, az életrajzi kontextusra, a történelmi tényekre, az irodalmi intézményrendszer és a technika korabeli állapotát jellemző meghatározottságokra, vagy a recepciótörténeti fejleményekre. Egy szoros olvasat minden bizonnyal allegóriaként interpretálná a *Napraforgó*ból származó fenti részletet, felmutatva az antropomorfizációs játék zavarba ejtő jellegzetességeit.[3] Míg a külső instanciáknak, „vendégszövegeknek" is teret adó értelmezés a korábbi életmű és a szöveg keletkezéstörténetének ismeretében – közvetetten, hiszen a regény korábban játszódik – a sorsfordító 1918-as év tapasztalatával is magyarázhatná a fiktív figura beíródásának aktusát, illetve az inskripció szűk szövegkörnyezetét.[4] Bár a szoros olvasatnak nem áll érdekében, hogy referenciák segítségével feloldja a szövegrészlet utalásait, kérdéses, mit kezd a hős társainak kilétével. Mivel Pistoli úron kívül senki nem veszti életét a regény jelen idejében, a mondatot az allegorikus lendületet kizökkentő kiszólásként is értelmezheti. (A másik szövegmagyarázat megint csak az első világháború direkt, vagy áthallásos, de mindenképpen transzgresszív tapasztalatában találhatná meg az okát annak, hogy a narrátor egy egész generáció elsüllyedésére, pontosabban – sokat sejtetően – fűtőanyaggá válására reflektál.)

A stratégiák ideális esetben nem válnak el egymástól ilyen élesen, főleg Krúdy esetében, aki egyszerre igényli az értő és nagyon is szoros szövegolvasatot, valamint a századfordulóra és a két világháborúra jellemző sajtóközeg és a publikálási mintázatok (mint külső instanciák) ismeretét. A fentebbi mesterséges szétválasztás oka, hogy a szöveg első megjelenését felvezető szerzői írás (az ekkor még *Napraforduló* című szöveg folytatásos tárcaregényként való közlését megelőző, az írásnak helyet adó Virradat szerkesztőjének szóló nyílt levél) műfaji megjelölése *mai szemmel* egyszerre tartalmaz poétikai és tematikai konnotációkat, azaz mindkét irányba kimozdíthatja az interpretációt. Krúdy ugyanis egy „modern magyar regény" írását jelenti be, igaz, a modernség itt jól láthatóan (csak) tematikai kategóriát jelöl. Mint ezt a szakirodalom is gyakorta idézi, a szerző a „föld regényét" kívánta az olvasók elé tárni, azaz tulajdonképpen olyan történetet jelent be, amely a magyar föld determináló energiáit reprezentálja. Ez az ígéret egyfelől „visszaigazolja" a fentebbi idézeten (és a regény egészén) végighúzódó metaforikus játékot, de tanúskodik a Pistoliékra vonatkozó kiszólás valóságreferenciájáról is. Hiszen az eredendően nem megszemélyesített eső, illetve a hasonlóan személytelen természeti képződmények általánosító-ciklikus struktúrát alkotnak, míg az ebbe – jelölő voltuknál fogva – *kívülről beépülő* elemek részvétele nem ismétlődhet meg. Pistoli és társainak részvétele egyediség ebben az egységben, főleg, hogy „származásuk" is pontosan lokalizálható a konkrét paraméterekhez nem köthető májusi eső jelenségével szemben.

A korabeli recepció szintén természet és történelem, a külsőségektől „leválasztható" írásművészet, illetve a megjelenés elsődleges kontextusának kettősségében olvasta

[3] Ez az irány jellemzi Száz Pál interpretációját, lásd Száz Pál, *Krúdy. A misztikus olvasat*, Kalligram 2011/7–8., 95–101.

[4] Mint például a következő reflexió: „A regény a múlt század végén történik, de minden során érezhető, hogy a világháború élményétől terhesen írta". Féja Géza, *Krúdy, a lángelme*, Kortárs 1968/2., 215–235.

a *Napraforgót* (igaz, ahogy ez a folyóiratos közléseknél megszokott, nincs konkrét adatunk az 1918 első felében 36 folytatásban publikált első szövegvariáns fogadtatásáról). A Nap című lap rövid írásában Krúdy új regénye az „irodalmi világ" „nagy eseményeként" jelenik meg, de a méltatás nagyrészt egy, a szerzőtől származó önjellemzés köré épül. Eszerint a *Napraforgó* a „háború szörnyűségeitől" még távol eső Magyarországról szól, fő alakja pedig Pistoli, „Shakespeare Falstaffja zsinóros magyar nadrágban".[5] A következő szöveg, a Déli Hírlap vezércikke (!) a vesztes háborút a *Napraforgó* nagyságával jellemezhető kultúrával véli felülírhatónak. A cikkíró a regény dinamikus, életteli nyelvét „kábítónak" nevezi, amely komoly performatív erővel bír.[6] Az első, névvel (pontosabban monogrammal) vállalt hosszabb írás Hervay Frigyes tollából jelent meg a Magyarországban, 1919 januárjában.[7] Jobbára tartalmi ismertetést olvashatunk, de a zárlat a Déli Hírlap mondandójára rímelve a *Napraforgót* a jelenkori zord körülmények ünnepélyes eseményeként említi. Hervayval szemben Kázmér Ernő A Hétben egy szót sem ejt a körülményekről, a regényt a nyelvi megformáltság, a „harmonikus férfiúi líra"[8] okán emeli ki, és Gogol, de még inkább Turgenyev erős hatását véli felfedezni a szövegben.

A Fővárosi Hírlap mindenképpen kakukktojás a *Napraforgó* kortárs recepciójának helyet adó sajtótermékek között. A profilja szerint várospolitikai és közgazdasági tartalmú hetilap rendszeres hetenkénti tárcájának szerzője az írás utolsó bekezdésében néhány sorban lelkendezett a regény megjelenése felett. Az utolsó mondat szorosan illeszkedik Krúdy előírt olvasási stratégiájához: „A Napraforgó, ha enni nem is tud adni, de abszolút érték, hogy szinte benne kellene lenni a békeszerződésben: ezt a könyvet minden nyelvre lefordítsátok, mindenki olvassa, és minden náció ismerje meg belőle a magyarságot."[9] Az eredetileg 1917 végén A Szamár címen induló, de 1919 márciusában már Április címen megjelenő vicclap a Tanácsköztársaság kikiáltása előtt két nappal Szép Ernő jóvoltából emlékezett meg Krúdy új regényéről. A *Krúdy Gyula könyve felől* – hasonlatosan a már elismert szerző újabb és újabb munkáit recenzeáló írásokhoz – a „Krúdy-jelenséget" próbálja hozzáigazítani a témájában új vagy újszerű *Napraforgó* tónusához, de leginkább arra a kérdésre keresi a választ, hogy kik is olvasnak jelenleg Krúdy-szövegeket („Kihez fogok én most szólani?"[10] – teszi fel a naiv kérdést a recenzens az első mondatban). A már-már Krúdy nyelvezetét imitáló szövegben Szép Ernő a Déli Hírlap szerzőjéhez hasonlóan az olvasás jelenéből kizökkentő műként beszél a regényről, amelynek jelenlétaspektusa többek között olyan elragadtatott

[5] [n. n.], *Vallomások egy szenzációs regényről*, A Nap 1918. december 14., 6. (A szerzői nyilatkozat a Tanácsköztársaság alatt az ugyancsak a Kultúra Könyvkiadónál, 1919-ben megjelenő *A kápolnai földosztás*ban hirdetésszöveggé lett átformálva.)

[6] „Halljuk a részeg, duhaj, horkolását, amint alszik, érezzük korcsmai tűzhelyek melegét, a fagyot az országúton, ahol a szél fütyül a lombtalan nyírfák gallyain át. Szuggesztív ereje van a szavának. Fázik egy cigány a könyvében? Mi is fázunk. Egy korhely érzékenykedik? Ellágyulunk. Valami asszony sír? Vele sírunk! A fülünkön és a szemünkön át lemegy a mellünkbe, amit mond; kacagást és könnyeket fakaszt." [n. n.], *Napraforgó*, Déli Hírlap 1918. december 27., 1.

[7] h. f. [Hervay Frigyes], *Napraforgó. Krúdy Gyula új regénye*, Magyarország 1919. január 19., 9.

[8] Kázmér Ernő, *Napraforgó*, A Hét 1919. január 26., 64.

[9] [n. n.], *Pesti élet*, Fővárosi Hírlap 1919. január 29., 3.

[10] Szép Ernő, *Krúdy Gyula könyve felől*, Április 1919. március 19., 1.

(és találó) kifejezésekre sarkallja a recenzenst, mint hogy a „férfiálomként" olvasható regény szövege „elhagyja a méltatlan papíros talaját".[11]

Hervay Frigyesen kívül egyik recenzens sem tartotta fontosnak a regény tartalmának ismertetését, de a főbb szereplők nevei, illetve a Krúdyra jellemző hangulati aspektusra adott reflexió szinte minden írásban megjelenik (karöltve a jelenkori tapasztalatokat summázó megjegyzésekkel, illetve az ezektől eltávolító jegyek ismertetésével). A *Napraforgó* leghíresebb (és egyben leghírhedtebb) kritikája csak az év végén jelent meg az Irodalomtörténetben. Császár Elemér, a kor konzervatív irodalomtörténésze nagyon lehordta a regényt, igaz, ítélete nehezen függetleníthető Krúdy Gyula Tanácsköztársaságban vállalt szerepétől.[12] Császár „unatkozott" és „szenvedett" a regény olvasása közben. Véleménye összegezve a következő: a mese „kezdetleges, naiv és együgyű", a kompozíció hiányzik, az alakok kidolgozatlanok és érdektelenek, az „üres bőbeszédűség" hemzseg a „nyugatosok kedvelt eljárástól", a halmozástól, de ebben nincs semmilyen logikai vagy pszichológiai rend, a hasonlatok értelmetlenek, az idegen szavak pedig hibás alakban jelennek meg. (Továbbá, hogy a szövegen kívül a paratextusokat se kímélje, megjegyzi, hogy az illusztrációk is gyengék, a regény pedig „külső kiállításában" „kritikán aluli").[13] Császár implicit módon „definiálja" fő vonatkozási pontját, az erős valóságreferenciákkal dolgozó, ezért „érthető", sőt irányadóerkölcsös írásrendet, amelytől a *Napraforgó* (de tulajdonképpen az eddigi és ezt követő Krúdy-œuvre is) teljesen idegen. A kritika szemlátomást nem vett tudomást a regény magyarságra, magyarságtudatra és nemzettipológiára vonatkozó – több recenzió által is kiemelt – allúzióiról, a nyelvi megmunkáltság és az alapvető narratív „hibák" Császár számára éppen a belefeledkező olvasás jelenlétaspektusaival ellentétes reakciókat szültek. A *Napraforgó*ról született, többségében méltató írások dacára Krúdy két világháború közötti recepcióját végeredményben – de általános értelemben nem ugyanilyen tónusban – a Császár által kijelölt irány jellemezte.

A részint elfogult – mivel Krúdy egyéb szövegeinek gyakorta helyet adó – orgánumokban olvasható kritikák tehát nem próbálták zárójelbe tenni a háborús idők elsődleges kontextusát, a méltató szavak pedig elsősorban az új szöveggel rendelkező („kultikus") szerzőnek, mintsem a regény egyediségének, újszerűségének szóltak – a *Napraforgó*ról szóló diskurzusok elsősorban „külső" előfeltételek mentén képződtek meg. Krúdy Gyulát a 20. század második felében „rehabilitálták", de a nagy irodalomtörténeti szintézis áttekintésében Czine Mihály nem tért ki külön a *Napraforgó*ra. Az utóbbi fél évszázadban született kommentárok közül azért érdemes kiemelni Bori Imre véleményét, mert ez a szerzői intenció sikertelenségét (a témát bekebelező, vagy végletesen átformáló művészi teljesítmény, azaz a Krúdy-írásrend dominanciáját) látja a *Napraforgó*ban, mondván, a téma már a tízes évek szövegeihez, illetve a dzsentritematikát favorizáló írásokhoz is markánsan hozzáköthető. Bori megállapításának értékét ugyanakkor valamelyest csökkenti az a tény, hogy a Krúdy által sugallt olvasási

[11] *Uo.*

[12] Ehhez bővebben lásd Bezeczky Gábor, *Kultusz és szakirodalom. Krúdy fogadtatása*, Jelenkor 2012/12., 1211.

[13] r. r. [Császár Elemér], *Krúdy Gyula: Napraforgó*, It 1919/3–10., 284–287.

stratégiának sikerére vagy kudarcára Szabó Dezső és Móricz radikálisan eltérő poétikáinak tükrében reflektál.[14] Bori némiképp előre is vetítette ezt, de a *Napraforgó* az utóbbi évtizedekben a Krúdy-kutatás egyik slágerszövegévé vált.[15]

A *Napraforgó* cselekménye a történet végeztével lezárul, a narrátor – noha szabad utat enged olvasója számára, hogy továbbszője a sztorit – első látásra nem hagyja szélesre tárva a kiskapukat: Pistoli meghal, Maszkerádi Malvin és Kálmán a fővárosba távoznak, Evelin és Álmos Andor pedig Bujdoson maradnak. Krúdy azonban – anélkül, hogy regényét egészében, teljes szereplőgárdájával folytatta volna – némiképp váratlanul feltámasztotta Pistolit: 1919 októberében Az Újságban publikálta a *Kleofásné kakasa* című szöveget (17 folytatásban), Pisztoly úrral a főszerepben, ugyanezen év végén pedig megjelentette *A betyár álma – Kleofásné kakasa és más elbeszélések* című kötetét.[16] Pontosan hogyan ment végbe, és milyen következményekkel járt a hős feltámasztása? Mennyiben alakított a szerző kortárs megítélésén és a *Napraforgó* által elkezdett diskurzusokon ez az aktus?

Az 1919-es karácsonyi könyvvásárra megjelent kötet 16 szöveget tartalmazott, címébe is a két leghosszabb szöveg címe lett beemelve, de a *Kleofásné kakasa* – mint a leghosszabb szöveg – a gyűjtemény egyharmadát tette ki. Az első két szöveget jobbára rövid szövegek követik (köztük egy nem kifejezetten narratív szöveg, a *Budai útmutató*), majd a kötet második felének hosszabb szövegei készítik fel az olvasót a záró darabra, amelyet az összeállítás csattanójának is nevezhetünk. Krúdy egyes hősei az életmű különböző szövegeiben is feltűntek, Szindbád révén pedig a hőstípus szerialitására is találunk már „erős" példát a korpuszban, így a Pisztolyként vagy Pisztoly úrként feltámasztott, narratív koherenciáját abszolút mértékben megőrző Pistoli úr esete nem számít egyedinek.

A *Kleofásné kakasa*ban inkább az számít egyedülállónak, hogy a hangsúly Pisztoly úr (és korábbi társai, Rizujlett és Kakuk) újbóli megjelenéséről egy névtelen hölgyre tevődik át, akinek élettörténete teszi ki az ötödik fejezetet, a szöveg egészének mintegy

[14] Bori Imre, *Krúdy Gyula „nagy évtizede"* = Uő., *Fridolin és testvérei*, Forum, Újvidék, 1976, 230–232.

[15] Czére Béla hosszan kitért a *Napraforgó*ra 1987-es kismonográfiájában. A jelentős recepciós fejleményekhez 2008-ig lásd Krúdy, *Összegyűjtött művei. Regények és nagyobb elbeszélések*, VII., Kalligram, Pozsony, 2008, 396–402. A részletes áttekintésben nem található meg Kelemen Zoltán 2005-ös könyve, amely – főleg a Krúdynál megjelenő Mária-kultusz szempontjából – elemzi a regényt: Kelemen Zoltán, *Történelmi emlékezet és mitikus történet Krúdy Gyula műveiben*, Argumentum, Budapest, 2005, 302. A legújabb szövegkiadás óta született fontos elemzések: Pál Marianna, *Az interperszonalitás mint a narratíva szervezőelve Krúdy Gyula* Napraforgójában, Thalassa 2009/2., 57–84.; Sántha József, *A lakatlan jelen. A „Napraforgó" világa*. Krúdy Gyula: Regények és nagyobb elbeszélések, Holmi 2009/6., 817–827.; Száz, *I. m.*; Keserű József, *Teatralitás Krúdy Gyula* Napraforgó *című regényében*; Margócsy István, *Az erotika démóniája. Közelítés Krúdy Gyula* Napraforgó *című regényéhez = Születésnapi kalandok. A Krúdy Gyula születésének 135. évfordulója alkalmából rendezett konferencia szerkesztett előadásai*, szerk. Fráter Zoltán – Gintli Tibor, MIT, Budapest, 2014, 167–174.; 177–183.

[16] Krúdy Gyula, *A betyár álma. Kleofásné kakasa és más elbeszélések*, Athenaeum, Budapest, 1920, 194 p. (A kötet külső címoldalán csak *A betyár álma* cím szerepelt, a teljes cím a belső címoldalon olvasható.) Egy régebbi szöveg kivételével az elbeszélések 1917 és 1920 között jelentek meg különböző folyóiratokban. Bár a Gedényi-féle bibliográfia szerint hat szöveg itt jelent meg először, ezt az adatot fenntartásokkal kell kezelni.

kétharmadát. Pisztoly úr hallgatóként, valamint a monológot kommentáló, jobbára passzív alakként lesz része a történetnek. A cím által támasztott elvárások ambivalens következményeket eredményeznek, hiszen a történet tulajdonképpen csak áttételesen szól a börtönben ülő Kleofás feleségétől ellopott kakasról (illetve ennek megtalálásáról). Ehelyett, mint kiderül, a baromfi azt a célt szolgálja, hogy általa eljusson Pisztoly a nagymonológ „szerzőjéhez". Így a cím által beharangozott történet egy általa nem jelzett másik történetet rejt, amely – és ez a *Kleofásné kakasa* valódi tétje – Pisztoly úr figyelmét felkeltve az utolsó alkalommal készteti döntésre a hőst: „Már csaknem kedvet kapott az élethez, amidőn az asszonyság történetét komoly főbólintással végighallgatta."[17] Mivel a hős végül az elzárkózás mellett dönt, a *Napraforgó* és a *Kleofásné kakasa* végeredményben ugyanahhoz a szituációhoz rendel egy-egy alternatívát: a regényben Pistoli úr meghal, majd az elbeszélésben feltámad, és élve temeti el magát. Utóbbi helyzetből pedig, úgy tűnik, valóban nincs kiút – Pisztoly saját döntése értelmében, tovább élve vonja ki magát az élők sorából. A szöveg utolsó mondata is erről tanúskodik: „Ne küldjenek engem kakast keresni, mert majd odavesztem magam is".[18] Az „odaveszés" ugyanis ebben a kontextusban az élet, valamint az élet örömei újbóli megélésének szinonimája.

Igaz, a *Napraforgó* vonatkozó passzusait visszaolvasva Pistoli halálának ténye sem egyértelműsíthető, jobban mondva a különböző nézőpontú beszámolók előrejelzik a feltámadás aktusát. Kakuk és Kakukné, akik a holttest mellett virrasztottak, utólag azt mesélték, hogy Pistoli éjfél körül eltávozott a koporsóból, noha csak lépéseinek hangját hallották. A temetés napján a falubeliek nézőpontjából úgy tűnt, „mintha még nem volna teljesen bizonyos, hogy Pistoli úr meghalt. Ki tudja, nem-e tréfa az egész. Elrikkantja magát és dörömbölni kezd a koporsó fedelén."[19] Sőt a temetéskor Kakuk még egyszer látta gazdáját, amint „krétafehér arccal" kinyújtja kezét a sírgödörből, a jelenés után (és a közelgő nagy vihar miatt) pedig a gödröt be sem temették. Másnapra pedig az eső mindent elmosott, „üszkös fekete föld terült el egyenlően a sivataggal".[20] Összegezve tehát, Pistoli halálának beálltát csak a narrátori szólam erősíti meg, a helyiek tudatszintjén (beleértve a hős közeli ismerőseit) a feltámadás nagyon is reális eséllyel bíró esemény. Maszkerádi kisasszony reflexiója („néhány hét múlva azt gondolta, hogy a fekete kutya volt a Pistoli úr lelke, mert a nemes férfiú az éj elmúltával *nem mutatkozott emberek között*"),[21] valamint a narrátor egy megjegyzése („Így *távozott el* a nemes férfiú a Nyírségből.")[22] viszont a nyelv szintjén is elbizonytalanítja a halálesetet. A halál körülírására alkalmas, de más jelentéseiben a halál véglegesítő-lezáró tapasztalatával nem feltétlenül összeegyeztethető, sőt ezzel ellentétes jellegű, aktivitást, sőt, mozgást sugalló kifejezések inkább Pistoli eltűnésére vagy elvonulására, mintsem kimúlására reflektálnak.

[17] *Uo.*, 194.

[18] *Uo.*

[19] Krúdy, *Napraforgó*, 343.

[20] *Uo.*, 356.

[21] *Uo.*, 339. (Kiemelés tőlem – W. A.)

[22] *Uo.*, 341. (Kiemelés tőlem – W. A.)

Mindez magyarázat lehet Pisztoly hallgatására is, amelyet a *Kleofásné kakasá*nak első három fejezete különféleképpen akar megtörni, összegyűjtve az egymásnak teljesen ellentmondó vélekedéseket a feltámadásról. Az első fejezet a helyiek vélekedéseit sorolja fel: szó esik így „feltűnés nélküli fogház-büntetésről", a Pisztoly által megsértett Ferenc József bosszújáról, szökésről is (igaz, a narrátor az utolsó verziót rögtön kétségbe vonja). A második fejezetben Rizujlett kérdéseire is ellentmondó válaszok érkeznek. Ezek szerint Pisztoly „talán mindenütt volt", „elment erről a vidékről", ott járt, „ahol minden ismétlődik, aljas egyformasággal", a másvilágon volt. A harmadik fejezet elején maga a narrátor teszi fel a kérdést („De hát hol járt Pisztoly […]?), majd a várakozást felkeltve így válaszol: „Majd kiderül egyszer, hol járt, merre szenvedett és szenvedélyeskedett Pisztoly abban az időben, amíg a sírjában nyugodni hitték".[23] Végeredményben az olvasó csak arról értesülhet, hogy Kleofásné volt a főhős előbbinél dicsőségesebb „második élettörténetének okozója", amely példázattá vált.

Mivel a *Napraforgó* főhőse egy elbeszéléskötet egyik szövegében „támadt fel", érdemes röviden megvizsgálni, hogy a *Kleofásné kakasa* szűk kontextusán kívül milyen kapcsolat létesül a regény és a kötet többi szövege között. Noha Krúdy kimeríthetetlennek, vagy inkább beláthatatlannak tűnő eszköztára is korlátozott, feltűnő, hogy a *Napraforgó* több motívuma és narratív kliséje is felbukkan az egyes szövegekben. A kötetkezdő *A betyár álmá*ban a regényen végigívelő antropomorfizáció szúrhat szemet, a *Hogy vész el a hitel?* és a *Szilveszter fiam* részben a halottnak hitt ember feltámadását tematizálják, *A bolondok kvártélyá*nak főszereplőjét, Szotyorit (aki Pistolihoz hasonlóan szürke gallérós köpenyben jár) megkorbácsolja egy nő, a kocsmájában őt meglátogató férfi az „Evelinekhez" és „Malvinokhoz" hasonló fantasztikus hasonmás-figura, a *Régi történet*ben pedig felbukkan egy férfiruhába öltözött, magát Kázmérnak hívó nőalak.[24] Az elbeszélések nagy része a *Napraforgó* regényidejébe helyezhető, de míg ott a narrátor vagy az egyes szereplők gyakorta hivatkoznak Magyarországra, illetve szembetűnően sok az intertextuális utalás, addig ezek a valóságreferenciák szinte teljességgel hiányoznak a kötet szövegeiből, illetve a *Kleofásné kakasá*ból is. A *Budai útmutató* című publicisztikai íráson, illetve az eredetileg a Tanácsköztársaság kikiáltása előtt két hónappal publikált, de a forradalmat megidéző *Farsangi Pál különös kalandjá*n kívül hasonló konkrét „lokalizációs" kódokat legsűrűbben a *Kleofásné kakasa* monológjában találhatunk. Mindez annak tudatában cseppet sem meglepő, hogy a „magyar föld regényeként" beharangozott szöveg tudatosan népesítette be imaginárius terét egy konkrét helyszínre a konkrét időszakban jellemző generáció „tipikus" figuráival. (Az olvasó ráadásul az ilyen konkrét utalások hiányában is tudatában lehetett annak, hogy hol játszódnak a történetek.) Míg azonban a *Napraforgó* szó szerint hemzseg a külföldi és hazai irodalmi alakok neveitől, ismert műveik címeitől, és az olvasásra adott érdekes reflexióktól, az 1920-as kötetben csupán *A nő, akiért szenvedünk* című elbeszélésben kerülnek elő Tompa Mihály – a *Napraforgó*ban is felbukkanó – *Virágregéi*.[25] A *Kleofásné kakasa* szempontjából különösen érdekes ez a hiány, hiszen a regénybeli Bujdos és környéke világához nem csak az állandóan olvasó Evelin, hanem több más szereplő (Malvin, Álmos Andor és apja, Pistoli) szintjén is hozzátartozik az olvasás tapasztalata.[26]

[23] Krúdy, *A betyár álma. Kleofásné kakasa és más elbeszélések*, 194.

[24] Ez utóbbi szöveg a kötet legrégebbi szövege, *Kázmér, az asszony* címen 1910-ben jelent meg A Hétben, majd bekerült két kötetbe is. *Kázmér* címen 1912-ben látott napvilágot, a *Régi történet* a harmadik variáns, de a szöveg hetedik ismert megjelenése.

A legelemibb utalás Pistoli Falstaff nevéből adódóan Shakespeare-re, illetve a Falstaffot szerepeltető drámákra vonatkozik (ráadásul dupla utalásról van szó, hiszen a Pistol nevű alak három angol drámában is megjelenik, több esetben Falstaff kísérőjeként).[27] A minduntalan olvasó, magát regényalakként definiáló, fantáziálása miatt gyakorta megrótt Evelin mellett Álmos Ákos francia enciklopédistákat és Kármánt olvas, Pistoli – Jókai nyomán – nőideálját, a lőcsei fehér asszonyt üldözi, de szóba kerül a Kázmér Ernő által A Hétben mintaként kezelt Turgenyev is, akit – bár Evelin kedvenc szerzői közé tartozott – Maszkerádi Malvin gyűlölt, mivel fiatalkorukra emlékező öregemberek szerepelnek benne. Az említetteken kívül még számtalan műcím, szerző és főhős neve bukkan elő a szereplőkről szóló leírásokban, illetve a leíró betétekben Horatiustól az *Ivanhoe*-n át az *Anyegin*ben szereplő Zareckijig, reflektálva a narratívára, és alternatív értelmezési stratégiákat kínálva fel hozzájuk.

Pistoli, Rizujlett és Kakuk alakjai, az Ingerli csárda, valamint a máriapócsi búcsú révén mindenképpen szorosnak nevezhető a két szöveg közötti textuális kapcsolat, de a viszony a főhős nevének finom áthangolása nyomán jellemezhető. Pistoli és Pisztoly ugyanis nem teljesen megegyező változatok, a *Napraforgó*ból pedig ki is derül, hogy a magyaros variánst a „helybeliek", sőt a helyi nők használják, figyelmeztetve egymást a veszélyes férfira.[28] A kódot követve tehát a *Kleofásné kakasa* egy másik perspektívából szemléli, illetve tárja elénk a hőst.[29] Kifejezetten női perspektíváról merészség lenne beszélni, de a szövegtérben Pisztolynak Kakukon kívül csak nőkkel van dolga: Rizujlett felkeresi őt, Kleofásnétől értesül a lopásról, végighallgatja a nő élettörténetét. Életét is az utóbbi momentum hatására gondolja végig, élete folytathatóságát (egy rövid időre) pedig abban látja, hogy – korábbi szokásaihoz hasonlóan – magához édesgeti a nőt. Ráadásul a szöveg felvezetésében a Pisztoly hiányára reflektáló leírásban nem kizárólagosan, de főként a nők részéről érezhető tapasztalat érvényesül. Összességében tehát a *Kleofásné kakasa* a főhős „reinkarnációja" ellenére sem a *Napraforgó* folytatása,

[25] „Majdnem minden férfiúnak van valami különös észjárása a szavak összerakásában, de sokan szeretik elmondani azt is, amit az előző nap egy lexikonban vagy egy költeményes könyvben olvastak, ezen a vidéken Tompa Virágregéit feltalálhatni minden háznál." Krúdy, *Napraforgó*, 343–344. „Télen sok könyvet olvasunk falun. Ősszel verseket, Tompa virágregéit szeretem." Krúdy, *A betyár álma. Kleofásné kakasa és más elbeszélések*, 83.

[26] Bizonyos értelemben Pistoli egy szövegekkel tarkított (textuális) térből vonódik ki, hogy felbukkanjon egy, a Valóshoz „közelibb" térben. Krúdy és az irodalmi utalások kérdéséhez lásd Fábri Anna, *„Egykor regényhős voltam…" Az irodalom kultusza Krúdy Gyula műveiben*, Holmi 2000/6., 651–657. A *Napraforgó* reflektált regényességéhez és olvasástapasztalatihoz lásd még Gintli Tibor, *Narratív identitás Krúdy Gyula* Napraforgójában, It 2003/3., 411–412.

[27] Fábri, *„Egykor regényhős voltam…"*, 656.

[28] Pál, *I. m.*, 71.

[29] Ezt az aspektust törli el a legújabb szövegkiadás azzal, hogy a *Kleofásné kakasa* szövegében Pisztoly nevét konzekvensen Pistolivá alakítja vissza.

hanem a regényt követő *spin-off*, amely ráadásul más narratív (fokalizációs) mintákat követ.[30] Pisztoly a *Napraforgó*ban részletesen taglalt hedonista életmód totálisan ellentétes variánsát reprezentálja, így válik (ezúttal már) passzív részesévé a névtelen nő „példázatos" nagymonológjának. A *Napraforgó*ban Álmos Ákos Evelinjére, Maszkerádi Malvinra vagy Pistolira is jellemző volt, hogy egymás után „fogyasztották el" partnereiket, míg a *Kleofásné kakasá*ban a nő rendelkezik ezzel az attribútummal, nem is beszélve a regény szereplőinek „szerephalmozásairól".[31] A spin-off „sikere" abban rejlik, hogy az eredetitől eltérő perspektíva dacára sok mindent továbbörökít annak narratív stratégiáiból is.

Itt szükséges szót ejteni a *Napraforgó* első, folyóiratos variánsának a regényből kihúzott részeiről, hiszen az egyik jelentősnek mondható változtatás a *Kleofásné kakasa* „utóidejűségének" szempontjából vet fel érdekes filológiai kérdéseket.[32] Az egyik, csak a Virradatban olvasható szövegrészben Pistoli rókatáncának részletes leírását olvashatjuk, de a regényre, ezen belül is a hősök jellemrajzára, más Krúdy-szereplőtípusokkal való kapcsolatára irányuló értelmezések feltehetőleg a blokk utolsó mondatát emelnék ki: „Mikor [Pistoli] aléltan hátrazuhant, Maszkerádi rávetette magát, mint a kígyó és torkon harapta".[33] Bár a későbbi variánsban (is) többször olvashatunk Maszkerádi kígyójellegéről, az eredeti változat brutális halálneméhez képest a későbbi elgondolás („ráborult, mint egy hattyú") jóval érzékibb megoldásnak nevezhető.

A *Napraforgó*ban nem találunk olyan jelenetet, amelyben Rizujlett és Pistoli közvetlenül kerülnének interakcióba egymással. Ez a dialógus a *Kleofásné kakasá*ban olvasható, amelynek végén Rizujlett – miután hasztalanul próbálja kiszedni a férfiből, merre is járt, de ezalatt felhergeli őt – feldúltan távozik Pisztolytól. A másik kihúzott szövegblokkban Késő Fánitól is hosszabban búcsúzkodik Pistoli, majd másnap Rizujletthez megy, aki éppen sóskát szed férjének, a beteg kapitánynak. Pistoli nótákat énekel, miközben a nőt nézi, majd rövid beszélgetést követően fél térdre ereszkedve csókol kezet a nőnek, aki megáldja őt. A kihagyott részletből az is kiderül, hogy Pistoli összesen hét napon át csavargott.[34] Noha a *Kleofásné kakasa* dramaturgiájában a Pisztoly-Rizujlett találkozó csak a felvezetés része, az első szövegvariánsban megtalálható részlet ismeretében az is elképzelhető, hogy a törlés részben a majdani újrafelhasználással magyarázható, igaz, a *Napraforgó* folytatásában a búcsúzás más, ellentétes végeredménnyel jár.

A *Kleofásné kakasá*nak első közlése egy olyan rövidebb bekezdést tartalmaz, amely végül kimaradt a kötetbeli kiadásból. A részletnek nincs komolyabb jelentősége a narratíva szempontjából (megtudjuk belőle, hogy Kleofásnét férje bebörtönzése után a falu szélére űzték), de a kötetkompozíció kontextusában textuális kapcsolatba léphetett volna a kötetet indító szöveggel, azaz elősegíthette volna a betyárromantika nosztalgikus megidézését.[35]

*A betyár álma – Kleofásné és kakasa és más elbeszélések*ről négy recenzió ismeretes, de a *Kleofásné kakasá*val külön nem foglalkoztak az írások.[36] A korabeli recepció a *Napraforgó* esetében megismert, politikum és írásművészet kettősségében fogant diskurzust írta tovább, de eközben a kritikusok még szélsőségesebb hangot ütöttek meg. Cholnoky László *Krúdy Gyula. Mozaik* című írása a Pesti Futárban jelent meg 1919. december 12-én, és bár a kötet megjelenésének apropóján íródott, az új könyvről konkrétan csak annyi a recenzens megállapítása, hogy „silány a külseje". A szövegben elrejtve megtalálható a kötet egy-egy motívuma (a bolondok kvártélya, az akasztott ember, a szerelem stb.), de a kritika nem más, mint a „legnagyobb magyar íróról" szóló dicsőítő írás. Cholnoky reflektál is rá, hogy tulajdonképpen ugyanezt leírhatná máskor, más Krúdy-szövegek kapcsán is, csak a hivatkozott címeket kellene lecserélnie. A karácsonyi könyvvásárról a Magyar Múzsában beszámoló Császár Elemér *A betyár álmá*t a korábbiaknál jobb, de így is „alacsony színvonalú", a „mélyre süllyedt írásművészetet" példázó műként említi. A pozitív oldalon a lekerekített, néhol érdekes történetek, illetve az alig észrevehető modorosság állnak, de Császár a negatívumok oldalát még inkább megterheli: formátlanság és unalom, eleven alakok helyett a „vonások rikító tarka köntösét" viselő figurák. A tudósításban egyébként szó esik Cholnoky László debütáló regényéről, a *Piroská*ról, amelyet – a *Napraforgó*ról írottak tónusában, de annál tömörebben – „puszta Krúdy-utánzatnak" nevez.[37]

[30] A spin-off főleg a televíziózás és a filmvilág keretei között használt terminus. Egy sikeres sorozat vagy mozifilm esetében gyakran kiemelik egy-egy szereplőjét, hogy köré külön sorozatot vagy filmet gyártsanak le, ezzel is erősítve az eredeti brandet.

[31] „hívtak fehér harisnyás Micinek, zöld kalapos Jolánnak, fekete ruhás Ágnesnek, tearózsás Izabellának, részeges Máriának, fiáker-Micinek, bolond Sárinak, snapsz-Fáninak, Pomery Klérnek, mintha minden városban minden férfi más név alatt és más alakban látott volna, valahol tán beszél is rólam álmában egy öregember esténként a tűz mellett". Krúdy, *A betyár álma. Kleofásné kakasa és más elbeszélések*, 190.

[32] Az összegyűjtött művek jegyzeteiben az olvasható, hogy Krúdy az 1925/28-as gyűjteményes sorozat apropóján módosított a *Napraforgó* szövegén. Krúdy, *Regények és nagyobb elbeszélések*, 396. Ha voltak is változtatások, az illusztrációk elhagyásán, egy-két elhanyagolható szócserén, illetve a keltezés („1918. Margitsziget") beszúrásán kívül nem találtam fontos korrekciókat. A *Napraforduló* folyóiratos közlése más sorrendben tartalmazta az illusztrációkat, nem voltak képaláírások, és néhány esetben a karikatúrák jellegétől eltérő portrék is bekerültek. A Virradatban megjelent szöveg más felosztást alkalmazott, (még) nem voltak fejezetcímek sem, de a bemutatott két szövegtörlésen kívül talált módosítások elhanyagolhatónak nevezhetők.

[33] Krúdy Gyula, *Napraforduló*, Virradat 1918. május 19., 3.

[34] Krúdy Gyula, *Napraforduló*, Virradat 1918. május 9., 2–3.

[35] „Kleofásnét az ura bebörtönzése után persze kiverték a faluból. Elkergették oda, ahol a szél sír, faluvégre, országút mellé, vándorlók pihenőhelyére, a domb alá, ahol egykor az akasztófa állott a régi betyárvilágban, ahol ma is oly különösen szól a szél, mintha sok titka volna." Krúdy Gyula, *Kleofásné kakasa*, Az Újság 1919. október 1., 4.

[36] A *Kleofásné kakasá*ról – Bori és Czére említett monográfiáin kívül – mindösszesen egy különálló tanulmány született 2011-ben Kőrösi Zoltán tollából. Az esszéisztikus írás amellett érvel meggyőzően, hogy a szöveg felépítése a monológ ritmusát követve a szóbeliséget imitálja. Kőrösi Zoltán, *Krúdy Gyula lélegzete*, Kalligram 2011/6-7, 92–94. A szakirodalom a szöveget egyébként a *Napraforgó* folytatásaként tartja számon. A kötet szövegei közül tudtommal csak *A nő, akiért szenvedünk* című elbeszélést vizsgálták behatóbban: Keményy Gábor, *Az ellentét mint szövegszervező elv egy Krúdy-novellában*. A nő, akiért szenvedünk = Uő., *Bevezetés a nyelvi kép stilisztikájába*, Tinta, Budapest, 2002, 173–183. Fábri röviden írt *A bolondok kvártélyá*ról is: Fábri, *Ciprus és jegenye*, 313–314. Horváth Z. Gergely a *Napraforgó* (1974) mellett ezen a címen is forgatott Krúdy-tematikájú filmet (1980).

[37] Császár Elemér, *A karácsonyi könyvvásár*, Magyar Múzsa 1920/2., 82–85. Cholnoky és Császár említett írásai között, 1919. december 18-án a Magyarország hasábjain jelent meg néhány soros ismertető a kötetről a *Napi hírek* rovatban. Eszerint a kötet „magyar emberekről", a „magyar pszihéről" szól, „magyar hangulatképeket" tartalmaz. Nem írok részletesen a Pesti Naplóban 1920. április 12-én megjelent szövegről, amely Krúdy kötetéből a két címadó elbeszélést emeli ki, de a *Kleofásné kakasa* meséjét sikerültebbnek tartja, mint megformáltságát (szemben *A betyár álmá*val).

A Magyar Múzsa ezt követő lapszámaiban hadjárat indult Krúdy ellen: Négyesy László Krúdynak egy Déli Hírlapban korábban megjelent cikke nyomán (amelyben a szerző az őszirózsás forradalom komolyságát helyezte szembe az 1848-as forradalom „színpadiasságával") azt nehezményezte, hogy az íróról egyáltalán szó esik a lapban. Császár a rövid válaszközleményben aláhúzta, hogy a folyóiratnak kötelessége a kritikai reakció, majd ügyesen játszotta ki az „irodalmi becs" és az „író erkölcsi értékének" – egyébiránt releváns – különbségét, mondván, ha Krúdy értékes könyvet írt volna, külön figyelmeztetnie kellett volna az olvasót arra, hogy a szerzőt „magyar ember" semmilyen módon nem támogathatja. Császár retorikájának alapjaként tehát az előítéletektől mentes kritikusi hozzáállás funkcionált, miközben éppen az esztétikai olvasás félreérthetetlenül visszás stratégiáját használta, hogy Krúdyt – politikai prekoncepcióit követve – értéktelenséggel vádolja. Ráadásul a Magyar Múzsa módszerét visszaigazolja az 1920. február 15-i lapszámban megjelent rövid írás *(Krúdyzmus vagy bolsevizmus?)*, amelyben a betűjeles szerző ezúttal egy, a Tanácsköztársaság alatt a Pesti Futárban megjelent, a kommünt „dicsőítő" Krúdy-vezércikk mondandóját foglalja össze. Az írás tulajdonképpen arra ad választ, miért nem akarta felvenni tagnak Krúdyt a Kisfaludy-társaság. A cikk végén a következő szerkesztői megjegyzés olvasható: „Volt annak egyéb oka is: az író tökéletes tehetségtelensége".[38]

A Nyugatban olvasható kritikát Dobos László jegyzi, akinek ez az egyetlen szövege jelent meg a lapban. A bíráló ismert kliséket ismétel meg: a kötet „Krúdy munkásságának egészét" tükrözi, a szerzőt „nagy formátlan lírikusnak" nevezi, akinél jelentés nélküli történésekkel, „amorf lírizmussal" szembesülhet az olvasó. Ellenben Dobos újdonságot lát a nemcsak témaként, de a „dolgok új kapcsolási módjaként" érthető vidékiesség erejében. Közel két és fél évvel a *Napraforduló*t beharangozó írás után ez az első markáns reflexió, amely visszaigazolni látszik a „magyar föld" poétikájára épülő modern prózatechnikát. Dobos szerint a nagyvárosra jellemző kifejező erő – a más „atmoszférából", és az erre máshogy reagáló lélekből „adódóan" – csak lefojtott formában lehet jelen a „vidékiesség" kontextusában, ez pedig másfajta következményekkel jár a „képzetkapcsolásra" nézve. A recenzens tehát kimondva-kimondatlanul főként a *cselekményáram*ba beszövődő narrátori szólam sajátos technikájában látja a szerzőre jellemző központi sajátosságot (a témaválasztás vagy a jellemábrázolás mellett, de ezeknél jelentősebb mértékben).[39]

1920 januárja és májusa között a Magyarország hasábjain három olyan rövid szöveg is megjelent, amelynek Pisztoly volt a főszereplője.[40] A legelső rövid, két bekezdésnyi írás, az *Útszéli feszület* az idős főhős templombéli álmodozásának gondolatfolyamát rögzíti, amely egyszerre két idősíkot implikál. Eldönthetetlen, hogy a *Kleofásné kakasa* remetéje, vagy a *Napraforgó* jelenéből ismert duhaj alak merengésébe csatlakozunk-e be. Igaz, erős lehet a gyanú, hogy a reflektáltan idős főhős, aki a zárlat szerint „útját ama messzi feszületnek vette, ahová mindenki elmendegél élete lefelé hajlásával",

[38] n. a., *Krúdyzmus vagy bolsevizmus?*, Magyar Múzsa 1920/4., 194.
[39] Dobos László, *Krúdy Gyula: A betyár álma*, Nyugat 1920/9–10., 540–541.
[40] A szövegek kötetben először a Barta András által szerkesztett, *Telihold* című 1981-es válogatásban voltak olvashatók.

a búcsú és a kivonulás mozzanataiból adódóan életének valamiféle lezárását játssza újra. Mivel azonban a szöveg a fogadkozás aktusával indul, a történet a ciklikus struktúrát is megidézi. Annál is inkább, mert a szöveg felénél induló emlékezés-jelenetben az élet ismétlődő motívumává a jól ismert napraforgó válik. Az *Útszéli feszület* ezen kívül a búcsújárást leíró rövid passzus által is a szövegcsoport centrumához illeszthető. Nem is beszélve az egyik, Pistolit jellemző kijelentésről még a *Napraforgó*ból: „Bölcs volt, mint egy útszéli feszület, amely megbocsát mindent az országút vándorlóinak."[41]

Az *Újhold* kétosztatúsága más jellegű: az első rész a csavargó Pisztoly és a férfibe húsz év óta szerelmes kocsmárosné történetét felsorolásokból és halmozásokból álló („jellegzetes") modorban adja elő, a második rész pedig egy, az igazságszolgáltatás elől menekülő férfi érkezéséről szól, akit Fáni, a gazdasszony elbújtat, de közben beleszeret. Az elbeszélés végén Fáni elűzi a féltékeny Pisztolyt a kocsmából. (A szöveg a „napraforgókórókat" az „asszony nélküli, magányos férfiak" jelképeként értelmezi.) A három szöveg közül a *Telihold* narratív tempója a leggyorsabb. Pisztoly ebben a történetben egy ügyes trükk segítségével (két halott férfi jellemvonásait kitanulva, és így megjátszva magát) bejut a Ferenczi-árvák házába, de Anna és Eleonóra egy este rajtakapják az egyik légyottjáról hazafelé igyekvő Pisztolyt, és kiteszik a szűrét. A csak folyóiratos közlésben megjelent szövegeket az idős főhős alakján kívül egy apró formai jegy is összevonja. Mindhárom alkalommal három pont vezeti fel a narratívát, amelyek a szünet, az elhallgatás és a kihagyás (vagy akár a levegővétel vagy a sóhaj) tapasztalatát implikálják.

Pistoli/Pisztoly alakja nem ismeretes Krúdy további életművéből, de a Magyarországban az *Újhold* és a *Telihold* között – 44 folytatásban – publikált *N. N.* a vidéki tematika miatt „lazán" hozzákapcsolható a szövegcsoporthoz. Mindez a szöveg utótörténetéből is jól látszik, hiszen Krúdy 1920-as évekbeli gyűjteményes kiadásának kilencedik kötetében a regény *A betyár álma* szövegeinek változatlan sorrendű újrakiadását vezette fel. Egyik recenzense szerint azonban az *N. N.* túl is tett a *Napraforgón*, amennyiben „több, szebb, súlyosabb, fájdalmasabban magyar",[42] mint elődje.

A Pistoli-sorozat öt szövegéből nyilvánvaló, hogy minden feltétel adott volt egy, a Szindbádéhoz hasonló hőstípus megalkotásához. A hangsúlyosan a „vidékiesség" kódjait hordozó, egy magát premodern közegben otthonosan érző figura olyan jellegzetes tulajdonságai, mint például a dorbézolás, vagy a kiválasztott nő utáni kitartó vágyakozás, párosulva a vándorló életmóddal, lehetővé tették volna az újabb és újabb kalandok folytatólagos megszövegezését, azaz a hőst szerepeltető szövegek szeriális publikálását, ahogy ezt a három legutolsó szöveg demonstrálja. Mivel Krúdy életműve a különböző intenzitással szerepeltetett főhősök „mikrotörténeteivel" is leírható, úgy is lehetne fogalmazni, hogy a szerző, miután (ezúttal sikerrel, és úgy tűnik, véglegesen) eltemette a *Napraforgó* „főalakját", figyelmét a főváros, és benne régebbi alakja, Rezeda Kázmér „feltámasztására" fordította – *A nagy kópé* a megszokott gyakorlattól eltérően rögtön könyv alakban és Bécsben jelent meg 1921-ben.

[41] Krúdy, *Napraforgó*, 285.
[42] Zilahy Lajos, *Krúdy Gyula: N. N.*, Nyugat 1922/5., 363–364.

A két világháború között Krúdy Gyula – a soron következő éra terminusaival élve – támogatott szerzőből megtűrt szerzővé vált. Bár 1925-ben, írói jubileumán még elindulhatott szövegeinek gyűjteményes kiadása, utolsó kötetét *(Az élet álom)* hat évvel később már csak egy Kosztolányi közbenjárására elnyert jutalom segítségével, magánkiadásban jelentethette meg, temetésén pedig az állam semmilyen szinten nem képviseltette magát. Felívelő kultuszának 1919-es „megroppanása" azért is nevezhető szerencsétlennek, mert a *Napraforgó* a folyóiratos szövegközlést beharangozó sajátos műfaji konstellációnak (a „föld-regénynek") köszönhetően könnyűszerrel belesimulhatott volna a húszas évek népnemzeti diskurzusaiba, megnyitván ezzel a szövegkorpusz útját esetleg olyan olvasók felé is, akik addig érzéketlennek bizonyultak a *Szindbád* szerzőjének írásaival kapcsolatban. Bár a húszas évek második felére a Krúdyt támadó személyeskedő indulatok lecsillapodtak, a szerző recepciója végérvényesen kettévált (az esztétikailag dicsőítőek, illetve az etikailag elmarasztalóak táborára). Miközben a Pistoli-szövegcsoport sem gyarapodott tovább, így mai szemmel – noha minderre felesleges poétikai alapú érvek után kutatni – Pistoli és társai egy szinte példátlan átmenet szimbolikus és zárványszerű figuráivá váltak.

SCHEIN GÁBOR

A szatíra, a megbocsátás és a humor kérdései Babits *Jónás könyvé*ben

A *Jónás könyve* nemcsak Babits életművének koronája, egyedülálló alkotása a modern magyar költészetnek is. Az utóbbi évtizedekben, amikor a Babits-olvasás már maradéktalanul maga mögött tudhatta Lukács György kritikájának következményeit,[1] a szakirodalom mindenekelőtt a költőnek tulajdonított politikai magatartásra, valamint a prófétai szerep ironikus elsajátításának módjára és annak humanisztikus tartalmaira volt figyelmes. Közismert, hogy Babits rekanonizációjában az 1970-es–80-as évek folyamán irányadó szerepet játszottak az Újhold egykori költői, Nemes Nagy Ágnes és Rába György. A folyóirat Lengyel Balázs által jegyzett beköszöntő írása, amely a lap körül csoportosulók irodalmi orientációjában Babits poétikai és morális törekvéseinek tulajdonított kulcsszerepet, leginkább az ő szemléletüket tükrözte. A *Jónás könyve* Nemes Nagy Ágnes számára is vitathatatlanul politikai jelentéseket hordozó költemény volt, „a világveszélyre felriasztó harsonahang",[2] antifasiszta kiállás, ugyanakkor a prófétai szerepminta átértelmezésében Babits önarcképét is viszont vélte látni: „A szökött próféta mögött ott az önarckép, a bibliai történet mögött az aktuális történelem".[3]

Az értelmezésnek ez az iránya kulcshelyzetbe hozza Babitsnak azt a nyilatkozatát, melyet Ascher Oszkár 1939. március 1-jei látogatására emlékezve tett, amikor a színész elszavalta előtte a *Jónás könyvét*: „A próféta sorsa, a szellem sorsa a világ hatalmaival szemben: lehet-e izgatóbb tárgy a mai költőnek?"[4] A sokat idézett, mintegy az írói szándékkal azonosított nyilatkozat mindmáig hatékonyan befolyásolja a költemény értelmezését. Emellett azonban Illyés Gyulától azt is tudjuk, hogy Babits a *Jónás könyvét* „betegágyában is, föl-fölszisszenve, elejétől végéig nevetve írta, őszinte szívvel nevetve és gúnyolódva mindenen, különösen azon a képtelen tökön."[5]

Rába György, akinek mai Babits-értésünk alighanem a legtöbbet köszönheti, Ascher emlékezését így kommentálta: „A magasztos küldetésével vívódó próféta viszontagságait időszerű történetnek szánta [t.i. Babits] – 1938-ban, Ausztria náci megszállása után, amikor hangját elvesztve, némaságba falazva vezetett Beszélgetőfüzetének

[1] Lukács György, mint jól ismert, Babits általa liberálisnak vélt történelemszemléletét vonta kritika alá a *Jónás könyvé*nek olvasásakor, kijelentvén, hogy e történelemszemlélet korlátai felelősek azért, amiért Babits a próféta alakjában csak a pusztulás jövendölésére képes, egy új világ szükségszerű eljövetelének felismerésére nem. Vö. Lukács György, *Babits Mihály vallomásai*, Új Hang 1940/6., 16–35.

[2] Nemes Nagy Ágnes, *A hegyi költő*, Magvető, Budapest, 1984, 159.

[3] *Uo.*, 160.

[4] Babits Mihály, *Most fedeztem fel a saját versemet* = Uő., *„Itt a halk és komoly beszéd ideje". Interjúk, nyilatkozatok, vallomások*, szerk. Téglás János, Pauz-Westermann, Celldömölk, 1997, 403.

[5] Illyés Gyula, *1941. augusztus 4.* = *Babits Emlékkönyv*, szerk. Illyés Gyula, Nyugat, Budapest, 1941, 188.

tanúsága szerint Magyarország hasonló sorsától s hazája, egész Európa pusztulásától tartott."[6] Ugyanakkor már ő is megjegyezte, hogy a *Jónás könyve* értelmezéséhez akkor juthatunk közelebb, ha a bibliai szöveggel vetjük össze.[7] Ezt a munkát azonban ő maga nem végezte el, csupán a bibliai forrás és Babits művének legfontosabbnak ítélt, az eseménymenetben jelentkező különbségére hívta fel a figyelmet, arra, hogy a niniveiek Babitsnál nem térnek meg és nem vezekelnek a próféta szavára.

Rába javaslatát évtizedekkel később Dávidházi Péter kezdte megvalósítani. „És sorsot vetének" című előadásában[8] a bibliai forrás, pontosabban a Babits által használt revideálatlan Károli-fordítás és a költemény számos eltérésére felhívta a figyelmet. Elsősorban a kihagyásokra összpontosított, közülük is leginkább a tengerészek sorsvetésének jelenetére, és több kihagyás jelentőségét feltárta a Babits-mű koncepciójában. A következőkben, amikor a bibliai szöveg újraírásaként fogom olvasni a *Jónás könyvét*, hozzá csatlakozom. A célom azonban nem korlátozódik arra, hogy további eltérésekre mutassak rá. Az újraírás problémájának középpontba állításakor egy a hagyományostól eltérő olvasati lehetőségre szeretnék javaslatot tenni.

A kanonizált bibliai szövegek újraírhatóságának feltétele, hogy kiszakíthatóvá váljanak különleges tekintélyük teréből, vagyis hogy szekuláris irodalommá válhassanak. Más szóval az újraírhatóság feltétele az, hogy a szövegek teológiai kontextusát és hagyománytörténeti összefüggéseik egy részét zárójelbe téve feltehetők legyenek az irodalmiságukra vonatkozó kérdések. Ezek sok egyéb mellett magukban foglalják a műfajiság és a konvenciók problémáit, a stílust, a szöveg tematikus szerveződését, a szerkezetét, az elbeszélői nézőpontok és a retorikai eljárások vizsgálatát, a költői hang, a dikció és a képzelet feltárását. A nehézséget a teológiai, a nyelvészeti és az irodalmi aspektusok gyakorlati szétválaszthatatlansága jelenti, mert miközben az irodalmi vizsgálat a Biblia olvasása esetében magától értetődően rászorul a teológiai és a hebraisztikai hagyományban őrzött tudásra, amelyeket átszőnek az értelmezést más vágányokra terelő diszkurzusok is, éppen e diszkurzusok jelenléte miatt, valamint azért, mert nagyon sok idő telt el azóta, hogy a bibliai szövegek nyelve alakulófélben lévő irodalmi nyelvként funkcionált, a bibliai szövegek irodalmi olvasása sem nélkülözheti az egyes irodalomelméleti irányzatok segítségét sem. [9]

Éppen a bibliai szövegek újraírhatóságának tapasztalata támasztja alá legnyilvánvalóbban, hogy a nyugati hagyomány funkcionálisan függetleníteni képes a Biblia tekintélyét a rávonatkozó olvasási szabályoktól. A szöveg szentként való tisztelete azt is jelenti, hogy az a mindenkori jelenben megértésre vár, és bár e megértés ilyen feltételek mellett megnyílik a hittapasztalatok előtt is, a szöveg irodalmias megalkotottsága miatt nem csupán megengedi, de – különösen a kortársi teológiai gyakorlatban – egyenesen szükségessé teszi az irodalmi szempontok bevonását a teológiai értelmezésbe. Másrészt mivel már a szöveg szentsége, isteni tekintélye is a hittapasztalatok területén fogant meggyőződés, nem lehet kizárva a Biblia olvasásából az sem, aki e meggyőződésben nem osztozik. Számára az értelmezés során a bibliai szöveg nem fog különbözni bármely egyéb ókori irodalmi szövegtől, vagy ha mégis, csupán azért, mert tudomása van arról, hogy e szöveg a Nyugati hagyományban minden más szövegétől eltérő státuszú.

A bibliai szövegek újraírásai természetesen önálló alkotások, de értelmezésük során megőrzik ráutaltságukat a forrásszövegekre. Jelentésük és értelmezésük lehetőségei az eltérésekben bontakoznak ki. Hogy mi a forrásszöveg, azt sok esetben nem is olyan könnyű megállapítani. Biztosak lehetünk abban, hogy Babits Károli Gáspár revideálatlan fordítását használta,[10] és bizonyos pontokon feltételezhető, hogy aktív emlékezetében volt Batizi András *Jónás prófétának históriája* is. Károlira mégis csak megszorításokkal tekinthetünk az újraírás forrásszövegeként. Az abszolút forrás természetesen a héber eredeti.

A biblia Jónás könyvének olvasása felvet egy sor olyan kérdést, amelyekkel ehelyütt nem kívánok foglalkozni, mert a babitsi mű szempontjából irrelevánsnak tűnnek. Ilyen a szöveg keletkezésének problémája, viszonya más bibliai könyvekhez, mindenekelőtt a Királyok második könyvéhez.[11] Nem foglalkozom továbbá általánosságban a szöveg nyelvészeti sajátosságaival. Ilyesmire csak olyan pontokon térek ki, ahol ez Babits felől nézve lényeges adalékokkal szolgálhat. Olvasatom nem a teológiai, hanem az esztétikai hermeneutika jegyében fogant, vagyis a bibliai szöveg kulturális idegenségének feltárásából indul ki.[12]

Az irodalmiság kérdései közül ehelyütt a műfajiság problémájára fogok részletesen kitérni. Az értelmezési hagyomány számos műfaji előkép lehetőségét megvizsgálta. Ezek közül a novella, a midrás és a szatíra számbavétele mellett szólnak a legkomolyabb érvek, jóllehet a szöveg más műfaji elemeket is magába sűrít. A műfaj fogalma egy sor, a szövegbe kódolt és az olvasó számára felismerhető irodalmi konvenciót jelent, amelyek lényeges mértékben alakítják a szöveg intencionált jelentésességét. Thomas Bolin azonban joggal figyelmeztet arra, hogy túl keveset tudunk arról, milyen konvenciók voltak érvényesek a Jónás könyve keletkezésének feltételezhető idején, az Kr. e. 6–7. században a zsidó és a környező közel-keleti irodalmakban, hogysem biztonsággal tehetnénk erre vonatkozó kijelentéseket.[13] A felsorolt műfajok közül a midrás konvenciói egészen biztosan jól ismertek voltak a korban. Legfontosabb tulajdonsága, hogy többnyire egy előzetesen meglévő konkrét szenírási szöveg megfigyelésén és tanulmányozásán alapul, annak egy adott helyzetre vonatkozó didaktikus, tanító célzatú újrafogalmazását, kibővítését tartalmazza.[14] A bibliai Jónás könyve esetében

6 Rába György, *Babits Mihály*, Gondolat, Budapest,1983, 308.

7 *Uo.*

8 Dávidházi Péter, *„És sorsot vetének". A kihagyás poétikája Babits Jónás könyvében = Nyugat népe. Tanulmányok a Nyugatról és koráról*, szerk. Angyalosi Gergely – E. Csorba Csilla – Kulcsár Szabó Ernő – Tverdota György, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2009, 361–387.

9 Vö. *Literary Guide to the Bible*, szerk. Robert Alter – Frank Kermode, Harvard UP, Cambridge, 1998, 5.

10 Erre mások mellett Dávidházi Péter hozott több bizonyítékot idézett tanulmányában.

11 Jónást a szentírási szöveg Amittai fiának nevezi. Jónás, Amittai fia a 2Kir. 14, 25-ben is megemlítődik. Amint erre Dávidházi Péter említett tanulmány már kitért, Babits költeménye ezt a részletet nem említi.

12 Hans Robert Jauss, *Jónás könyve – az „idegenség hermeneutikájának" egy paradigmája*, = Uő., *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, ford. Bernáth Csilla és mások, Osiris, Budapest, 1997, 373.

13 Thomas M. Bolin, *Freedom Beyond Forgiveness. The Book of Jonah Re-Examined*, Journal for the Study of the Old Testament Supplement Series 1997, 53.

14 Addison G. Wright, *The Literary Genre Midrash*, Alba House, Staten Island, 1967, 105–138.

a szakirodalom nem tudta hitelesen igazolni, melyik volna az a szöveg, vagy szöveghely, amelynek egyfajta újrafogalmazásaként olvashatnánk, habár több javaslat is született. A midrásként való olvasás ebben az esetben inkább abból a régóta meglévő feltételezésből indul ki, hogy a Jónás könyve az Ószövetség egyik legkésőbb keletkezett irata. Ezt a feltételezést a szöveg stilisztikai és grammatikai állapotára vonatkozó érvekkel szokás alátámasztani.[15] Ez azt jelentené, hogy a Jónás könyve olyan korban született volna, amelyben Ninive már régen nem létezett az asszír birodalom fővárosaként,[16] legendás hely volt csupán, és az egész történet nélkülözött volna minden történeti referenciát. Természetesen ebbe az irányba mutatnak a könyv meseszerű elemei, mindenekelőtt a cethal szerepeltetése. A történeti vonatkozások hiányában kizárólag az allegorikus vagy parabolikus tanítás képezné a könyv jelentéseit, ami tartalmazza a zsidó partikularizmussal és kiválasztottsággal szemben érvényesülő egyetemes emberi közösség gondolatát is.[17] Ez a szemlélet a 19. század végén alakult ki és erősödött meg. A könyv 20. századi értelmezői közül viszont azok, akik a recepció történetének is figyelmet szentelnek, nem mulasztják el megemlíteni, hogy maga az ószövetségi hagyomány történelmi szövegként fogja fel a Jónás könyvét (lásd Tób. 14,4), és ugyanígy tesz az újszövetségi hagyomány is (lásd Mt. 12,39; Lk. 11,29). Longman és Dillard minden kétely nélkül kijelentik, hogy Jónás valós történeti személy volt, aki II. Jerobeám uralkodásának idején élt (Kr. e. 786–746), a Jónás könyvét pedig a történeti könyvek vonatkozásában tárgyalják, ugyanakkor megjegyzik, hogy a könyv irodalmias szerkesztésű, nagyszerűen kihasználja az irónia és a retorikai díszítések lehetőségeit.[18]

A kérdés, hogy tekinthetjük-e midrásnak a bibliai Jónás könyvét, a szakirodalom alapján nem eldönthető. Mindazonáltal fontos a számunkra, hogy az újraírás mozzanata már az eredetinek tekintett bibliai szöveg kapcsán is fölmerült, ami arra utal, hogy a szentírási szöveg szolgálhat alapul további midrásszerű művek számára, mint ahogyan szolgált is.[19] Babits verse akár ebben a kontextusban is értelmezhető lenne, kétségtelenül vannak olyan vonásai, amelyek a midrás hagyományára utalnak.

Ami viszont az eredeti szöveget illeti, a számunkra talán legfontosabb ellenérvet azzal szemben, hogy a midrás műfaji sajátágaival ruházzuk fel, maga az értelmezési hagyomány szolgáltatja. Egyáltalán nem úgy tűnik, hogy a bibliai Jónás könyve világos didaxissal mutatna fel valamilyen értelmet, amit további jelentős értelmezői munka

[15] Samuel Rolles Driver, *Jonah* = Uő., *An Introduction to the Literature of the Old Testament*, Charles Scribner's Sons, New York, 1897, 321–325.

[16] Ninive a Kr.e. 704 és 612 között fennálló Újasszír Birodalom bukásáig volt annak fővárosa. Thomas Bolin tehát az Újasszír Birodalom fennállásának idejére teszi a bibliai Jónás könyve keletkezését.

[17] Ezt a nézetet képviseli például Emil G. Hirsch és Karl Budde, akik az 1906-ban kiadott Jewish Encyclopedia Jónás könyvére vonatkozó címszavát írták.

[18] Temper Longman – Raymond B. Dillard, *An Introduction to the Old Testament*, Zondervan, Grand Rapids, 2009, 443.

[19] A Jónás könyvéhez íródott midrást, az ún. Jónás midrást Jom Kippur ünnepén szokás felolvasni a mincha imához kapcsolódó háftáraként. A midrás két részből áll. Az első rész Jónás történetének kompilatív újramondását tartalmazza, míg a második rész a lélekre vonatkozó allegorikus értelmet tulajdonít neki.

bevonása nélkül is közérthető teológiai vagy etikai tanításnak tekinthetnénk.[20] Ennek egyébként a szatíraként való olvasás is ellentmond, hiszen ez az olvasási mód, mint látni fogjuk, kiélezi az ellentmondásokat.

Mielőtt azonban a szatirikus értelmezés lehetőségeire rátérnénk, érdemes előbb a bibliai könyv szerkezetével foglalkoznunk. Raymond Person hatásosan mutatta meg,[21] hogy a cselekményfolyam narratív ábrázolásában az egymással szomszédos szerkezeti részek dialogikussága meghatározó szerepet játszik. Olyan elemi részekre érdemes itt gondolnunk, mint például hogy Isten felhívására (Jón, 1,2) Jónás elmenekül, ahelyett, hogy elindulna Ninivébe (Jón, 1,3). Majd Isten vihart támaszt (Jón, 1,4), mire minden tengerész ijedtében a maga istenéhez kezd imádkozni (Jón, 1,5). Az istenek nem válaszolnak (Jón, 1,5), Jónás pedig tudván, hogy ki küldte a vihart, aludni megy. Erre a tengerészek felkeltik, hogy ő is imádkozzék a maga istenéhez, amit Jónás nyilvánvalóan visszautasít, habár erről külön nem tudósít a szentírási szöveg. Ekkor a hajósok gyanakodni kezdenek, hogy Jónásnak köze lehet a viharhoz, és mivel meg akarják tudni, miért kerültek ilyen helyzetbe, egyenesen felszólítják, mondja meg, „kinek a dolgáért" érte őket a veszedelem, továbbá megkérdezik, honnan jött, mi a mestersége és melyik néphez tartozik. (Jón 1,7–8).[22] Jónás, aki eddig sem hívásra, sem kérdésre nem felelt, ekkor válaszol, és válaszában nemcsak azt mondja meg, melyik nép szülöttje, hanem arról is hitet tesz, hogy az Örökkévaló, aki őt üldözi, az egyetlen teremtő, következésképpen azok az istenek, akikhez a hajósok imádkoztak, nem fogják tudni lecsillapítani a tengert. (Jón, 1, 9)

A nagyobb egységek, végső soron a fejezetek közötti párhuzamokra és ellentétekre hívja fel a figyelmet James Ackermann.[23] Az 1. fejezetben Jónás elutasítja a ninivei küldetést, míg a 3.-ban végrehajtja. A 2. és a 4. fejezet viszont egyaránt Jónás panaszával kezdődik, és a panaszra mindkét esetben megérkezik az isteni válasz.

Babits költeménye, amely a Nyugatban „költői elbeszélés" műfajmegjelöléssel jelent meg, megőrzi az eredeti szöveg narratív szerkezetének alapvető jellemzőit, de összevonásokkal, kihagyásokkal és bővítésekkel jelentősen módosít rajta. A következőkben egy hosszabb részleten mutatom be a babitsi átértelmezések jellegét. A részlet a tengeri vihar idején játszódik:

> A görcs hajósok, eszüket veszítve,
> minden terhet bedobtak már a vízbe,
> s míg arcukba csapott a szörnyű sóslé,
> kiki a maga istenét üvölté.
> Jónás mindent kiadva, elcsigázva,
> betámolygott a fedélközi házba,

[20] Thomas M. Bolin a midrás műfaji kódjainak jelenlétét igazolhatónak tekinti (Vö. Bolin, *I. m.*, 47.), ezen a ponton tehát nem értek egyet vele.

[21] Vö. Raymond F. Person, *In Conversation with Jonah. Conversarion Analyzis, Literary Criticism and the Book of Jonah*, Journal for the Study of the Old Testament, 1996, 47–49.

[22] E rész pontos szövegszerű értelmezését lásd Dávidházi, *I. m.*, 369–374.

[23] James S. Ackermann, *Jonah = Literary Guide to the Bible*, 238.

le a lépcsőkön, a hajófenékre,
s ott zuhant bódult félálomba végre
gurítva őt az ázott, rengő padlat.
S így lőn, hogy a kormányos belebotlott
a deszkákat vizsgálva, s rája szólt:
„Mi dolog ez, hé, te nagy alható?
Ki vagy te? Kelj föl, s kiálts a keserves
istenedhez, talán ő megkegyelmez!
Vagy istened sincs? Szólj! Miféle nemzet
szült? Nem te hoztad ránk a veszedelmet?
Mely város vall polgárának, büdös?
S e fene vízen át velünk mivégre jössz?

S ő mondta neki: „Zsidó vagyok én
s az Egek Istenétől futok én.

Babits bővítései részben azt a célt szolgálják, hogy a történetet átironizálva kiemelje az eredeti korpusz kulturális adottságai közül. Ez a funkciója a kormányos gúnyos megjegyzésének, hogy Jónásnak talán istene sincs, ami nemcsak az ókori Közel-Kelet kulturális adottságai felől nézve teljesen értelmetlen feltételezés, de a szituáció felől is az, hiszen a hajósok biztosak lehetnek abban, hogy a szokatlanul nagy vihart egy isten támasztotta, és Jónáson kívül már mindenki imádkozott a maga istenéhez, ám a vihar mit sem csillapodott, a hajó pedig majdnem széttört. Hasonló, aprónak tűnő mozzanata, hogy az eredeti szövegben Jónás így mutatkozik be a hajósoknak: „Héber (עברי) vagyok s az Örökkévalót, az egek Istenét félem."[24] (Jón. 1,9) Babitsnál ugyanez a mondat így hangzik: „Zsidó vagyok én / s az Egek Istenétől futok én." A héberből zsidó lett. Jelentéktelen változtatásnak tűnik, amelyet Babits a Károli-fordításból vett át. Nála ezt olvassuk: „Zsidó vagyok én, és a menyeknek Urát, Istenét tisztelem én."[25] Mi a jelentősége az eredeti szóválasztásnak? Az Ószövetségben a „héber" önidentifikációval rendszerint olyankor találkozunk, amikor Izrael fiai és lányai nem zsidók előtt nyilatkoznak hovatartozásukról.[26] Ennek megfelelően nevezi például Mózes az Urat a héberek Istenének a fáraó színe előtt (2Móz. 7,16; 9,13; 10,3) Isten Jónás által használt megnevezése, „a mennyeknek Ura", ugyancsak olyan azonosítása Jahvénak, amely idegenekkel folytatott kommunikációban lehetett használatos, jóllehet tény, hogy ez a megnevezés máshol nem tér vissza az Ószövetségben.[27] Más értelmezés szerint azért mutatkozik be héberként a hitvalló Jónás, mert Zebulon törzséhez tartozott, és így nem mondhatta magáról, hogy zsidó (jehudi), mert az júdabelit is jelentett, és Zebulon lakhelye nem tartozott Júdához. És nem mondhatta magát izraelitának sem, jóllehet Zebulon Izrael része volt, de ez a kifejezés sehol nem jelenti azt az Ószövetségben, hogy „zsidó", csupán azt, hogy politikai értelemben valaki Izrael királyságához tartozik.

[24] *Teljes kétnyelvű (magyar–héber) Biblia*, Maccabi, Budapest, 1994, II., 574.
[25] *Szent Biblia*, magyar nyelvre fordította Károli Gáspár, Brit és külföldi Biblia-társulat, Budapest, 1907, 996. A revideált Károli-fordításban már a „Héber vagyok" kijelentés található.
[26] Bolin, *I. m.*, 84.
[27] *Uo.*

Jón. 1,9 tükrében a próféta helyzetét – Dominique Maingueneau fogalmával élve – paratópikusnak nevezhetjük. A paratópia a diszkurzusanalízis rendszerében egy mezőhöz való odatartozás és oda nem tartozás közötti oszcilláció leírására szolgál.[28] Jónás hitet tesz az Örökkévaló mellett, miközben menekül előle. Zsidónak vallja magát, de óvakodik attól, hogy kijelentésének bármilyen politikai tartalmat adjon. Ezt a paratópiát Babits a Károli-fordítás miatt nem érzékelhette, helyette viszont egy még súlyosabb kettősséget helyezett a szövegbe. A hitvalló kijelentés egy másik helyén alapvetően másította meg a Károlinál olvasható mondatot. A „tisztelem" szót „futok"-ra cserélte. Figyelembe véve, hogy a mózesi elbeszélés szerint Isten az, aki kiválasztotta és feladattal bízta meg Izraelt (5Móz, 7, 6–8), és ha szétszéled, alkalmas időben ő gyűjti össze (5Móz. 30, 1–6), a „futás" szónak a hitvallásba való beemelése Jónást a zsidó nép peremére helyezi: ebben az állapotában odatartozik, és nem tartozik oda. A szöveghely megváltoztatása ugyanakkor Babitsnál dramaturgiailag előkészíti a következő szövegrészt, amelyben Jónás megmagyarázza, miért nem akarta teljesíteni a prófétai küldetést. Ezek a sorok a bibliai szöveghez képest bővítménynek számítanak: „Mi közöm nekem a világ bűnéhez? / Az én lelkem csak nyugodalmat éhez. / Az Isten gondja nem az enyém: / senki bajáért nem felelek én." Babits Jónása itt tulajdonképpen a választottság feladatjellegét tagadja meg, ami a választás lényegét fejezi ki.[29] A paratópia megjelenése azonban ezekre a sorokra is kisugárzik, és kifejezi, hogy Jónás nem osztja teljes mértékben sem a közöny, sem a felelősség álláspontját, a kettő között ingadozik, őrlődik.

Más helyeken Babits pontosan érzékeli és érvényesíti a bibliai szöveg, illetve a Károli-féle fordítás dramaturgiai és intertextuális sajátosságait. Jónásnak a cethal belsejében elmondott imájának felütése nála is a 130. zsoltár első versének intertextusaként olvasható. Általános jellemzője azonban Babits költeményének, hogy minden pontján az eredeti kontextustól független pszichológiai realizmussal ábrázolja szereplőit.[30] Így tesz akkor is, amikor a bajba jutott hajó legénységének és utasának viselkedését mutatja be. A bibliai elbeszélésnek nem sajátja a pszichológiai motívumok iránti érzékenység, pusztán a cselekedetek bemutatásával, valamint a párbeszédek leírásával

[28] Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, Paris, 2004, 52.
[29] „A kiválasztás bibliai fogalmához hozzátartozik, hogy megbízatással jár. Izrael kiválasztottságának a többi nép áldásává kell lennie. Istennek szüksége van a világban egy tanúra, egy népre, amelynek sorsában láthatóvá válik üdvözítő ereje. Ezért kiválasztott nép viseli az elhivatottság terhét. A választottság nem előjog, nem kitüntetettség *másokkal szemben*, hanem *másokért* való lét, és ezáltal a történelem legsúlyosabb jele. Izraelnek magára kellett vennie az elhívottság következményeit." Lásd Gerhard Lohfink, *Miért van szüksége Istennek egy népre*, Pannonhalmi Szemle 2001/1., 22.
[30] Erre a következtetésre jutott Dávidházi Péter is egy konkrét hely vizsgálatakor: Babits „belenyúl a cselekményt mozgató tettek és történések rendjébe, és megváltoztatja egy eseménysor külső okai és személyes indítékai szövevényét, még pedig kihagyva egy isteni (poétikailag deus ex machina) beavatkozást, amelynek feladatát így a földi szereplők lélektani indítékainak kell átvállalniuk." Lásd Dávidházi, *I. m.*, 375.

jellemez. Ennek köszönhető, hogy a szöveg hallgat az egyik legfontosabb kérdésről: miért menekül el Jónás az Örökkévaló hívó szava elől? A kérdésre mind a judaista írásmagyarázat hagyományában, mind a keresztény teológiai irodalomban többféle válasz született. Babits is megadja a magáét, mégpedig részben már a költemény első soraiban. Az ő Jónása azért szaladna az Úr akarata elől, mert „rühellé a prófétaságot". De vajon miért utasította el utálattal a prófétai szerepet, vagyis azt, hogy kiáltson „a Város ellen", mert „Nagy ott a baj, megáradt a gonoszság"? Később megtudjuk, hogy közönyös kívülállónak érzi magát. „Mi közöm nekem a világ bűnéhez?" – kérdi.

Egyszerűbb és a történet ironikus-realisztikus hatását növelő bővítés Babits részéről, hogy nála Jónás azért merül álomba, mert előzőleg a vihart rosszul viselvén kiadósat hányt, amitől kimerült. Így azonban Jónás alvása, ami az eredetiben párbeszédes viszonyban és kihívó ellentétben áll a hajósok riadalmával, azzal, hogy miközben Jónás alszik, a hajó majdnem összetörik, nála elveszíti dialogikus jellegét, és puszta epizóddá válik. Babitsnál a kormányos csak véletlenül botlik bele az alvó Jónásba, nem keresi, előzetesen nem gyanakszik rá, hogy esetleg miatta kerekedhetett a szokatlanul nagy vihar.

Hasonló következtetésekre juthatunk más részek közelebbi vizsgálatakor is. Számos példát idézhetünk a bővítésekre, a pszichológiai realizmus remek eseteire, vagy a komikus hatást keltő naturalisztikus ábrázolás emlékezetes képeire. Ilyen az a jelenet, amikor az imádkozástól kifulladt Jónás a hal kopoltyúján keresztül próbál több levegőhöz jutni. Ezeknek a helyeknek a szatirikus ábrázolás kapcsán lesz jelentőségük. Az alábbiakban Jónásnak a cethal gyomrában elmondott imájára térek ki, mert az ima bibliai és babitsi változatának összehasonlítása lényeges vonásokkal egészítheti ki az újraírásról alkotott képünket, és egyben annak problémáit is élesen megmutatja.

A cethal gyomrában elmondott imát az egzegétikai szakirodalomban sokan utólagos betoldásnak látják, mások szerint pedig eredetileg nem itt lehetett a helye a szövegben.[31] Én azonban azokkal értek egyet, akik az imát a könyv szerves részének tekintik azon a helyen, ahol a számunkra ismert szövegben olvasható.[32] Ez többek között a narratív szerkezet már korábban ismertetett sajátosságaival igazolható. Az ima hiányában ez a szerkezet megbomlana, ugyanis a szentírási könyv második fejezetét alkotó fohász párbeszédbe lép azzal a korábbi pillanattal, amikor Jónás nem volt hajlandó imádkozni, ugyanakkor párhuzamos a niniveiek megtérésével is. A bibliai elbeszélés ilyen szerkezeteken keresztül, tehát nem az ábrázolás eszközeivel mutatja be Jónás belső állapotának változásait is.

Mint már említettem, az ima első szavai a 130. zsoltár első mondatára utalnak. Ez a magyarázata annak, hogy a két szöveg értelmezése a judaizmus hagyományában

[31] William Tyndale szerint az imának eredetileg akkor kellett elhangoznia, amikor a cethal kibocsátotta magából Jónást. Lásd *Tyndail's Old Testament. Being the Pentateuch of 1530, Joshua to 2 Chronocles of 1537 and Jonah*, szerk. David Daniell, Yale UP, New Haven, 1992, 635. Johannes G. Müller szerint az ima a Kr. e. 8. században keletkezett, míg a könyv maga két évszázaddal később, és az imát utólag helyezték a szövegbe. Lásd Johannes G. Müller, *Jona, Eine moralische Erzählung*, = Uő., *Memorabilien*, VI., Cruisius, Leipzig, 1794, 142.

[32] Ezen az állásponton van pl. George M. Landes, *The Kerygma of the Book of Jonah. Interpretation*, A Journal of Bible and Theology 1967/1., 3–31.

összekapcsolódott. A 130. zsoltárban a bűnvalló, aki magával Izraellel azonosítja megát, bűnei megvallása után kifejezi bizalmát az Örökkévaló megbocsátásában, és abban, hogy szavai meghallgatásra találnak. A szöveg ezen keresztül a megbocsátás és a megváltás eljövetele felé fordítja a bűnökkel teli múltat és a bűnvallás jelenét. Az utóbbi által nyitott új perspektíva, a gyökeresen új jövő megvalósulásáig eltelő időt a várakozás létformájával és érzelmeivel tölti ki: „Várakozzál, Izráel, az Örökkévalóra, mert az Örökkévalónál van a szeretet, és bőviben van nála a megváltás, és ő meg fogja váltani Izráelt mind az ő bűneitől." (Zsolt. 130, 7–8.)[33] A Jónás könyve megbocsátásteológiai értelmezését erősíti a judaizmus hagyományában az is, hogy a zsinagógákban minden évben egyszer, Jom Kippur, vagyis az engesztelés napján olvassák föl. A megbocsátás kérdése nem csupán a bibliai szöveg értelmezésében megkerülhetetlen, de természetesen Babitsében is az marad, sőt, amint később láthatjuk, a változtatások még inkább kiélezik a kérdést.

A bibliai Jónás imája arról szól, hogy menekülése során bármilyen mélységekbe jutott is, mindig az Örökkévaló színe előtt volt, aki fölemelte őt, nem engedte elveszni, pedig talán megérdemelte volna, és amikor a lélek már egészen elbágyadt benne, imádsága akkor is eljutott Hozzá. A panasz ezen a ponton hálaadássá változik. Jónás nem akar tovább bujdosni, meg akarja fizetni, amivel az Örökkévalónak tartozik. James Ackermann szerint Jónás végső soron a Seolban, vagyis a holtak alvilágában keresett menedéket az isteni hívás elől,[34] és a megbocsátás onnan emelte ki. Babits ehhez képest fordított viszonyt létesít. Nála az imádkozó Jónás úgy tudja, hogy bár eredetileg ő bujdosott el, bujdosása sajnos annyira sikeres lett, hogy most már valóban láthatatlan számára az Örökkévaló. Nem is látná Őt, ha nem vágyakozna olyan erősen utána, és ha nem volna oly állhatatos a hite. De mivel vágyakozása és hite szerencsére egyformán erős, nem rejtőzhet előle tovább az Örökkévaló: „Sóvár tekintetem nyilát kilőttem / s a feketeség meghasadt előttem. / Éber figyelmem erős lett a hitben: / akárhogy elrejtőzöl, látlak, Isten." Ez a viszony nyilvánvalóan ellentmond a cselekmény menetének. Akár úgy is vélhetnénk, hogy egyfajta modern hittapasztalat megszólaltatása érdekében vállalta Babits ezt az ellentmondás, véleményem szerint azonban másról van szó. Az ő Jónása egyfajta alternatív valóságot létesítve átértelmezi a korábban történteket, és ezt az alternatív valóságot maga is elhiszi, ami komikus hatást kelt. Babits Jónásában csakúgy, mint a történet realisztikus ábrázolásmódjában rengeteg humoros, vagy egyenesen parodisztikus mozzanat található. Ezek az elemek nem járulékos hatásteny ezői a költeménynek, hanem alapvető fontosságúak a jelentésképzésben.

A bibliai Jónás könyvének értelmezéstörténetében már a 18. század végén felmerült a gondolat, hogy az Ószövetség egyik legrövidebb önálló irata a prófétaság szatíráját tartalmazza.[35] John A. Miles szerint a könyv ötféle bibliai motívumot, illetve műfajt parodizál: a próféta elhívását, a bálványimádás, a zsoltárt, a prófétai panaszt, és azokat a jeleneteket, amikor egy király visszautasít egy prófétát.[36] Ackermann pedig parodisz-

[33] *Teljes kétnyelvű (héber–magyar) Biblia*, II., 830.

[34] Ackermann, *I. m.*, 235.

[35] Thomas Paine, *The Age of Reason* [1795] Wet Water, Exton, 1992, 113–116.

[36] John A. Miles, *Laughing at the Bible. Jonah as Parody*, Jewish Bible Quarterly 1974–1975, 168–177.

tikus vonásokat ismer fel az elbeszélésben: „Jón 1,9-ből tudjuk, hogy Jónás képes csodálatos kijelentéseket tenni a hitről, éspedig olyan szövegösszefüggésben, amely minden szót paródiává változtat. Jónás zsoltáros szavakkal bevezetett imája a víz alá merülés és a fulladás képzeteivel eleveníti fel a mélység, az alvilág az Istentől való elvetettség metaforáját, de az ima mégiscsak egy olyan ember ajkán születik meg, akit egy hal csodásan megmentett a fulladástól, és éppen a hal gyomrában utazik úgy, hogy haja szála sem görbült."[37] A bibliai szöveg valóban nem tudósít arról, hogy Jónásnak olyan szenvedéseket kellett kiállnia, mint amilyenekről imájában beszámol. Ackermann azon megállapítását viszont tévesnek tartom, hogy a Tarsis felé tartó hajó és különösen a hal gyomra biztonságérzetet kölcsönöz Jónásnak, így halálhoz hasonló tapasztalata hamis, hiszen a próféta szubjektíve ténylegesen szenved.

Azok, akik a bibliai Jónás könyvét a szatira műfajiságával rokonították, nem csupán az elbeszélés ironikus elemeire mutattak rá, hanem mindenekelőtt arra, hogy Jónás nem úgy viselkedik, mint a Szentírásból ismert bármely másik próféta. Itt elsősorban a ninivei küldetésre érdemes gondolnunk, ami Babits számára is kérdések sorát vetette fel. Hogy Jónás, a magát hébernek valló fiatalember elmenjen Ninivébe, a zsidó néppel ellenséges nagyhatalom, Asszíria hatalmas[38] fővárosába, és ott bűnbánatra, megtérésre szólítsa fel a város lakóit, és mindezt nem Assur, vagy valamely másik asszír isten, hanem egy szomszédos kisnép istenének nevében tegye – mindez a lehetetlennel határosnak, életveszélyesnek tűnhetett a próféta szemében. A Szentírás csupán egyetlen mondatban tudósít arról, mit mondott Ninivében: „Még negyven nap, és elpusztul Ninive." (Jón, 3.) A szöveg inkább a megtérésre felszólító prédikáció és jövendölés hatásról, a küldetés teljes sikeréről számol be: „És hittek Ninive emberei Istenben, és hirdettek böjtöt, és zsákot öltöttek nagyjától aprajáig. Eljutott a dolog Ninive királyához, fölkelt trónjáról, levette magáról köpenyét, betakarta magát zsákkal, és a hamuba ült. És kiáltotta Ninivében és mondta: A királynak és nagyjainak határozatából mondatik, az ember és a barom, a marha meg az aprójószág ne ízleljenek semmit, ne legeljenek és vizet ne igyanak! S takarják magukat zsákokkal, az ember és a barmok, és szólítsák Istenhez erővel és térjenek meg, kiki a gonosz útjáról meg az erőszaktól, amely tenyereikben van! Ki tudja, hátha fordúl és meggondolja az Isten, és megtér föllobbant haragjától, hogy ne vesszünk el!" (Jón. 3, 5–9) A prófétai küldetés tehát teljes sikerre vezetett, és semmilyen ellenállásba nem ütközött. Ez annyira valószínűtlen, hogy – amennyiben nem szakítjuk el őket a történelemtől – az elbeszélt eseményeket, amelyeket más, szinten csodás történések előznek meg (Jónás sértetlenül jut a cethal gyomrába), akár a politikai fantasztikum körébe is utalhatnánk. Már ez a mozzanat is elegendő lenne ahhoz, hogy az elbeszélést ironikus szatíraként olvassuk.

Az bizonyos, hogy a hatás érdekében Jónásnak nagyon meggyőző képekkel kellett bemutatnia a közelgő pusztulást, amely Ninivére várt. Láttuk, miként érte el az Örökkévaló, hogy a tengerészek meggyőződjenek, Ő az egyedüli igaz Isten, de hogy Ninivében miként adtak hitelt az emberek a rá hivatkozó szavakra, arról sejtelmünk

[37] Ackermann, *I. m.*, 237.

[38] Jón. 3,3 szerint pusztán a város területének bejárása is három napot vett igénybe.

sem lehet. Arról annál inkább, hogy Jónás egyáltalán nem örült annak, hogy küldetését sikerrel teljesítette, ellenkezőleg, a halálát kívánta, amiért a pusztulás látomása nem válhatott valósággá. Méltányosnak azonban semmiképp sem tarthatta, hogy Ninive példás megtérése után minden lakójával egyetemben elpusztuljon. Mi történt vele? Annyira azonosult apokaliptikus költői képeivel, hogy úgy érezte, az Örökkévaló megcsúfolta őt azzal, hogy nem váltotta valóra őket? A szentírási próféták mindig az Örökkévaló, és soha sem a maguk nevében beszéltek, következésképp a szavak erejét sem maguknak tulajdonították. Jónás az egyetlen olyan próféta, akibe minden látszat szerint jó adag nárcizmus szorult. De talán másról lehet itt szó. Meglehetősen korán, 1531-ben már William Tyndale-ben, a szentírási könyv egyik első angol fordítójában felmerült a gondolat, és a fordításhoz írott hosszú előszavában ki is fejtette, hogy Jónás nem azért menekült el az Úr hívása elől, mert megrettentette a feladat nagysága és a niniveiek gonoszsága, hanem azért, mert megrémült attól, hogy az Úr nem fogja elpusztítani az iránta közömbös bűnösöket, és hazugságban hagyja őt.[39] Felismerte annak szükségszerűségét, hogy amennyiben sikeresen teljesíti prófétai küldetését, bizonyos értelemben hamis prófétává kell válnia. A Jónás könyve éppen ezért a többi prófétai irat ironikus tükreként is szolgálhat. Vajon a többi próféta nem tekintette a szavait egy kicsit sem a sajátjának, vajon egy csöpp költői büszkeség sem támadt bennük? És ami még fontosabb, nem foglaltatik-e benne minden esetben a prófétaszerep teljesítésében a nem-prófétaság, a nevetségesség vállalása?[40]

A bibliai Jónás könyvének szatirikus jellege abból adódik, hogy a történetmondás mindvégig élesen szembesíti az Örökkévaló és a próféta emberi nézőpontját, de csak az utolsó jelenetben fordítja őket egymás felé. Babits újraírása megőrzi, sőt még inkább kibontakoztatja az eredetinek ezt a sajátságát, és még uralkodóbbá teszi az elbeszélés szatirikus jellegét azzal, hogy nála a niniveiek nem térnek meg, az Úr kegyelméből mégis megmenekül a bűnös város. Csakhogy akkor mi értelme volt magának a prófétai küldetésnek? Néhányan Ninivéből felkeresik Jónást a pusztában, és közülük nem egy gúnyolja őt, lám, pusztulással fenyegetőzött, és nem történik semmi. Ő pedig hiába biztatja az Urat: „Harcolj velük hát, Uram, sujtsd le őket! / Irtsd ki a korcs fajt s gonosz nemzedéket, / mert nem lesz addig igazság, se béke, / míg gőgös Ninive lángja nem csap az égre." Jónás úgy érzi, szégyenben maradt, és ezért megbántódik.

Jónás szatirikus színrevitele aligha fér össze a recepciónak azzal a Rába György által igazolt és mindmáig uralkodó változatával, amely a művet egyfelől Ausztria hitleri megszállásával, a nácizmus megállíthatatlannak tűnő fenyegetésével és a közelgő háború rémével, másfelől Babits elhatalmasodó betegségével keretezte. Ez a keretezés megfelelőképpen szolgálta Babits elfogadtatását, kanonizálását, ami Rába György 1983-ban megjelent monográfiájának vállalt és még mindig időszerű célja volt. Ezért aztán ebben a kontextusban a prófétai-írástudói szerepet szatirikusan láttató, önmagával szemben is ironikus kései Babits képe háttérbe szorult és kidolgozhatatlan maradt.[41] Pedig ez a kép nem csupán a *Jónás könyvé*ből tekint ránk, hanem

[39] Lásd *Tyndale's Old Testament*, 631.

[40] Selyem Zsuzsa, *Nem-jel, nem-tudás, nem-idő* = Uő., *Valami helyet*, JAK–Kijárat, Budapest, 2011, 119.

[41] Selyem Zsuzsa helyesen látta a problémát, amikor a Jónás könyve recepcióját a *Nagyidai cigányok*éval

a *Restség dicséreti*ből, *Az isten és ördög…*-ből, *A jó hír*ből, a *Csak posta voltál*ból és legfőképpen a *Mint különös hírmondó*ból. Úgy vélem, a túlhevített moralizálással szemben szkeptikus, a politikai hatalom, vagy az értékpusztulás ellenében elgondolt értelmiségi-írástudói szereplehetőségek, nárcisztikus kényszerek túldimenzionálásával szemben ironikus Babits képét is értően ki kellene dolgoznunk, amely semmiképpen nem tünteti el a tragikus humanista arcmását.[42]

A *Jónás könyve* szatirikus olvasata azonban nem állhat önmagában. Vele szemben, pontosabban mellette, tőle elválaszthatatlanul érdemes érvényesítenünk egy másik olvasatot is, amelynek előterében a megbocsátás kérdései állnak. Ez az olvasati irány a bibliai szöveggel kapcsolatban is messzemenően indokolt. A zsidó és a keresztény egzegézis bőséges hagyományára támaszkodva ezt az irányt jeleníti meg Thomas Bolin *Freedom beyond Forgiveness* című, már többször idézett munkájában. A Jónás könyve megbocsátásteológiája akkor rajzolódik ki előttünk különösen élesen, ha összehasonlítjuk Náhum próféta könyvével. A két irat egymás ellenében is jól olvasható Az utóbbi már első mondatával szembeállítja az Úr két alaptulajdonságát, a buzgó szeretetet és a bosszúállást. Ezek után Náhum látomása a vihar hatalmas képeivel érzékelteti az Úr haragját, amely le fog sújtani Ninivére, és megszabadítja fogságából Júdát. Ebben a retorikában a gonoszság és a jóság, az álnokság és a hűség élesen szétválik, és az Úr célja az, hogy gyökerestül elpusztítsa a gonoszt. Az ellenség legyőzetése pedig Júda számára megváltást ígér, szánalomnak nincs helye. A szabadság és a béke maradéktalan öröm forrása: „Ímé a hegyeken örömhírhozónak lábai! Békességet hirdet. Ünnepeld Júda ünnepeidet, fizesd le fogadásaidat, mert nem vonul át rajtad többé a semmirekellő, mindenestől kiirtatott." (Náh. 1,15)

A Jónás könyvében kétszer játszik szerepet a megbocsátás motívuma a történet alakulásában. Az Úr először Jónásnak bocsát meg engedetlenségéért, majd a niniveieknek bűneikért. A megbocsátást mindkét esetben bűnbánat előzi meg, és a kegyelem mindkétszer teljes, nem őrzi meg a korábbi vétkek emlékét. Ezzel szemben Jónás, aki az isteni megbocsátásnak köszönhetően szabadult ki a cethal gyomrából, nem bocsátana meg a vezeklő niniveieknek. Milyen érvei lehetnének Jónásnak, hogyan érti ő a küldetését? Ez a kérdés láthatóan Babitsot is foglalkoztatta. Az ő Jónása magát a bűnt, a rosszat szeretné eltörölni a világból, és ebben érzi magát az Örökkévaló harcostársának. Márpedig szerinte a bűnbánat nem törli el a rosszat, mert amikor

hasonlította össze: „Babits Jónásának nehezebb a helyzete, mert a politikai-porális értelme nem botrányos, önmagában tehát nem kényszeríti ki a más szempontok keresését. Az ellentmondások feloldódtak a humanizmus illetve a pacifizmus ideológiáiban." *Uo.*, 128.

[42] Szávai János, a Babits-mű egyik újabb, értő olvasója is a Rába György által kijelölt ösvényen haladva *Az írástudók árulás*ának szempontjából olvasta a *Jónás könyvé*t. Emellett azt állítja, véleményem szerint tévesen, hogy a bibliai történet középpontjában nem a próféta alakja, hanem a cethal gyomrából való szabadulás és a niniveiek megtérése áll. Ez az értelmezés a Jónás könyvének Máté evangéliumában található átértelmezéséből indul ki (lásd Mt. 12, 40), amivel már Lukács evangéliuma sem ért egyet, mert Lukácsnál nem a hal gyomrában töltött három nap, hanem maga Jónás a jel (lásd Lk. 11,30). De Szávai még így is arra a következtetésre jut Babits műve kapcsán, hogy az „az ősi állapot helyreállítására tett kudarcának – vagy másképpen kifejezve a költői szó mindenhatóságának visszaállítására törekvő erőfeszítés sikertelenségének – a tragikomikus története." Szávai János, *Az írástudó és a próféta, avagy a Jónás könyve mint újraírás*, Kortárs 2000/6., 26.

majd elmúlik a megrendülés, amely a bűnbánathoz vezetett, bizonyára újra felüti a fejét a gonosz, főként akkor, ha a jó gyengeséget mutat. Idézzük Babits Jónásának szavait: „Nincs is itt haszna szépszónak s imának, / csak harcnak és a hatalom nyilának."

A szentírási szövegben az Úr nem a gonoszt, nem a rosszat akarja eltörölni a világból. Ebben a vonatkozásban Ninive története élesen szemben áll Szodomáéval s Gomoráéval. A megbocsátás által más minőséget hoz a világba, egy másik realitást, ami szembeállítható a gonosszal. Magukat a niniveieket azonban nem tekinti gonosznak, csak eltévelyedetteknek: „Én pedig ne szánjam Ninivét, a nagy várost, amelyben több van tizenkétszer tízezer embernél, akik nem tudnak különbséget tenni jobb- és balkezük között, és barom is sok van?" (Jón. 4, 11) Még inkább így van ez Babits költeményében, ahol a niniveiek nem gyakorolnak bűnbánatot, mégsem pusztulnak el, városuk épségben megmarad. A megbocsátás gyökeresen más realitását, amely szembeállítható azzal a valósággal, amelyet a gonoszság és a jóság kettőssége rendez be, a biblia szöveg a legkisebb élőlény jelentőségének hangsúlyozásával mutatja meg. Ninive királya az apró jószágoknak, a marháknak és a barmoknak is megparancsolja a böjtölést és a bűnbánatot, majd az Örökkévaló is megemlíti, hogy nemcsak Ninive lakóit szánja, de a barmokat is. Majd a történet egyik dramatikai csúcspontján Jónásnak is be kell látnia, hogy neki bizony még az árnyat adó tök[43] is hiányzik. Babits az állatok böjtölésének mozzanatát kihagyta költeményéből. Dávidházi Péter e kihagyással kapcsolatosan joggal jegyzi meg, hogy Babits szűkíti a bibliai szöveg egyetemességigényét.[44] Úgy vélem azonban mindez azért történik nála, hogy még nyilvánvalóbbá váljék az isteni akarat minden emberi mértéket meghaladó egyetemességének tapasztalata. A megbocsátás gyökeresen más realitását, ami egyedül az isteni akarat egyetemességének rendelődik alá, ő az időbeliség dimenziójában jeleníti meg: „negyven nap, negyven év, vagy ezer annyi / az én szájamban ugyanazt jelenti". Az isteni szemlélet horizontja ebben a mondatban boltozódik a prófétai-emberi nézőpont horizontja fölé, viszonylagossá téve a történelem emberi érzékelésének moralizáló léptékeit.

A szatirikus ábrázolásmód az új realitás megjelenésével, és az isteni perspektíva feltárulásával változik át humoros ábrázolássá. Amíg a szatírához ugyanis elvileg odaérthető egy külső, többnyire hatalmi pozíció, ahonnan nézve egy jelenség kinevethető, addig a humor ilyen hierarchiáknak nem ad teret. A humor által kiváltott nevetésben a nevetők egymás felé fordulnak.[45] Babits költeménye azonban nem ott ér véget, ahol a szentírási szöveg. Nem azon a ponton, ahol az Örökkévaló szemléletének gyökeresen más valósága válik uralkodóvá. Az ő elbeszélője ezután még egy pillantást vet a városra. Az elbeszélői tekintet Jónás fókuszával azonosul, hiszen ő az, aki a pusztából nézheti Ninivét, és egészen másmilyennek látja, mint az Örökkévaló: „A szörnyű város mint zihálva roppant / eleven állat, nyúlt el a homokban." Babitsnál a humor minőségeit

[43] A héberül kikájónnak nevezett növény mineműségéről a 4. század óta viták folynak a keresztény egzegézisben. Jeromos töknek fordította, míg Ágoston vele perlekedve állította, borostyán nőtt a pusztában. A magyar fordítók közül Károli Jeromos pártján állt, őt követte Babits is. Batizi András Ágoston-párti volt. Az IMIT fordítása, amelyet a tanulmány megírásakor használtam, nem fordítja le a héber kikájónt, nem keres neki megfelelőt az ismert növények között.

[44] Dávidházi, *I. m.*, 385.

[45] Lásd erről Selyem, *I. m.*, 124.

mutató, önironikus látásmód mellett a moralizáló, ítélkező tekintet megőrzi önállóságát. Ez a kettősség kései alkotói periódusának fő jellemzője. Erre utal a kép is, amely a várost oly hasonlatosnak mutatja a cethez, és éppen e hasonlóság által olyannyira különbözőnek. Amíg az Örökkévaló által küldött cet gyomra a megtérés és a fordulat helye volt Jónás számára, addig a város, amely elutasította, hogy azzá váljék, szörnyűségében megmaradhatott sértetlenül.

Babits költeményének talán legnagyszerűbb vonása azonban éppen az, hogy benne a nárcisztikus Jónás tekintete mégis megmaradhat egyenrangúnak az Örökkévalóéval. Ennek belátása érdekében újra jeleznem kell, hogy a *Jónás könyve* világa, akár a Bibliáról, akár a költeményről van szó, irreálisan egységes, a vallási és a politikai különbségek, ha érvényesülnek is benne, könnyen áthidalhatók. Ennek tükrében érdemes rátekintenünk arra a Babits művében végigvonuló motívumsorra, amelynek eddig csak az első elemével foglalkoztam. Jónás a himbálózó hajón kiadott magából mindent. Majd a cet köpte ki őt, mert kölcsönösen fájtak egymásnak. Végül pedig Jónás a pusztában napszúrást kap, és megint úgy érzi, mintha a tengeren lenne, „úgy érzé, minden körülötte himbál, / mintha megint a hajón volna". Ismét kavarog a gyomra. A hányás, mint a dolgok szétválása ezúttal az Úr mindent egyben tartó, a különbségeket eltörlő perspektívájával[46] kerül konfliktusba. A megbocsátás időbeli horizontja ugyanis Babitsnál hangsúlyozottan messze meghaladja az emberi léptéket, ahumán módon egyneműsítő logikát követ. És ez a logika az isteni szájjal kerül metonimikus kapcsolatba, mintegy ellentétet alkotva a küldetését végül betöltő Jónás szájával, amelyen át egyaránt a világba juthattak az Istentől kapott szavak és a béltartalom. Babits Jónásának gyomorból feltörő, ellenállhatatlan elutasítása ezzel az egyneműsítő logikával szemben éppen ezért nem veszíti el az érvényességét akkor sem, ha a narratíva természetesen az Örökkévaló szavát tünteti ki végső és megfellebbezhetetlen tudás gyanánt.

[46] E gondolatért Bartal Máriának tartozom köszönettel.

LŐRINCZ CSONGOR

A lírai hang röntgenképei

Kassák Lajos és a fiatal József Attila költészete

József Attila avantgárd jegyeket mutató verseinek befogadástörténeti sorsa ismeretesen nem nevezhető sikertörténetnek. A költő életében alighanem legjobb közeli értője, Németh Andor maga is teljességgel irrelevánsnak minősítette az avantgárd ihletettségű verseket (legfeljebb puszta Kassák-utánzatoknak, ujjgyakorlatoknak tartva őket). Az ebben az irányban tanúsított értetlenség jóval később, például Török Gábor könyvében is felfedezhető.[1] Természetesen ezen recepciós hiátus mögött a magyar irodalomtörténetben jellemző, az avantgárddal szemben tanúsított széleskörű érdektelenség, sőt ellenállás is feltételezhető. A kései líra Németh G. Béla által végrehajtott erőteljes kanonizációja sem kedvezett a korai, 1925 körüli avantgárd ihletettségű szabadversek felfedezésének, termékeny értelmezésének. Deréky Pál könyve ugyan már monografikus keretben tárgyalta József Attila vonatkozó verseit és pályaszakaszát,[2] azonban – néhány fontos megfigyeléstől eltekintve – olvasásstratégiai és módszertani okokból nem tudta érdemben beváltani ezen szövegek kihívását (interpretációs és költészettörténeti értelemben). Ez szisztematikusan Kulcsár-Szabó Zoltán tanulmányában következett be (de legalábbis indult meg döntő módon), amely mind olvasásstratégiai újítással (a költői képek textuális viselkedésének feltárásával), mind költészettörténeti kontextusban (az avantgárdból a későmodern dialogikus poétika felé vezető úton) újraszituálta a szóban forgó korpuszt, megmutatva jelentőségét a vonatkozó szempontokból is.[3]

A következőkben első ízben történik kísérlet Kassák és József Attila ekkori költészeti gyakorlatának poétikai és textuális, valamint újfent költészettörténeti szempontból elvégzendő összehasonlító vizsgálatára. Vagyis nem pusztán filológiai kimutatásról van szó – egyébként is rendkívül sűrű utaláshálózat épül ki József Attila azon ekkori verseiben, amelyek Kassák számozott költeményeire rezonálnak (ezen utalásoknak eddig csak egy része került a recepció szemhatárába). Először Kassák poétikájának néhány vonását és összefüggését kell röviden megemlíteni, természetesen nem az átfogó értelmezés igényével, hanem József Attila 1920-as évekbeli avantgárd ihletettségű verseinek szempontjából relevánsnak tűnő aspektusait célozva. Már Kassák költészetében összekapcsolódik a lírai én kívülhelyezése (önmagán) az érzékelés poétikájával, melyben ez az én ig[a]zi érzékelési médiummá válik. A lírai szubjektivitás ezen medialitása diafán (átlátszósági, átfénylési) közeget vagy szenzoriumot jelent

[1] Vö. Török Gábor, *A líra: logika. József Attila költői nyelve*, Magvető, Budapest, 1968, 135–136.
[2] Vö. Deréky Pál, *A vasbetontorony költői*, Argumentum, Budapest, 1992, 218.
[3] Kulcsár-Szabó Zoltán, *Utak az avantgárdból. Megjegyzések a későmodern poétika dialogizálódásának előzményeihez Szabó Lőrinc és József Attila korai költészetében*, Alföld 2000/11., 43–60.

– vagyis nem valamiféle tárgyi-lételvű összeolvadásról van szó lírai alany és világ (kollektívum), szubjektum és objektum között. Az arclétesítés és -szétírás, a költői szubjektiváció poétikája is ebben valósul meg: „Mi ismerünk benneteket s arcunkon a ti sápadt arcotokkal énekelünk" (*Boldog köszönté* a *Világanyám* kötetben) – noha itt a diafán effektus és a megszólítás mintha konstatív alapon menne végbe („ismerünk"). Ebben az áttetszőségi dimenzióban szűnik meg az alany–tárgy-szembenállás, a lírai én – kifejezetten testi(es) – létmódját diafán alakzatként mutatva fel: „átlátszóbbak vagyunk az üvegnél" (39. számozott költemény); „üvegből vagyunk és lassan színültig telünk fénnyel" (33. számozott költemény); „szinte világít a friss, egészséges velő" (*Júliusi földeken*). Ami ugyanakkor az önmagát technikai közvetítettségként inszcenírozó lírai önprezentáció következtében lehetővé váló érzékelést jelent: „de mégis azt mondom íme a nagy gyűjtőlencse is én vagyok" (41. számozott költemény, *Tisztaság könyve*), „pillantások összegyűjtik a messzit / a kör közepén vagyok" (46. számozott költemény), „a fanatikusok bőre érzékenyebb mint a szeizmográf" (*A ló meghal a madarak kirepülnek*). Ez az áttetsző közeg ennyiben nem eleve adott, hanem a „fény", azaz a nyelv performatív funkciójának, magának a költői önprezentációnak a függvénye, amennyiben az ekként mozgósított „fény" átsugárzásának, átfénylésének köszönhetően nyilvánul meg áttetszőként („ez a szürke ház körülöttünk fénnyel átszőtt üvegen keresztül látlak s néha elhúznak előttünk a vonatok aranyhalai" – 36. számozott költemény). Ezzel a lírai szubjektum bizonyos fokú térbeliesítése, a kívüliségnek való kitevése megy végbe, mely kívülség életeseményeként, a biosz történéseként is megnyilvánul („kívül" a lírai szubjektivitás bensőségességi képleteihez képest): „szemeimen átvándorol a tárgyak ismeretlen ábrázata, / hallom a kisarjadt növények beszédét" (46. számozott költemény, *Tisztaság könyve*).[4] Ugyanakkor ebben az immaterializációban egyfajta szelekciós mozgás is végbemegy, a dolgok fényjellegének extrapolációja, vagyis a költői beszédinstancia mintegy a performatív tételezés vetületében tematizálja a tárgyi jellemzőket: „tenyereimen átszűröm a világosságcsöppeket" (60. számozott költemény); „aki teremteni akar átlát a falakon" (48. számozott költemény). A diafán metaforika tágabban a „tisztaság" motívumkörébe illeszkedik (amely majd József Attilánál is kiemelt fontossággal bír), a következő példák *A ló meghal a madarak kirepülnek* című költeményből származnak: „tiszta volt az életem mint a reggeli harmat", „tiszta gatyamadzag", „a világ kifordítja szűrét", „foszforeszkálnak az emlékeim", „tiszta vagyok mint a gyermek". A költői avantgárd horizontján a „tisztaság" jelölője metapoétikai érvénnyel is felruházódik, „a költői látás megújításá"-nak összefüggésében.[5]

Ez a diafaneitás a költői beszédhelyzet megmutató, deiktikus funkciójára is vonatkozik, ellenállást tanúsítva az esztétista szimbolizáció műveleteivel szemben: „Szemükbe esett a dolgok visszája…" (*Liebknecht Károlynak*, a *Hirdetőoszloppal* kötetben), sőt ezt performatív módon, a felszólítás móduszában is jelenetezve: „Mutassátok meg minden dolog visszáját…" (*1919. március*, *Hirdetőoszloppal* kötet). Ez a deiktikus funkció egyfajta célelvűséggel is bír: „amiről beszélek az a valóság egyszínűsége a szívben / akárha mondom NEM akárha mondom IGEN a dolgok / rendületlenül újjászületnek benne" (49. számozott költemény, *Tisztaság könyve*). A deixis állandósága viszont aporetikus, önfelszámoló alakzat (a deixis, a mutatás csak helyi értékkel bírhat, véges mozzanat), úgymint az amúgy hangsúlyozott módon performatív pozícióba helyezett „mondom" elszakítása „a valóság egyszínűségé"-től. Az „egyszínűség" csak a fény lehet, amennyiben a fény önmagában nem látható, csak színek módján. A deixis állandóságának paradox, önfelszámoló alakzata a költői önprezentáció referenciális és performatív funkciói egyesítésének kívánalmára mutathat vissza (vö. 42. számozott költemény, *Tisztaság könyve*). Feltűnő viszont, hogy mindez „a szívben" történik, melynek immateriális, „lelki" jellegét áthúzza a fiziológiára utaló kifejezés: „újjászületnek". A testies-fiziológiai szenzórium performatív nyomatékkal kapcsolódik össze, túl az esztétista szublimáción. A költői beszéd ilyetén fiziológiai szubsztrátumának előtérbe kerülése az avantgárdban alkalmasint túlmutathat az esztétista horizonton (bár e két formációt lényegében egyenértékűként értelmezték a kései modernség nézetéből, mégis ezen a síkon utóbbi kötődése az avantgárdhoz szembeötlő).[6]

A „tisztaság"[7] József Attilánál inkább megtisztulást, például a „sugár" kinézise, mozgása értelmében vett folyamatot jelent, nem idegen módon Benjamintól, aki szerint „a teremtmény eredetében nem a tisztaság áll, hanem a megtisztulás".[8] A megtisztulás nem valamely eleve adott tulajdonságra vagy állagra mutat vissza, hanem manifesztációként adja magát.[9] Nietzschével szólva ez „a keletkezés ártatlansága" [Unschuld des Werdens], ám nem annak mint tulajdonsága, hanem abban az értelemben, hogy csak a keletkezésnek van ártatlansága, az ártatlanság csak keletkezés lehet (mely keletkezés itt a fiziológiai élet sajátos történéseként, igazi életeseményként is manifesztálódik). Költészettörténeti horizonton ez többek között az alany–tárgy-szembenálláson való túllépést foganatosítja: ez a „tisztaság" (mint a költői beszéd performatív

[4] A „mozgásképzetek" előtérbe kerüléséhez Kassáknál vö. Rónay György, *A nagy nemzedék*, Szépirodalmi, Budapest, 1971, 307.

[5] Rába György szerint „[e]gy fél századnak kell eltelnie, amíg a magyar lírikusok újra magukhoz édesgetik a tárgyak költészetét, ezúttal azonban az *op-art*-tal rokonítható szellemben, a dolgokat a maguk meztelen, naturális mivoltában fényképezve egy minden rárakódott, hamisnak vélt költőiségtől megszabadított matériát." Rába György, *Csönd-herceg és a nikkel szamovár*, Szépirodalmi, Budapest, 1986, 209–210. Rába itt alkalmasint Tandori Dezső *Egy talált tárgy megtisztítása* (1973) című kötetére utal.

[6] Ezt már Rába György észrevételezte a fellazított, fragmentált szintaxis és az asszociativitás kapcsán: Kassák „már testével: idegszálaival is írja poémáját, pedig Babits költészete sincs híján idegélete *tremolójának*, csakhogy az ő versbeszédében ez a versritmusban és a gondolat mondattani testében zenei felhangként hat." Rába, *I. m.*, 206.

[7] A „kor egyik kedves szava" – írja Szabolcsi Miklós. Szabolcsi Miklós, *József Attila élete és pályája*, I., Kossuth, Budapest, 2005, 529. A „tisztaság" például spirituális motívumához József Attilánál vö. Cseke Ákos – Tverdota György, *A tisztaság könyve*, Universitas, Budapest, 2009, 466.

[8] Walter Benjamin, *Karl Kraus*, ford. Tandori Dezső = Uő, *Angelus novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*, vál., szerk. Radnóti Sándor, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 682. Vö. Giorgio Agamben, *Ausnahmezustand*, ford. Ulrich Müller-Schöll, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004, 73–75.

[9] *Uo.*, 75. József Attila ezt egy levelében is megfogalmazza: „Leveledet […] mégsem abból ítélem meg, hogy milyen csúf és hazug erők játszanak bennem is azzal, amit szerelemnek is mondanak, másnak is, ami azonban az én számomra életem lényegének tisztasága. Ugy hiszem, éppen ennek a tisztaságnak a nevében föl kell mutatnom makuláit is, hogy lásd, *ez a tisztaság erő is*, nincs annyi pecsét rajta, hogy be kelljen burkolnia magát, mint Wells Láthatatlan emberének." József Attila – Vágó Mártának, 1928. szeptember 28. = József Attila *levelezése*, s. a. r. H. Bagó Ilona – Hegyi Katalin – Stoll Béla, Osiris, Budapest 2006, 260. (Kiemelés tőlem – L. Cs.)

funkciójának) egyik tétje. A kassáki műben például a bőrlevedlés, bőrkifordítás fiziológiai metaforikája ezt is emblematizálja. Kassáknál a tisztaság mégis inkább ontológiai értelemben van jelen, például az anyag tisztasága, „a valóság egyszínűsége" értelmében.[10] József Attilánál a „tisztaság" viszont mint (nyelvi) esemény (például intersubjektív értelemben: „szívemben kivasalt ruhát hordok amikor megszólítlak"), mint médium *(A rák)*, illetve mint a képződményi létmód tisztasága – egyfajta szószerintiség módján – jelentkezik, ugyanakkor olvashatóságra utalva rá magát *(A bőr alatt halovány árnyék)*. Ezen utóbbi vonás miatt is lesz a József Attila-líra erősen analitikus-ismeretelméleti érdekeltségű. Többek között az *Üvegöntők* című versben (1923. december) figyelhető meg az „anyag" egyfajta, a korszellemtől nem idegen spiritualizációja, mely történelemfilozófiai távlatban jelenik meg: a „napszámos" és a „költő" „nem több egyik a másiknál. / Lassan egyformán elfogy a vérük, / Ők maguk is átlátszókká lesznek, / Ragyogó, nagy kristályablakok / A belőletek épülő jövendőn." A megnevezés viszonylagosítása „napszámost" és „költőt" egymás szinonimáiként értelmezi, vagyis az átlátszóság a megnevezés dehierarchizálása szintjén (antiesztétista gesztusként)[11] egyben nyelvi-szemantikai átlátszóság, sőt kommunikatív síkon is, a megszólítás által megnyitott összefüggésben. Vagyis az átlátszóság kommunikatív (olvasási) modellként is funkcionál. József Attila tulajdonképpen már itt kezd túllépni Kassákékon: nem elégszik meg a költői megnevezés exkluzivitásának látványos leépítésével, hanem ezt a líra beszédhelyzetének, kommunikatív kódjának vonatkozásában is elhelyezi, egyfajta dialogikus gesztussal. Erre olyan költői megfogalmazások utalnak, mint például „Arcotok mögött a hangtalan mélység és szívetek" *(Ekrazittömeg)*, mely jellegzetesen kassáki hangvételű megszólalást idéz meg (vö. például *Boldog köszöntés*). József Attila sora metapoétikai érvényű effektust visz színre, hiszen a „hangtalan" keresztülhúzza az aposztrophé hangját, a megszólítottaknak kölcsönzendő hangot, ezáltal az „arcotok"-ra is visszahatva, amennyiben a fiziognómia egyfajta fiziológiai „mélységre" nyílhat meg, nem pedig transzcendálja azt.

A „tisztaság" tehát nem annyira jelként vagy jelöltként van jelen ebben a költészetben, hanem manifesztációként, persze nem a reprezentáció, hanem inkább a törés módján, ahogy Benjamin értelmezte (folytatandó a fenti idézetet): „Csupán a kétségbeeső Kraus fedezte föl az idézetben azt az erőt, mely nem megőrzés, hanem megtisztítás, összefüggésből kiszakítás, rombolás; az egyetlen erőt, amelyben még remény rejlik, remény, hogy egy s más fönnmarad ebből a korszakból – s ha igen, csak azért, mert kiütötték belőle."[12] A megtisztítás nyelvi pandanja tehát az idézetszerűség – paradox módon, hiszen éppen az idézet az, amely minden beszédet mindig is szennyezhet, megfertőzhet (ez negatív módon mégis inkább aláhúzza a megtisztítás mint folyamat jelentőségét valamely megadható ontológiai tulajdonság ellenében). József

[10] A későbbiekben viszont „én a tisztaság törvényeit keresem" (76. számozott költemény) – ellentétben a megtisztulással mint folyamattal. (A megtisztulás inkább aktusként jelenik meg az avantgárd horizontján, vö. Palasovszky Ödön kapcsán Deréky, *A vasbetontorony költői*, 106.)

[11] Az áttetszőség egyik fő poetológiai értelme a szimbolizációval szembeni ellenállásban keresendő, ezt József Attila egyik, Gáspár Endrének írott levelében is megfogalmazta. József Attila – Gáspár Endrének, 1926. október 22. előtt = József *levelezése*, 126–129.

[12] Benjamin, *Karl Kraus*, 682.

Attilánál a költői jel 1930 után egyre inkább mint citációs komplexum nyilvánul meg, vagyis a „tisztaság" mint megtisztulás az irodalmi-poétikai önprezentáció trópusaként úgy jelentkezik, mint a költői jel idézetszerű karaktere (a különböző jelek, modulok, motívumok vándorlásában).

A röntgensugár mint költői önprezentáció Kassáknál és József Attilánál
Emanáció vs. invenció

A röntgenezés már Kassáknál a lírai önprezentáció markáns trópusának minősült, a költői beszéd mint energia és ennek az anyagot transzformáló hatása értelmeződik, az önprezentáció performatív jellegét hangsúlyozva. József Attila is jelentős mértékben élni fog a költőiség ezen önleírási motívumával. Maga a röntgen-metafora természetesen összetett média- és kultúrtörténeti háttérrel rendelkezik, ebből itt csak néhány mozzanat felvillantására nyílik lehetőség. Ismeretes, hogy a századforduló tájékán a röntgensugarat és a pszichoanalízist egyaránt „átvilágítási technológiákként" értelmezték, továbbá helyet kaptak olyan feltételezések is, melyek szerint éppen az esztétikai tapasztalat kötné össze ezeket.[13] A modern beton- és üvegépítészetben például Scheerbart szerint „az anyagi spiritualizációja" következik be, „egy új ember" létrehozásának igényével.[14] Az „átláthatóság álma" (Schneider könyvcímével) számos társadalom-, kultúr-, sőt pszichotörténeti kontextusban jelentkezett. Scheerbart üvegarchitektúrái kapcsán írja Walter Benjamin, akinél szegénység, átlátszóság mint dezindividualizáció egyszerre jelentkeznek: „Nemhiába olyan kemény és sima anyag az üveg, amin nem rakódik le semmi. Hideg is és józan. Az üvegdolgoknak nincs »aurája«. Egyáltalán, az üveg a titok ellensége. Ellensége a tulajdonnak is. A nagy író, André Gide mondotta egyszer: »Minden dolog, amit birtokolni akarok, átláthatatlanná válik előttem.« A Scheerbart-féle emberek talán azért álmodnak üvegépítményekről, mert egy új szegénység hittevői?"[15]

Szorosabban médiatörténeti síkon maradva: a fotográfiát már a 19. században mint a szem számára észrevehetetlen fénysugarak, -emanációk rögzítését konceptualizálták, mely egyszerre viselkedik – jelelméletileg szólva – indexként (a fény érintéseként) és ikonként (a fény lenyomataként, képként). Még inkább előtérbe került a fénysugár láthatatlansága és az általa létrehozott kép bizonyos olvashatatlansága a röntgensugarak által hátrahagyott nyomok kapcsán, amelyek eredetileg par excellence hozzáférhetetlen képeket rögzítettek. Ezeket a képeket mindig képaláírással, kommentárral kellett ellátni, hogy olvashatóságuk létrejöjjön és ikonikus evidenciájuk konvenciók

[13] Vö. Ulrich Raulff, *Der große Durchblick. Hundert Jahre Röntgenstrahlen und Psychoanalyse*, Frankfurter Algemeine Zeitung 1995. április 24., 35. Freudhoz ebben az összefüggésben vö. Manfred Schneider, *Transparenztraum. Literatur, Politik, Medien und das Unmögliche*, Matthes & Seitz, Berlin, 2013, 217–222. Vö. még Christoph Asendorf, *Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900*, Anabas, Gießen, 1989, 143., továbbá Monika Dommann, *Durchsicht, Einsicht, Vorsicht. Eine Geschichte der Röntgenstrahlen 1896–1963*, Chronos, Zürich, 2003, 32–33.

[14] Vö. Schneider, *I. m.*, 201.

[15] Walter Benjamin, *Tapasztalat és szegénység*, ford. Tandori Dezső = Uő, *Angelus novus*, 741. (A magyar fordításban „átlátszó" áll az eredeti „undurchsichtig", azaz diametrális ellentéte helyett.)

révén rögzüljön.[16] A láthatatlan betörése a láthatóba ugyanakkor párhuzamos az ikonikus kép szimbolikussá avatásával (a röntgenképen feltáruló koponya kísérteties hasonlóságot mutat a halálfejjel, megelevenítve a vanitas-motívum hagyományát).[17] Az avantgárd és későmodern költészetben a röntgensugár motívumköre többek között az alany–világ-szembenállás, az erre alapozott lírai beszédhelyzet feloldásának mutatója lehet.[18] Továbbá a technikai átvilágítás határai és az így rögzített „képek" bizonyos elaszticitása, „láthatósági deficitje"[19] metapoétikai értelemben a költői képek retorikai plaszticitását és olvashatósági (nem pusztán reprezentációs) vonását hangsúlyozza. (A radiográfia metapoétikai értelmezhetősége még napjaink kiemelkedő német költőjének, Durs Grünbeinnak is mind esszéisztikájában, mind költészetében megfogalmazódik.)[20] Ezzel a költői képek bizonyos „biopolitikájára" kerülhet a hangsúly, amennyiben *az élő átvilágítása* mint az ekként realizálódó költői önprezentáció

16 Vö. ezekhez Carolin Artz, *Indizieren – Visualisieren. Über die fotografische Aufzeichnung von Strahlen*, Kadmos, Berlin, 2011, 120–121., ill. 217. Herta Wolf a fotográfia 19. századi médiaarcheológiája kapcsán a következőket szögezi le: a fotók olyasmit tárnak fel, amely a „tesztelt fizikai tényállásokból és ezzel a res extensából nem magyarázható meg."; a fotográfia nem vizualizációs segédeszköz, hanem „Item", mely nélkül nem is jöhetett volna létre a tudományos kísérletezés mint olyan; „a Röntgen-féle árnyékképek láthatóvá tették mind az emberi hardware-t, a csontvázat, mind a test mulandó részeit mint szürke sémákat, illetve árnyékokat". Csupa addig szabad szemmel (mármint a nem felnyitott test esetében) nem látható fiziológiai-biológiai összetevők, csontok, idegek, véredények, izmok jelentek meg ezeken a képeken. Herta Wolf, *Die Divergenz von Aufzeichnen und Wahrnehmen. Ernst Machs erste fotografiegestützte Experimente = Über Schall. Ernst Machs und Peter Salchers Geschoßfotografien*, szerk. Christoph Hoffmann – Peter Berz, Wallstein, Göttingen, 2001, 289–314.

17 Vö. ehhez Dommann, *I. m.*, 261–264.

18 A röntgenkép olyan „kép, mely teljesen feloldja külső és belső nézőpont különbségét." Gudrun Schury, *Lichtanatomie. Thomas Mann und die Ästhetik der Röntgenbilder = Literatur und Ästhetik. Texte von und für Heinz Gockel*, szerk. Julia Schöll, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2008, 128. A tanatológiai effektushoz lásd *Uo.*, 132. A radiográfiai képek különbségéhez a fotográfiai képekről vö. a következő megállapítást: „a röntgenképben a tárgyak kötetlenek, és egy meghatározatlan térben látszanak szabadon függeni mint egy mobile [Duchamp által kifejlesztett művészeti prezentációs forma] részei. Absztrakt árnyékformákká váltak, amelyek többé vagy kevésbé világos körvonalaikban megfelelnek a fotográfiákban látható tárgyaknak, ám nagyrészt nélkülözik azok külső ismertetőjegyeit, viszont új, addig rejtett struktúrákat nyilvánítanak meg." Vera Dünkel, *Das Auge der Radiographie. Zur Wahrnehmung einer neuen Art von Bildern = Modernisierung des Sehens. Sehweisen zwischen Künsten und Medien*, szerk. Matthias Bruhn – Kai-Uwe Hemken, Transcript, Bielefeld, 2008, 209. A sugár által végzett átvilágítás oldja fel a két nézet különbségét. (*Uo.*, 210–211.) A semmilyen lencse által nem megtört vagy nyalábba nem kötött sugarak „nem-optikai felvételt" hoznak létre. (*Uo.*, 216.) Moholy-Nagy László röntgenfotóihoz lásd Laszlo Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, Albert Langen, München, 1927, 25. Moholy-Nagy szerint a röntgenképek nem reproduktívak, ellentétben a hagyományos fotográfiával. *Uo.*, 29.; 66–70.

19 Dünkel, *I. m.*, 213.

20 Elsősorban a *Drei Briefe* című poetológiai esszéjében (a cím utalás lehet Hofmannsthal Chandos-levelére). Durs Grünbein, *Drei Briefe* = Uő., *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989–1995*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996, 40–54. A vanitas-motívumhoz lásd *Uo.*, 44. Feltűnő ugyanakkor, hogy Grünbein bizonyos érdektelenséget mutat ebben az irányban. Más helyütt poetológiai metaforaként említi a szavak „radioaktív sugárzását", vö. Durs Grünbein, *Vom Stellenwert der Worte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2010, 31. Grünbein röntgen-metaforikájához és az ebből kinyerhető metapoétikai alakzatokhoz vö. Anne-Rose Meyer, *„Fußspur" und „Röntgenbild". Bildwissenschaftliche Aspekte und intermediale Differenzen in einem Gedicht Durs Grünbeins = Bildlichkeit im Werk Durs Grünbeins*, szerk. Christoph auf der Horst – Miriam Seidler, De Gruyter, Berlin, 2015, 239–256.

teljesítménye biopolitikai indexeket hordoz magán (feltűnő, hogy Kassákhoz képest József Attilánál mennyire élő organizmusok, testek, korporális felületek átvilágítására rendezkedik be a versbeli tekintet). Az így keletkezett „látványok" ikonikus problematikussága tehát az átvilágítás határait exponálhatja, ezáltal a biopolitikai vállalkozás az „emberi" plaszticitását nem esztétizáló nyomatékkal látja el, hanem az élő maradandóbb és mulandóbb részei (csontok és élő szövetek) közötti törést (a szavak és a dolgok közötti hiátusként) mint a reprezentáció határait értelmezi. A két háború közötti költészetben a vizualitás dimenziója mellett a radiofonikus hang is egyfajta sugárként, a szubjektumon áthatoló rádiuszként nyilvánulhat meg, amely mintegy átvilágítja az alanyt. Például Gottfried Benn *Cocain* című verse inszcenírozza a rádió hangjának a szubjektum nem-tudatos tartományaiba való elhatolását és ennek paradox vizuális effektusait.[21]

Nyelvelméleti-poétikai síkon itt az allegorikusság vonása lesz meghatározó (kép és szó, ikon és index, ikon és szimbólum között), a költői önprezentáció medialitásának szempontjából pedig a diafán szenzórium alakzatai. A diafaneitás által exponált membránszerűség (például a bőr motívumával jelezve) nyilvánul meg a hagyományosan „szétszerelés"-nek (deszemiotizációnak) nevezett avantgárd jellegű eljárásban. Ez a membrán-motívumkör József Attila ekkori korszakában általánosan jelen van, egészen a *Medáliák* emlékezetes képéig: „pihévé szednek hűvös kócsagok / és őszi esték melege leszek, / hogy ne ludbőrzzenek az öregek --" (a „pihe" és a „lúdbőr" mondhatni mint két különböző felszín tevődik egymásra és válik megkülönböztethetetlenné). Index („szednek") és ikon („pihévé") között nincs tehát figurális és szemiotikai módon megadható különbség, ugyanakkor azok rombolják is egymást.[22] Az allegorikus kommentár nyelvi körülmények között maga hozza létre a(z előtte nem adott) képet,[23] ekképp nyelvi átlátszóságot, magát a membránt generálja (úgy is, mint önnön határát a képiséghez), a nyelv kvázi-diafán médiumként viselkedik. Ez az átlátszóság korántsem korlátozódik a tévesen szó szerint vehető vizualitásra, hanem a hangra is kiterjed: a hang diafaneitását létesíti, maga a hang is egyfajta membránná alakul (elválik valamely bensőségesség organikus kifejezőjének képzeteitől). Nem annyira a hang ikonikus vizualizációjáról van szó, mint inkább membránszerű medialitásáról („hang-kép"-ről), mely a hang olvashatóságát nyitja meg. Pontosan azért, mert a hang mintegy belehatol az élőbe, átvilágítja azt, létesíti az élőt önnön membránjaként, felszíneként (ezt persze átjárva potenciális módon), ugyanakkor maga a hang is egyfajta membránként manifesztálódik (a kétféle membrán egymásra vetül, megkülönböztethetetlenné válva

21 Vö. ehhez Lőrincz Csongor, *Provokált képek. „Mutáció" és textualitás Gottfried Benn szövegeiben* = Uő., *Költői képek testamentumai*, Ráció, Budapest, 2014, 136–138. Carl Schmitt „fonomániájához" vö. Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1994, 222–230.

22 Peirce kedvelt példája a fotó, a „dual sign" paradigmatikus esete, amennyiben egyszerre indexikális (a fény fizikai hatása) és ikonikus jellegű. A „fény-kép" kifejezés tulajdonképpen ezt a kettősséget képezi le. Charles Sanders Peirce, *Phänomen und Logik der Zeichen*, ford. Helmut Pape, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1983, 65., ill. 83.

23 Vö. ehhez általánosságban Kulcsár-Szabó Zoltán, *Metapoétika. Nyelvszemlélet és önprezentáció a modern költészetben*, Kalligram, Pozsony, 2007, 40–41. Vagyis a nyelvben nem lehet különbséget tenni kép és nyelv, anyag és médium között.

egymástól). Itt átalakul mind a látásnak, mind a hallásnak előzetesen értett létmódja: nem „a" hangot látjuk, hanem a nem-hallható hangot, nem „a" képet halljuk, hanem a vizualitás (a fény, a sugár) nem-látható intenzitását (vagyis ikon és index itt is átmennek egymásba), ahogy ezt József Attila egy dedikációban megfogalmazza.[24] Vagyis itt éppen az adott érzék határain való túllépés (nem az egyes érzék paradigmájának „megvalósítása") mint médiumok közötti transzpozíció a jellemző.

Feltűnő a „sugarak", a „rádium" motivikus izotópiájának jelenléte már Kassák konstruktivista korszaka előtt is,[25] mely motívum József Attilánál is meghatározónak bizonyul és önprezentációs értelemben lényegében a perszonalitáson inneni avagy túli szöveglétesítő elveket emblematizálja. A röntgensugárban mint egyfajta emanatív létesülésben (a fény értelmében) kapcsolódik össze a teremtés (a performatív funkció) a diafániával, vagyis egyfajta immateriális effektussal. A sugarak, a fény mint létesítő, ugyanakkor átjáró, áthatoló erő tematizálása a Kassák-féle avantgárdban mintegy visszahatás az esztétizmus fő poetológiai elvére, az esztétikai totalitás, a világ mint „esztétikai fenomén" műimmanens létrehozásának alaptételére.[26] Abban az értelemben, hogy ellentétben annak esztétizáló tendenciáival itt az anyaghoz kellene eljutni a fény performativitása révén: „aki teremteni akar átlát a falakon".[27] Egyfajta tanúságtételről lehet szó, a költői beszéd által végrehajtott autopsziáról. Kassáknál a költői beszéd performatív funkciója egyfajta monisztikus elvként értelmeződik, emanációs, illetve energetikai értelemben fogható fel, mely hozzáférhetővé, „átlátszóvá" teszi az anyagot mint olyant. A Kassák-versekben viszont lényegében nyitva marad a sugarak következtében előálló diafán kép mediális létmódjára irányuló kérdés, sőt ezen kép(ek)

[24] Galamb Ödönnek dedikálja a *Nem én kiáltok* példányát 1925. február 3-án: „Immár azt mondom: Én nem kiáltok. Tengerbe vetem trombitáimat, szétpazarolom köztetek harangjaimat. Melegek azok és a víz lecsendesedik és *szemeitek lesznek, hogy lássátok hallatlan hangjait és füleitek lesznek, hogy halljátok a fény növekedését*. Megszabadult kenyerek telepednek küszöbeinkre s az elaludt aknák pacsirtákként emelkednek szívünkbe és szelíden fölrobbannak csókjainkban. A mi kezünk szorításában lakik az elektromosság fia, aki hajnalonta gyönge virágokat okoz." (Kiemelés tőlem – L. Cs.) Idézi Szabolcsi, *I. m.*, 625. A kurzivált megfogalmazás vélhetőleg Nietzschére utal (akinek szerepét a korai József Attilánál Szabolcsi részletesen tárgyalja, de ez a mozzanat elkerüli a figyelmét), az *Also sprach Zarathustra* V. fejezetére: „Muss man ihnen erst die Ohren zerschlagen, dass sie lernen, mit den Augen hören." A „halljátok a fény növekedését" távolról Kassákra utalhat („látom a fák növekedését" – 48. számozott költemény), persze a József Attila- és a Kassák-kifejezés mediális komplexitásfokának eltérése szembeötlő.

[25] I. K. Bonset – Theo van Doesburg álneve – egyik verse *X-képek* címmel a Ma VI. évfolyamában jelent meg 1921-ben. Vö. Deréky, *A vasbetontorony költői*, 109–110. Itt „a költemény képernyőjén a konstruktivista röntgensugár hatására láthatóvá válik valami egyébként láthatatlan". Deréky különben vitatja e modell alkalmazhatóságát Kassák költészetében.

[26] Ehhez lásd például Babits *Sugár* című versét, itt is az utolsó strófát, amely lényegében a költői önprezentáció teljesítményét metaforizálja: „Amerre jársz, a levegő / megkéjesül, megfinomul, / s miként dicsfény a szent köré / testedhez fényköddel borul. / Kályhában fellobog a láng, / falon az óra elakad, / ha büszkén a tükör előtt / kibontod élő derekad." Az „élő", a test itt homogén entitásként, sőt felszínként van jelen, nincs szó az elevenbe való behatolásról vagy annak átvilágításáról, inkább annak egyfajta esztétizáló megkettőzése a költői önprezentáció (a „sugár") teljesítménye.

[27] A sugár-képzet a költői beszéd vizuális és akusztikus kódjára egyaránt érvényes önprezentációs alakzat: „a ritmus és az eleven hangkamra / világít mint a rádium" (*Karmester, esti világításban*) „De a feje sugárzott – mint a rádium" (*Kompozíció*. Vö. még a *Napraköszöntés* című ódát). Déry Tibor egyik, a *Ló, búza, ember* című 1922-es kötetben megjelent versében (*Barátom nálam aludt*) is hasonló alakzat jelenik meg: „De barátom feje kigyulladt mint a rádium / és szétterjedt és zengett a szobában…"

léte is elsikkad, pedig már a Babits-versben megfigyelhető a membránjelleg (itt persze még inkább auraként értve, vö. „dicsfény"), sőt ugyanakkor annak bizonyos olvashatatlansága is („láng").

József Attilánál a sugár következtében előálló diafán kép közvetítő jellege viszont felszámolhatatlannak minősül. Sőt ez a kép így múltbeliséget is generál, megfosztva a performativitást (a sugarat) jelen idejűségétől vagy permanenciájától (*A bőr alatt halovány árnyék* így fordul majd az időbeliség, ezen belül a múltbeliség reflexiója felé). A röntgenezés következtében csakis utóképekkel van dolgunk, nem a jelenléttel vagy jelenbeli pillanatnyi effektusokkal. Ennek egyik emblémája a „foszforeszkálás" lehet: „csontjainkban a velő foszforeszkál mint a sarkcsillag" *(Esti felhőkön)*. Ezek a képek mintegy látens képek is, lényegében nyomok, melyek a láthatatlant írják be a láthatóba.

Ha a költői megnevezést Grünbeinnal mint röntgenezést értjük,[28] akkor azt lehet mondani, hogy amennyiben a röntgenkép következtében a hús mintegy leválasztódik a csontokról, úgy ezen effektus metapoétikai értelemben a szavak és a dolgok szétválasztásának allegóriája lehet. Ebben a távlatban egyrészt szemiotikai, másrészt episztemológiai sík nyílik meg József Attila poétikájában. Ezeket a vetületeket a diafaneitás következtében tételezhető mögöttiség figurációi hívják elő/ki, alapvetően *analitikus* érdekeltséget mozgósítva (eltérően Kassáktól). A röntgen(kép) mint a tudományos átvilágítás emblémája és médiuma is jelentésessé válhat, különösen a *Téli éjszaka*-szerű költemények természettudományos nyelvi elemeinek, a velük összefüggő önprezentációs motívumok (például a „mérés") nézetéből. A József Attila-költészetben ismeretesen legalábbis az *Ódá*ig (de persze azon túl is, például *Ki-be ugrál*) ível a sugár-, illetve röntgen-metaforika.[29]

A megnevezés József Attilánál referencia és trópus között oszcillál kezdettől fogva, nincs köztük valamely lineáris, célelvű, narratív átmenet (akár például a hasonlatozás módján).[30] A sugár így egyfajta keletkezés, létesülés, „Werden" struktúramozzanata, a sugárban a „Werden" munkál, melynek következtében a „kép" megjelenésének intenzitása tulajdonképpen magát a képet olthatja ki, illetve fenyegeti, visszaírva azt a láthatatlanságba. Ez a „sugár" tulajdonképpen nem más, mint maga a tropologikus jelentésátvitel mozgása (mint berögzült nyelvi minták áttörése), egyfajta nyelvi „Werden", melynek egyszerre indikátora az ikonikus-vizuális effektus felmerülése,

[28] Vö. Grünbein, *Drei Briefe*, 43–44.

[29] Nemes Nagy Ágnes megfogalmazásában az *Ódá*ról: „nyilvánvaló, hogy ennek a versnek a lényeg-közepe, az, amit könyv nélkül tudunk, a női test és az univerzum röntgenszerű egymásba fényképezése." Nemes Nagy Ágnes, *Tudjuk-e, hogy mit csinálunk?* = Uő., *Szó és szótlanság*, I., Magvető, Budapest, 1989, 55.

[30] A jelzők – például éppen az „átlátszó" – ezért nem instrumentális vagy esztétizáló szerepkört töltenek be József Attilánál (így írja át a Nyugat-költészet stíluskonvencióit). Szabolcsi leírásában József Attila szintagmáiról: ezek „olyan jelzős és határozós kapcsolatok, amelyeknek elemei lazán érintkeznek csak, és ezért az összetételek sajátos titokzatos, többfelé folytatható, kissé homályos aurát kapnak, ugyanakkor minden esetben érzékien tapintható, szemléletes, hang- és fényhatásokra épülő jelzők és határozók ezek: a modern költészet képtechnikájának különleges ízű, zamatú, mindig a realitást, a köznapi valóságot is hordozó változatai". Szabolcsi, *I. m.*,737. Minden érzék előfordul a leírásban, a szószerintiség nyelvi effektusa is („realitás"), továbbá a „kissé homályos aura" az itt szóban forgó nyelvi diafaneitás megfogalmazásaként is érthető.

ugyanakkor képi rögzülésének, magának az átvitel irányának, sőt érzékelhetőségének destruálódása.[31] Vagyis a „kép" inkább nyomot jelent, mint ikonikus totalitást.

Összességében azt lehet mondani, hogy József Attila költészetében a röntgenezés, a sugár mint önprezentációs trópus nem pusztán emanáció vagy energia manifesztációjaként avagy transzformációjaként jelentkezik, hanem ezek olvashatóságának performatív összefüggéseként is, vagyis a költői invenció alapvető mozzanataként. Ezzel József Attila mélyebbre helyezi a röntgenezés önprezentációs nyomatékát, ugyanakkor ki is terjeszti azt olyan területekre és összefüggésekre, amelyek Kassáknál nem vagy kevésbé voltak jellemzőek.

Fiziológiai poétika

Kassák és József Attila között a test-motivika előtérbe kerülése különböző, egymással nem feltétlenül összeegyeztethető funkciókkal bír a költői beszéd általános metonimizálódásának (metaforikus helyettesítéselve viszonylagosításának),[32] sőt grammatizálódásának[33] játékterében. Egyrészt a térbeliesülés motivikus mozzanatának tartható, ami például azon olvasható le, hogy a test felületén elhelyezkedő szőrökről van szó, illetve annak sík, a világban leginkább észrevehető, arra megnyíló vonásairól (homlok, fej, szem). (József Attilánál inkább ez áll előtérben, például az olvashatóság metaforikája erre utal.) Másrészt a testmotívumok, a korporális metonímiák vonzása ismeretelméleti értelemben egyfajta megbizonyosodást szolgál az immateriális szubjektivitás (például bensőségesség, „érzelemkeltés") líratörténeti képletei után. (József Attila persze később ezen is túlmegy, a „bizonyosabbat, mint a kocka" – „kocka" mint geometriai alak vagy képződmény értelmében – igénye mutatja ezt a továbblépést.) Vagyis a líra önprezentációs motívumrendszerének áthelyeződése a testre (és anyagi létezőkre) annak folyománya, hogy a költői szubjektivitás „lélek"-elvűsége, bensőségessége, anyagiságtól elválasztott affektusai nem kínálnak újabb lehetőséget a költészet világmegismerő és jelentésképző funkciói számára. Az avantgárdban sokkal inkább ezen szubjektivitás vagy én szétoldása figyelhető meg, mind a motivikus inszcenírozás, mind a hang figurációja szintjén. A vers kötetlenebb, kimutatható perszonális beszélőtől eloldott beszédhelyzete, sokhangúsága (például kórusszerűség) a klasszikus modern

[31] A radioaktivitás intenzitásának nyomszerűsége mint episztemikus probléma, a radioaktív szubsztanciák mint „indikátorok" elemzése ebben az időszakban a magyar Hevesy György nevéhez köthető (George Hevesy, *The absorption and translocation of lead by plants. A contribution to the application of the method of radioactive indicators in the investigation of the change of substrate in plants*, Biochemical Journal 1923/4–5., 439–445.). Vö. ehhez Hans-Jörg Rheinberger, *Spurenlesen im Experimentalsystem = Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, szerk. Sybille Krämer – Werner Kogge – Gernot Grube, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2007, 294–295.

[32] „Kassák *Számozott Költeményeit* végigolvasva feltűnő a világ anyagi dolgainak sűrű közege. Lemondván az érzelemkeltés közvetlen vagy közvetett szándékáról […] építőköveket – ő maga tégláknak nevezte ezeket – kellett faragnia, hogy építkezhessen. Csak az 1–25. számú költeményeket kicédulázva a következő testrészek, testnedvek, szőrök stb. szerepelnek […]: haj (5), homlok (5), arc (1), (agy)velő (4), fej (18), szem (22)…" Deréky, *A vasbetontorony költői*, 125.

[33] József Attilánál: „A testrész lehet bárkié, tehát vonatkozhat egy Én-re, Te-re, Ő-re stb." Tverdota György, *Kassák Lajos hatása József Attila verseire* = Uő., *Ihlet és eszmélet*, Gondolat, Budapest, 1987, 165.

költői „magánbeszéd" (soliloquium) feloldásával kiszolgáltatja a lírai diskurzust a „világ" hatásának, például jelentések szóródásának, sőt kioltásának különböző anyagi felületek és hordozók materiális-metonimikus effektusai között. Az avantgárdban inkább a valóság – gyakran nagyon is előállított – anyagisága (ezzel például idegenszerűsége) áll előtérben, míg a „világ" költői feltárása vagy modellje már avantgárdon túli lírai paradigmák tájékozódási elve. Ez utóbbihoz ugyanis a közvetítés közegeinek reflexiója szükséges, a „világ" medialitásának belátása.

József Attilánál az én és a világ közötti határok lebontása viszont hangsúlyozottan nyelvi eseményeken keresztül valósul meg, mely események egyik fő motivikus izotópiája az *érintés* képzete. A versek sűrűn alkalmaznak taktilis metaforákat és metonímiákat, és gyakran inszcenírozzák az érintés kinetikus tapasztalatát vagy utalnak arra. Sőt, az érintés mintegy önprezentációs motívummá lép elő több versben, vagyis az érintés gazdag motívumköre mintegy a lírai esemény, a költői kimondás performatív jellemzőinek, transzformatív erejének lesz az önleírása. Mármost az érintés mint egyidejű érintettség (a megérintett révén) aktivitás és passzivitás kettősségét, kiazmusát aktiválja (az érintő egyúttal megérintett is).[34] Vagyis az érintés a lírai alany(ok) megjelenített szenzorikus tevékenységét, érzékelési folyamatait ugyanakkor elszenvedésként is értelmezhetővé teszi. Így az én és a másik, az én és a világ közötti határok már nem vonhatók meg tárgyi-empirikus módon, hanem az eseményszerű érintés/érintettség tapasztalatában cseppfolyóssá válnak, a lírai alany létmódját aktivitás és passzivitás kettősségében helyezik el, sőt medializálják azt.

Az érintés síkján mindez úgy mutatkozik meg, hogy manifesztálódik az érintés alapvető végessége, mégpedig nemcsak a pillanatnyiság jelentésében, hanem olyképpen, hogy az érintés mindig határt érint, és ezért válik mélyebb értelemben végessé. Amivel együtt jár, hogy a határ mintegy az érinthetetlent („a bőr alatt halovány árnyék"-ot) sejteti.[35] Az érintett mögött az érinthetetlen (szakadéka) sejlik fel vagy létesül, ezért az érintés alakzatot termel, amennyiben az érinthetetlent érinti.[36] Ez a textuális megnevezés (például „Egy átlátszó oroszlán él fekete falak között") mintegy a láthatóság határait érinti, ezért lesz az így létesült „kép" figurális jellegű és ugyanakkor szó szerint olvasható.

Az érintés másik alapvető vonása ugyanis, hogy mindig felületet vagy felszínt érint (óhatatlanul így transzformálja a megérintettet),[37] és azt egyfajta membránná vagy hártyává alakítja. Ez a membrán áteresztő, ugyanakkor transzformatív közegként nem más, mint az a diafán médium, amelyről fentebb szó esett. Az átlátszóság ezért nem is annyira optikai, mint inkább taktilis eredetű, ahogy ezt például *A rák* szép sorai példázhatják: „Nagy, ezüst halak árnyéka suhan a korállok fölött, / Elhozzák nékem barnuló szined, gyönge fövényen lebeg tova, / Megérinti a fáradt csigákat s azok csöndesen elalusznak. / Én még sokáig figyelem a meduzák átlátszó világosságát /

[34] Vö. Jacques Derrida, *Berühren. Jean-Luc Nancy*, ford. Hans-Dieter Gondek, Brinkmann & Bose, Berlin, 2007, 416 p.

[35] Derrida alapvető tézise szerint: vö. *Uo.*, 380–381.

[36] *Uo.*, 136.

[37] *Uo.*

S erős ollómmal utat vágok a moszatok közt, csengő karikák röpülnek föl a tiszta vizben – / Amerre a legszebben csillog, / Arra gyere."[38] Itt az érintés maga a jelentésátvitel mozgását mint keletkezést („Werden") manifesztálja, a nyelvi képlékenység értelmében, aminek a fentebb tárgyalt „tisztaság" az interpretánsa. Ezzel mintegy a „barnulást" magát mint fiziológiai keletkezést kellene leképezni a költői képben (performatív módon magában az átvitel mozgásában vagy mozgásaként), a vers tehát erre a lehetetlen feladatra vállalkozik. A tropológiai átvitel mozgása („elhozzák") kereszteződik az aposztrophé irányával („nékem barnuló szined"), amely kereszteződés kölcsönösséggé épül ki a vers folyamán, és amely kölcsönösség lényegében a vers önprezentációs komplexumát jelenti. A „barnuló szin" (mint folyamatszerűség) mintegy azon felület vagy felszín, amely ugyanakkor az „árnyék" ekvivalense: vagyis két felszín és két mozgás (a „barnulás" és az „elhozzák") tevődik vagy másolódik megkülönböztethetetlen módon egymásra, egyfajta köztes dimenzióként, megragadhatatlan intervallumként. Ezek optikai szétválaszthatósága kérdéses, vagyis a metafora önmagát rombolja le, pontosabban: a metaforikus mozgás (kinézis) mint dereferencializáció (a „barnuló szin" önállósulása, majd a hullámok mint a vers fő önértelmező motívuma) destruálja, olvashatatlanná teszi az eredményeképpen létrejött „képet", nem engedi azt látványként, képként rögzíteni. Vagyis maga a közvetítő megvonja magát, az intervallum („árnyék" és „barnuló szin" együttese) egyfajta différance, el-különböződés folyamatában – nem közvetlenségben vagy folytonosságban[39] – létezik, méghozzá alkalmasint a „hullámok" mozgásában (vagyis az említett két mozgást a hullámmozgás írja felül). Ez az intervallumjelleg a térbeliesülés indexe.[40] Azaz nem valamiféle ábrázolt, elképzelt térbeliségről van szó, hanem az aporetikus kép módján, az intervallum nem extenzióként (pusztán térbeli kiterjedésként) értett dimenziójában a térbeliesülés

[38] *A rák* című versben „csak közvetítők *árnyéka* juttatja el hozzá (a víz színén, a parton?) a napozó(k) bőrének selymes barnaságát – ő ezzel a világgal, az érzékiség, az egészséges emberi nemiség világával nem tud közvetlenül érintkezni, mint Kassák, Palasovszky vagy Tamkó Sirató Károly". Deréky, *A vasbetontorony költői*, 179. Ez a vers egyébként – ami elkerüli Deréky figyelmét – Déry Tibor *Az úszó szigetek* című költeményére alludál, illetve ezt írja át. Pár vonatkoztatható idézet az *Énekelnek és meghalnak* című, 1923 és 1928 közötti verseket összegyűjtő kötetben megjelent költeményből: „az úszó szigeteket pillantásukkal hosszan követik a halak / a gyöngyhalász elaludt a fövényen […] délben a paliszádok mögül előjön a pókkereső […] napközben színeket gyűjt […] csend! csak a hullámok csobognak […] ilyenkor indul el az atlanti lepke / himbálódzva röpköd a víz alatt és gyűjti a sót, amellyel a halottak homlokát behintik / a halottak átlátszóvá válnak és mindenki megfejtheti életük értelmét […] a főnök leszállt a dombról / szétosztja mindennapi ajándékait…" A vízhez mint „közeghez" vö. Deréky, *I. m.*, 178. Ez egy „közvetítő hely, ahol átváltozott alakban mégiscsak érintkezésre kerülhet a sor". *Uo.*, 179. „A víz felülete talán a *kedély*; az a légnemű hely, amely az alkotó magány és a realitás határán helyezkedik el, s közvetítő szerepet tölt be. Külsőt és belsőt elválasztó, rendkívül érzékeny hártya ez, a legkisebb külső érintéstől megremeg […] A hullámok, a vízfelület rezgései mindenképpen a kedély rezgései tehát, ám nem szükségképpen csak a sajátéi." *Uo.*, 181. Deréky szerint a vers mintegy „a hullámzás egyik fázisát", nem megnyugvást inszceníroz (akárcsak az *Eszmélet* végének oszcillációja, mondhatnánk). Az „árnyék" mint aktőr szerepe feltűnő és olyan későbbi képekre enged asszociálni az életműben, mint például „A megtört kövek / önnön árnyukon fekszenek…" *(Tehervonatok tolatnak)*

[39] Erre motivikus szinten a rák ollója utal: a rák nem egyszerűen érint, hanem egyúttal vág is. A rákolló mondhatni egyfajta technikai protézis a lírai én számára (érdekes módon az állattól kölcsönözve, nem valamely technikától).

[40] Mindezekhez vö. Derrida, *Berühren*, 292.

mozgásáról.[41] Ezért szembetűnő az „átvitel" erős metonimizálása, az érintés kiemelése („Megérinti a fáradt csigákat s azok csöndesen elalusznak"), vagyis itt nem optikai metaforák, a metaforikusság optikai elve a meghatározó,[42] hanem egyfajta testiesítése a metaforának, vagyis szélesebb fiziológiai spektrumba való visszafordítása. Ez a dinamika mármost a lírai én és te instanciáin csapódik le, kölcsönös transzformációk, fiziológiai változások mennek végbe én és te oldalán: a „te" lényegében magában az átvitelben „barnul", amelyet az aposztrophé foganatosít a lírai hang síkján („elhozzák nékem"), vagyis a költői önprezentációban (ennyiben a megszólítás magára a „barnuló szin"-re is irányulhat, például az „Arra gyere" felszólítása is érthető így, azaz mintegy a felszín válik cselekvővé, ami evidens módon a hullám-izotópiát idézi meg, ami szintén felszínszerűséget mint aktőrt jelent). A lírai én a maga részéről mint „rák" páncélja „erős áramok sodrában keményedik", amely páncél „[p]irosságát legjobban te érted", vagyis a te olvassa vagy érzékeli a lírai énnel történt (nem minden erotikus felhangot nélkülöző) változást. A „barnuló szin" ikonja kölcsönös viszonyba kerül a páncél „keményedésének" taktilis, azaz indexikális mozzanatával. Tropológiai átvitel és aposztrophé kereszteződése ilyképpen fiziológiai effektusokat produkál és a hullámmozgásra (a hullámok általi érintésre) mutat vissza, az utolsó versszakban meg is szólítva azt („Hullámok, szaladjatok…"), ami a felszínszerűség vonatkozásában legalább három egymásra helyezett vagy egymásra másolt felületet jelent („árnyék", „barnuló szin", „fövény", „hullámok"), vagyis a „hullám" szó maga hullámzik vagy szétszóródik. A vers utolsó előtti sorában pedig a hangzás és betűszerűség közötti zónában: „Kövér falatokat *hadd adogasson magosra* / A rák." Az „ad" ismétlése és az a–o hangok iterációja (az „adogasson" ismétlődő jellegével) egyfajta fel-le mozgást jeleneteznek: a vers deskriptív (nem a Te vonatkozásában aposztrophikus), a „rák"-ot harmadik személyben tematizáló szólama és ezzel az olvasói hang kölcsönzése sem vonhatja ki magát a transzformatív effektusok hatása alól.

A *Riának hívom* ugyancsak az itt látens aposztrophé aktusának fiziológiai síkon is megvalósuló kölcsönössé tételében érdekelt. A vers végig harmadik személyben beszél a másikról, egy potenciális női te-ről, mégis megvalósítja a dialogizálódáshoz elengedhetetlen kölcsönösségi struktúrát vagy eseményt. Ez a másik „Ria" („De éppúgy mondhatnám sónak, vagy villámnak is"), és a jellegzetes, már Kassáknál megfigyelhető aktív értelmű átvilágítást hozza elő, ám itt (ismét csak) taktilis értelemben is: „Röntgenfényből faragták, átsugárzik a falakon és szavaimon." A másik mint „röntgenfény" ilyen létrehozása ismét a lírai önprezentáció mozzanatának tartható a kezdeti, a megnevezés nyelvi-költői hajlékonyságát elvi szinten hangsúlyozó sorok után. Vagyis a másik megnevezésében a vers mintegy önmagát, ezen belül a lírai szólamot vagy hangot hozza létre („átsugárzik a falakon és szavaimon"), ám a másik mint harmadik hatásával (aki persze nem más, mint maga ez a hatás, sugárzás) összekapcsolódva. Ez a sugár-

[41] A „csók" mint érintésmetafora (gyakori előfordulással József Attila ekkori költészetében) térbeliesülési jelentéséhez lásd például az *Én dobtam* szuggesztív sorait: „A lélek hullámhossza éppen a magasságom, ezért van az, hogy csóknak mondjuk a szédítő naprendszereket."

[42] Ehhez vö. Derrida, *A fehér mitológia. A metafora a filozófiai szövegben*, ford. Boros János – Csordás Gábor – Orbán Jolán = *Az irodalom elméletei*, V., szerk. Thomka Beáta, Jelenkor, Pécs, 1997, 70–71., ill. 80.

zás éri el a lírai ént (kiemelt módon messziről, „Haj, de igen messze van"), és immár a „fájdalom" révén kapcsolva össze újfent a másikkal: „nagyon fájhatok neki", ami viszont meg is fordul („Sóhajt s testemre hullajtja fájdalmait."). A másik az én testére „hullajtja" azokat a „fájdalmait",[43] amelyek elvileg ezen éntől származnak, vagyis a fájdalom immár nem pusztán az én vagy a másik fájdalma, nem is kettejük fájásának összeadódása, hanem maga *az interszubjektív reláció fájdalma*. Azaz nem szubjektív érzetről van szó – nem valamely szolitáris tudat benyomásáról (pedig mindez akkor következik be, amikor „egyedül vagyok"!). Ez a kívülhelyeződés a másikba egyúttal a fájdalomba történő kívülhelyeződés és fordítva. A fiziológia interszubjektivációja következik itt be.[44] Ez pedig mélységesen líraspecifikus vonás, amennyiben a lírában éppen az én és te instanciái közötti kommunikáció – akár fiziológiai alapokon – máshol talán megvalósíthatatlan intenzitás- és komplexitásfoka realizálódik. A középső versszak az így értett önprezentáció teljesítményét a tulajdonnév anagrammatizálásában is elhelyezi (miután a megnevezés metapoétikai tematizálásával indult a vers): „Csodálatos, hogy más nem vette észre a feje fölött a virágokat", azaz nem olvasta a „Ria" nevet a „virágok" szóban. Az utolsó versszak akusztikai, önértelmező metaforája kiemeli ezt a kölcsönös rezonanciát (hanghullámok értelmében) mint az interszubjektív kapcsolat elsődlegességét, mögékerülhetetlenségét: „Egy hangvilla két ága vagyunk / S mégis, ha egymásra nézünk / Néha rekedten száll föl a szomorúság." E kép belső feszültsége szembeötlő: az akusztikai elvárást rögtön meg is töri az „egymásra nézés"-ben implikált némaság, ami a hang bizonyos felszámolódását eredményezi („rekedten"). Itt vizuális-akusztikus szinten is manifesztálódik a kölcsönösség: a „szomorúság" nem rendelődik alanyhoz, az ekképpen evokált fájdalom mondhatni magának a hangvillának, illetve pontosabban a némaságnak, a „rekedt"-ségnek a fájdalma (vagy ezek *mint* fájdalom).

Az *Én dobtam* című vers szerint „szándékunk egyet jelent a rádiummal", vagyis a költői megnevezés felülírja az intencionalitást, éppen a benne ható átvilágító, kívülre helyező sugáreffektus révén (a „szándék" ilyen felülírása a „tisztaság" értelmezője is lehet). A vers központi sora: „A lélek hullámhossza éppen a magasságom, ezért van az, hogy csóknak mondjuk a szédítő naprendszereket". A „lélek" eszerint egyfajta radiofonikus sáv (vö. „hullámhossz"), ugyanakkor metonimizálódik, visszafordul a testbe vagy testre („magasságom"). Nyelvhasználati szinten pedig a definitív, képletszerű, illetve szillogisztikus fogalmazásmódot imitáló mondatot felülírja a „csók" motívuma, a fiziológiainak a kozmikussal való összevillantásában, ami már bevett eljárás József Attila ekkori verseiben is.

Az *Esti felhőkön* is a röntgenezés átvilágító-diafán effektusát inszcenírozza, illetve transzponálja: „csontjainkban a velő foszforeszkál akár a sarkcsillag / kettejük fényé-

[43] A „testem*re*" különös fogalmazásmódja kiemeli, hogy ez a fájdalom nem pusztán belső-lelki fájdalom, hanem fiziológiai síkon, az érzett test („Leib", nem annyira „Körper") dimenziójában tételezhető.

[44] A manapság sokfelé elterjedt „szubjektiváció" fogalmának analitikus értékét nem érdemes vitatni, viszont amilyen természetességgel használják, olyannyira nem tűnt fel még a terminológiai színtéren az „interszubjektiváció" kifejezés, ami arra célozna, hogy valamely én vagy ének nemcsak szubjektummá válnak, hanem alapvetően egy interszubjektív reláció, sőt történés szubjektumaivá. Leginkább Gadamer játékfogalma nyújthatna ehhez fenomenológiai keretet.

nél meglátjuk a vizet és kenyeret melyek elbujtak tenyereinkben". Itt is immaterializáció következik be, az átvilágítás értelmében, amely nem tranzitív-kognitív irányultságot jelent, mivel magában az átvilágításban (avagy átvilágításként) történik ez az anyagtalanítás. A „foszforeszkálás" mint diafán-mediális effektus vezet a szubjektum(ok) kívülhelyeződéséhez, ugyanakkor ez a foszforeszkálás egyfajta utólagos mozzanat is, a „sarkcsillag", a hasonlat tropológiája felől. Mégis „kettejük fénye" egyszerre van jelen, vagyis a vers szó szerintivé teszi a hasonlatot, amely ekképp mint önprezentációs létesítés nyilvánul meg (mint katakrézis), az élő feltárásaként (nem esztétizálásaként). A versbeli önprezentáció nem denotatív módon irányul az élőre, a „velő"-re, hanem annak „foszforeszkál"-ását állítja elő, de már az utólagos hasonlat felől. Hasonló és hasonlított, referencia és trópus, az élő referenciális és költői leírásának kereszteződése a fény performativitásában vagy performativitásaként adódik, mely fény, a „foszforeszkál"-ás viszont lényegében sem a referenciához („velő"), sem a trópushoz („mint a sarkcsillag") nem tartozik, egyfajta köztes átmenetet képez, magának a költői önprezentációnak a mozgásaként, amihez képest mind a megadható referencia, mind az identifikálható trópus utólagosak.[45] A vers végül pedig a „szemhéj" áttetsző-röntgenszerű membránját egyszerre vizuális és taktilis módon inszcenírozza: „a szemhéj selyemüvegből van simogat ha lecsukjuk de azért tovább látunk". És egyszerre aktív és passzív összefüggésként: a szemhéj érint, „simogat" bennünket, „de azért tovább látunk", vagyis „mi" magunk is aktívan érintjük a szemhéjat a látás (a szem) révén (ahol is persze a látás mint metafora és a szem mint metonímia feszültségbe kerülhetnek).[46] A költői leírás referenciális és tropológiai rendszereinek ilyetén kereszteződése felől „meglátjuk a vizet és *kenyeret* melyek elbujtak *tenyereink*ben", vagyis olvasni tudjuk a kenyér–tenyér-anagrammát (a „kenyér" jelölő elbújik a „tenyér"-ben, akárcsak az „utak" az „összebújnak"-ban *A bőr alatt halovány árnyék* című versben). A diafán szenzórium itt tehát anagrammatikus olvasásként működik, vagyis az átvitelt lehetővé tevő performativitás nyomként is beíródik (a „tenyerek" újfent az érintést, taktilitást, indexikalitást hangsúlyozzák). A metaforikus kifejezések képi eredetének felélesztése és a köznapi beszédfordulatok poetizálása mint fő poétikai stratégiák[47] mellett tehát a nyelv materialitásának, anagrammatikus effektusainak egyfajta poétikai olvasása és színrevitele is megfigyelhető József Attila ekkori költészetében. Idáig vezeti ez a poétika a metonimizálás mozzanatát, az „átvitel" textuális-materiális „alapjáig", illetve effektusáig.

József Attila ekkori avantgárd ihletettségű verseit tehát a következő hármasság mátrixa foglalkoztatja: kinézis, aktivitás és passzivitás együttese és intervallum

[45] József Attila az esztétista-nyugatos hasonlatozást funkcionalizálja itt át, referencia és trópus megkülönböztethetőségét, egyúttal a hasonlat alapjául szolgáló predikációt („olyan, mint") viszonylagosítva.

[46] Az áteresztő szemhéjak visszatérő motívum Dérynél is, például a már idézett *Barátom nálam aludt* című versben: „a hold […] a lepilledt szemhéjak mögé / belopózkodott sárgán és habos gondolatokat / eresztett…" A szemhéjak átjárhatósága József Attilánál Dérytől eltérően viszont kétirányú kölcsönösségi viszonyként jelenneteződik.

[47] Vö. Kulcsár-Szabó, *Utak az avantgárdból*. A „beszélt nyelv" metaforikus kifejezéseinek defigurációjáról lásd Bartal Mária, *„és még mindig kérdezem: Hol vagy?" Énkonstrukciók József Attila három szövegében* = *Hang és szöveg. Költészettörténeti kérdések a lírai modernségben*, szerk. Bednanics Gábor – Bengi László – Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Maszák Mihály, Osiris, Budapest, 2003, 277.

(membrán, bőr, fátyol) kölcsönös feltételezettsége, ezek összefüggései. Sematikusan tekintve ezeknek felelnek meg az időbeliség, a világ és alany viszonya, a közvetítettség viszonylatai (persze ezek át is fedik egymást, például az intervallum nem csak közvetítő közeg, de temporális viszony is). Mielőtt azonban aktivitás és passzivitás együttesét tekintve kiegyenlítésre, netán dialektikára gondolnánk, meg kell tenni a következő pontosítást: az „árnyék" példáján (*A rák*ban) látható volt, hogy *a közvetítő lesz cselekvővé*, azaz a lírai alany nyelvi létmódját egyszerre jellemző cselekvőségi *és* elszenvedési viszony nem önmagában erre a szubjektumlétmódra referál vagy erre vezethető vissza (mint egy absztrakt-izolált létezőre), hanem alapvetően a nyelvi közvetítettség, a medializáció mozgása *mint a költői önprezentáció létesülése* hívja életre. Ezzel az avantgárd ihletettségű költői cselekvésérték mint célképzet hangoztatása („Mikor raktok parazsakat / Már-máron látó szemetekbe, / Hogy ne csak lássanak, / Világítsanak is!" – *Tanítások*),[48] mely József Attilánál mindig is a diafán közeget feltételezte, az érzékelés olyan aktivitásába megy át, amely közvetített jellegű, médiumhoz kötött (túl a Kassák-féle monizmuson). Ez a transzformáció nyitja meg az utat túl az avantgárdon a József Attila-i poétika későbbi alakulásai felé.

Az eddigiekből viszont az is kiderülhetett (vö. „Röntgenfényből faragták, átsugárzik a falakon *és szavaimon*"): a költői önprezentáció ilyen mozgása magukat a szavakat mint szavakat is röntgenezi, átvilágítja, boncolja (autopsziát foganatosít) és fiziológiai alapjaikat avagy effektusaikat, implikációikat manifesztálja. Vagyis amíg Kassáknál úgymond csak „a falakon" lát át a versbeli tekintet („aki teremteni akar átlát a falakon" – 48. számozott költemény), addig József Attila versei magukat a szavakat vagy a nyelvet is boncolják, mind virtuális reetimologizációk és jelentésfeltöltődések avagy szemantikai-hangzós dinamizálások révén (vö. például a „hullám" szót *A rák*ban), mind anagrammatikus-materiális módon.[49] Ez nem puszta poétikai önreflexivitást jelent, hanem többek között az élő vagy az elevenség, az élet fogalmainak és képzeteinek problematizálását, áthelyezését és nyelvi-textuális közvetítettségű életeffektusok generálását vagy evokációját, innen vagy túl a tudati jellegű (ön)reflexivitás horizontján. Egészen odáig, hogy megfordul a röntgenezés iránya: nem egyszerűen kívülről irányul az élőre, instrumentális módon, a költői apparátus kvázi-technikai beavatkozásának értelmében, hanem ezen apparátus is mintegy visszaolvashatóvá válik az élő fiziológiai effektusai felől, amelyeket persze ugyanezen apparátus mint önprezentáció evokált vagy vitt színre. Az élőben manifesztálódó nem-kulturális, nem-kódszerű nyomok felől is olvashatóvá válik a nyelvi dimenzió, persze ugyanakkor ennek határaira is utalva. A nyelvi közlés fiziológiai eredete egyszerre aktivizálja a kimondást és ugyanakkor veszélyezteti azt, egyfajta nem értelmes, nem-szemantikai moraj (ami némaság is lehet) jelentkezésével.

Poétikailag mindez úgy valósul meg, hogy a jelentésátviteli mozgások metonimikus szerveződése nyomszerűségként, nyomok vagy inskripciók beíródásaként is meg-

[48] A *Tanítások* motívumainak továbbírásához (például a *Milyen jó lenne nem ütni vissza* című versben) vö. Szabolcsi, *I. m.*, 564–567.

[49] Ez természetesen Kassáktól sem volt idegen, lásd például a „nyelv"-„enyv" anagrammát a 6. számozott költeményben.

nyilvánul. Ez a nyomszerűség mármost fiziológiai nyomatékkal is bír, engrammok beíródásaként az élőbe vagy elevenbe, a test anagrammatizálásaként. Fontos, hogy a „test" jelölő is önkényes itt,[50] hiszen a „test" itt nem integer entitás vagy felület, hanem dimenzionalitás, amennyiben itt a testbe behatoló, azt feltáró, kívülre fordító vagy helyező tekintetek és operációk működnek.

Név és aláírás között – az „élet" ígéretei
„József Attila, hidd el..."

A *„József Attila*, hidd el" kezdetű vers a tulajdonnév poetizálásával ugyancsak jellegzetes avantgárd gesztust idéz meg, amely magyar viszonylatokban *A ló meghal a madarak kirepülnek* emlékezetes sorával illusztrálható: „én KASSÁK LAJOS vagyok". Itt az aláírás szuverenitása, asszertív jellege feltételezhető, összhangban Kassák költészetének uralkodó modalitásával.[51] József Attila verse tulajdonnév és aláírás bonyolult viszonyát állítja elő.[52] Már az ezzel a verssel nagyjából egy időben keletkezett *A fergeteg ormán* című költemény is tematizálta a tulajdonnév (megszólításának, hívásának) problémáját („Néha meghalljuk nevünket, de akkor ott vagyunk, ahol a madár se jár"), a köznapi beszédfordulatba transzformálva a név effektusát.

Itt a megszólítás sajátos deixise (a név vagy a személy aposztrofálása, önmegszólítás vagy a másik megszólítása?) a beszéd grammatikai és pragmatikai viszonyainak különös szubverzióját eredményezi. A *„József Attila"* megszólítás te és ő közötti oszcillációt eredményez: ha a megszólítás a névre magára irányul, akkor annak perszonális hordozója mintegy őként (a harmadik alakzataként) jelenik meg a versben, ha a személyre, akkor a név lesz az ő, a harmadik funkciója. Így a grammatika deiktikus viszonyainak meghatározatlansága, plasztikitása a megszólítás többértelműségét, én és te felcserélhetőségét nyilvánítja meg. Ezzel a vers központi problémája az apellatív beszédmagatartás keretfeltételeinek felderítése, a megszólítás illokúciós nyomatékának visszanyerése avagy újradefiniálása lehet. Összekapcsolva ebben a tulajdonnév és a megszólítás mint a nyelvi létesítőerő funkcióit. A név megszólításának, felhívásának érdekes gesztusa ugyanakkor nemcsak a megszólított, de a megszólító instancia azonosíthatóságát is problematizálja. Tulajdonképpen maga a világ szólítja meg a nevet avagy az általa megidézett személyt, a világ (mely szó kétszer is előfordul a versben, állandósult kifejezésekben), mint a másik vagy a külső, egyfajta kívülség. Ebben az inverz alakzatban nemcsak az önmegszólítás vs. másik megszólításának kérdése áll fenn, hanem magának

[50] Pontosan a Grünbein-féle értelemben: „A vers – ideális módon – a gondolkodást fiziológiai rövidzárlatok sorozatában mutatja be. Minden kisülésre azonnal ismét a feszültség felépítése következik és fordítva. Az ehhez szükséges energiát olyan komplexum szolgáltatja, melyet igazából csak elégtelen módon lehet megnevezni a *test*tel, mivel sokkal mélyebben hatol a bőr alá." Grünbein, *Drei Briefe*, 41.

[51] Ehhez az aláíráshoz lásd Bónus Tibor, *Avantgarde, történetiség, szubjektum*. A ló meghal a madarak kirepülnek = *Tanulmányok Kassák Lajosról*, szerk. Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna, Anonymus, Budapest, 2000, 129–130.

[52] A versről korábban Bartal Mária készített fontos és jelen kísérlet számára is név és aláírás viszonyát tekintve irányadó elemzést (nem térve ki azonban például az élő gazdag motívumrendszerére a versben). Bartal, *I. m.*, 268–290.

a megszólító instanciának az identifikációja. A világ vagy a másik nyelve ugyanakkor egyfajta preperszonális „élet" (a „tisztaság" Kassák és József Attila számára ekkoriban fontos motívumkörével jelölve), úgy is mint potencialitás vagy keletkezés mozzanatával áll kapcsolatban („a világra hozott", „így lesznek frissek és épek", „nőnek, ha elültetjük"), például a „születés" mozzanatában, a tervezett élet külső oldalán – úgy is mint a genealógia fölötti rendelkezhetetlenségben (ami itt már az *Eszmélet*et előlegezheti).[53]

A versben a kurzivált tulajdonnév szerkezetébe legalább kétféle feltételrendszer íródik bele, a nyelv és a fiziológiai értelemben vett „élet" (a második sor kezdőszava) szintjén. A megszólítás mint nyelvi önprezentáció, nyelvi aktus mintegy közvetít az elevenség referencialitása és a tulajdonnév arbitraritása között. A megszólítás exponálása a vers önprezentációs szintjén a tulajdonnév költői invencióját, jelentéstani remotivációját hivatott foganatosítani.[54] Vagyis a vers önprezentációs struktúrája egyszerre adja és idézi a nevet mintegy az élőbe történő beleírás, egyfajta performatív hitelesítés példájaként.[55] Ennek a performativitásnak a megszólítás a módusza a versben, amivel a név által megidézett vagy ígért identitás kívül helyeződik, a másikhoz vagy másokhoz kerül: „Jó volna jegyet szerezni és elutazni Önmagunkhoz, hogy bennetek lakik, az bizonyos." Ezt a másikat (egyfajta finalist, az idézett sorban ikonikus módon, az utazás értelmében) már a „mégiscsak *másért* örülünk neki" többértelműsége is megelőlegezte. A tulajdonnév a másik nyelvének horizontjába helyeződik át, a vers diktátumszerűségének indexe lesz.[56] Ez a diktátum-jelleg a tulajdonnév megszólításában, ezáltali ellenjegyzésében (legalábbis ennek ígéretében) úgy is jelentkezik, mint a költői artikuláció szomatikus-fiziológiai feltételezettsége, a „szív(ünk)be" történő beíródás síkján. A fiziológia nyelve a másik nyelveként manifesztálódik, ám természetesen az én nyelve, hangja általi közvetítésében, ezen hang textualizálódásában, nyomszerűségében.

A megszólítás mint kívülhelyezés történik meg a versben, a tulajdonnév pedig ennek nyomaként materializálódik. Vagyis a név bizonyos materialitása ellenében hat a tropológiának, az esztétizáló helyettesítés törvényének az élő fölött („Az életet hiába hasonlítjuk…"), ennyiben a megszólítás szó szerint világra, nyelvbe születést inszceníroz. Egyfajta második születés ez, amelyben a fiziológiai folyamat és a névadás egymásra másolódnak. A megszólítás ugyanakkor a hitre apellál: *„József Attila*, hidd el…" A hit mindig a lehetetlenhez kötődik, a lehetségesben nem kell/lehet hinni,[57]

[53] Amely preperszonális életben elkülöníthetetlenné válhatnak emberi és állati tartományai, vö. ehhez József Attila Vágó Mártához írt leveléből: „Nem éltem-e át már születésem előtt a fajok evolúcióját az amőbától, és huszonhárom és fél évemmel az egész emberiség történelmét?" József Attila – Vágó Mártának, 1928. október 22–23. = József *levelezése*, 313.

[54] A „jó" jelző háromszori előfordulása a versben és homonímiája a „József Attila" név első két hangjával szembeötlő.

[55] Bartal a „megszólaltató olvasót, az intonációs ént" (a „hidd el"-ben) „a grammatikai én [aki a „nagyon szeretlek"-ben beszél] hitelesítője"-ként értelmezi. Bartal, *I. m.*, 274.

[56] Jacques Derrida, *Was ist Dichtung?* = Uő., *Auslassungspunkte*, ford. Karin Schreiner – Dirk Weissmann, Passagen, Wien, 1998, 299–304.

[57] Jacques Derrida, *H. C. für das Leben, das heißt…*, ford. Markus Sedlaczek, Passagen, Wien, 2007, 12.

a tulajdonnév paradox megszólítása kiemeli ezt a lehetetlenséget. A tulajdonnév megszólítása mint invenció a Múzsa invokációjának áthelyezett alakzata is lehet – költészettörténeti síkon az avantgárd materializáció horizontján[58] –, ahol a lírai én hangja a múzsai inspiráció fordítási, meg-jegyzési médiumaként funkcionál, inkább fiziológiai, mint tudati síkon, el egészen az emberi és állati közötti különbségtétel kérdésessé válásáig („én a pacsirták hajnali énekében heverészek", ahol a zenei mozzanat felerősíti a nem-reflexív, affektív síkot).

A hit elnyerése az önprezentációs szinten egyfajta nyelvi-poétikai újjászületéssel kapcsolódik össze: a „látod" jelenidejűsége mintegy a megszólítás síkján történő folyamattá is változtatja „a világra hozott" mozzanatát. Ez átsugárzik az élő mozzanataira is, hiszen a „hidd el" vonatkozhat az „örököltem" és az „áldott jó asszony volt" tanúsítására is. A „hidd el (, hogy nagyon szeretlek)" affektusa lesz az a mozzanat, amely az endoszomatikus-biológiai és exoszomatikus-kulturális szférák közötti határon mozog, ezek kereszteződését vagy érintkezését – mint magának a megszólításnak a fiziológiai látenciáját – tanúsítja. A megszólítás mint odafordulás, kommunikatív, sőt performatív gesztus megelőzi a megnevezést és egyfajta affektust gerjeszt, avagy abban fogant, pre- vagy parapredikatív dimenzióban, mondhatni a megszólítás idegi vagy neurofiziológiai feltételezettségében. Ehhez képest a név megszólítása hangsúlyozottan utólagos, ugyanakkor mégis ez az utólagosság és egyidejű kívülhelyeződés reprodukálja azt a diktátumjelleget, ami már a megszólításnak mint a másiktól elnyert szónak is alapjául szolgál. A tulajdonnév expozíciója pedig a megszólított másik egyediségét nyilvánítja meg, ezzel a „hidd el" szinguláris hívását hangsúlyozza. Ugyanakkor el is választja ezt a beszélőtől, legalábbis nyilvánossá teszi, kihelyezi a hangot a világba (vö. „világra hozott"), visszaolvashatóvá teszi mások által. A tulajdonnév ezzel a megszólítás hangképévé válik.

Ugyanis a név mint olyan megszólítása kívülhelyező effektust gerjeszt: a tulajdonnév megszólítása írásosságot implikál, ennyiben a megszólítás, a költői hang textualizálódik. Betű szerinti szinten is: az „áldott" és „látod" egymás anagrammái, vagyis a megszülés és megszólítás párhuzamba kerülnek (az „áldott", „látod", „hozott" ráolvasásszerű-mágikus sorozatában), ugyanakkor az embrió textuális létmódját az anagramma, az egyik szóban elrejtett potenciális másik szó mintázza. A megszólítás ekként materializálódik, textuális folyamatban fogant, mely fiziológiai processzust is jelent, egyfajta második szül(et)ést. A tulajdonnév általi inspiráció ezt a kettős történést idézi elő a lírai hang és annak pszichoszomatikája általi közvetítésben. Itt a tulajdonnév a másik nyelvének indexe, már eleve elválasztva magától és kívül helyezve az ént, akinek hangja az így kettőssé tett megszólításban el is válik önmagától, legalább annyira érkezik a másiktól, mint önnönmagától. A tulajdonnév nyelvével beszélés bizonyos diktátumjellege előhozza a közlés testi-szomatikus feltételezettségét, fiziológiai impulzusait, amelyek nem állnak a beszélő hatalmában. Ezen feltételezettség textuális

[58] *A bőr alatt halovány árnyék* című későbbi versben a te megszólítása ugyancsak lehet egyfajta múzsai invokáció emlékezete (például „te táncolsz"), különösen az utolsó sorban, amely a múzsai hang textuális mnemotechnikájaként inszcenírozza magát, többszörösen anagrammatikus módon: „néma négerek sakkoznak régen elcsendült szavaidért."

nyomai lehetnek a versben kísértő anagrammák, nem utolsósorban éppen a benne elsőként megnevezett tulajdonnév anagrammatikus árnyékai.[59]

A perszonalizáció ezáltal interszubjektív eseményként vagy tapasztalatként, a másik nyelvének effektusaként nyilvánul meg, ahogy a vers központi sora megfogalmazza: „Jó volna jegyet szerezni és elutazni Önmagunkhoz, hogy bennetek lakik, az bizonyos". A „bennetek lakik" utalhat az embrionális motívumra, a születés és megszólítás közötti párhuzamra. A sor első felének modalitása mindazonáltal pusztán ígéri ezen „Önmagunk" megtalálását. Itt is a külsőlegesség tűnik fel: a „jegy" a tulajdonnévvel kapcsolható össze, amelyet végső soron a másik ellenjegyez vagy ír alá. A vers erre az összefüggésre alapozza a közösségteremtés ígéretét, egyfajta kollektív test („bennetek", „szívünk", „Igazi lelkünket") vízióját, ami jellegzetes avantgárd gesztus, de itt a közvetítettség és ez általi ambivalenciák hangsúlyozásával.

Megszólító és megszólított(ak) ilyen differenciális viszonyát mintázza tehát a tulajdonnév referenciális megkettőződése, a performatív síkon úgy is, mint a név és aláírás kapcsolata. Ez a kapcsolat ugyanis nem működhet az ígéretszerűség nélkül (ami a vers egészét átjárja),[60] a név ellenjegyzése mint invenció nélkül. A megszólítás inherens jegye volt a „hidd el" esküje, amely lehetetlenséget feltételez, ennyiben a megszólítás visszaíródik ebbe a lehetetlenségbe és a „mintha" móduszába írja át a vers közlésstruktúráját. A tulajdonnév a maga részéről visszaíródik a nyelv mondhatni fiziológiai-testies potencialitásába, egyfajta betűszerűségbe, ebben végbemenő diszperziója pedig párhuzamos a megszólítottak meghatározatlan többes számával („bennetek", „szívünk", „lelkünket"). Ahhoz, hogy ez végbemenjen, a névnek meg-jegyzettként kell manifesztálódnia (amit már a megszólítása implikál), bizonyos értelemben az ígéret mnemotechnikájaként funkcionálva. Ez pedig meg-jegyzést implikál, amit viszont az aláírás mint ellenjegyzés ír be. Ez az ellenjegyzés a versben invencióként jeleneteződik, „az életnek ígért élet" invenciójaként,[61] magának az ígéretnek a feltalálásaként. A vers egészének promisszív modalitása az élet ilyen megelevenítésére, az elevenségre mint a megígért, felesküdt élet mozzanatára[62] irányul, illetve ezt hajtja végre, legalábbis mint ígéretet (ami persze nyitva is marad). Ha az élet nem akarattól függ[63] (vagyis nem esztétista-eszközszerű vagy avantgárd-eszkatologikus horizontban gondolandó el: „hiába hasonlítjuk cipőhöz…", „Naponta háromszor megváltják a világot…"), akkor valóban „másért örülünk neki", akkor csak ígéret függvénye lehet. Ami jellemzően nem a halott animálására, hanem az élet megelevenítésére (Gottfried Benn-nel szólva „provokálására") irányul, ám újfent nem a halott ellenében, ezzel nem ellentétben. Ezt az összefüggést József Attila ekkori versei a „tisztaság" motívumrendszerével és szemantikájával írják körül (itt is a zárlatban), amely Benjamin némileg később kidolgozott, fentebb idézett elgondolásainak értelmében inkább „megtisztításra" mint folyamatra utal, nem valamely előfeltételezett tisztaságra. Vagyis az „életnek megígért élet" a „megtisztítás" valamifajta performativitását jelenti. A tulajdonnév megszólítása mint annak ellenjegyzése ezért nem jelölés, hanem annak felhívó effektusa, „apellatívvá válása"[64] mint második élet, egyfajta túlélés adása. Ez az apellatívvá válás előzi meg a tulajdonnév konvencionális értelemben vett arbitraritását és ez a keletkezés érintkezik a fiziológiai élet potencialitásával a versben. Az ellenjegyzés – a költői megszólítás – ezt az apellatívvá válást idézi meg és manifesztálja a nyelv testébe való beleíródásként.

Ezt a külsőlegességet, a kívülről megjegyzést mint a „szív" megtanulását (a szív általi megtanulást) írják körül a vers utolsó sorai, többszörösen visszautalva a nyitányra. A „szívünk" a „nagyon szeretlek" mozzanatát nevesíti, ezt az „Igazi lelkünk" fejti tovább, hogy végül további síkon is összekapcsolódjanak, az „elültetjük" és a „őrizzük meg" szinonímiájában, ami a „szív" és az „Igazi lelkünk" kívülről megtanulását, diktátumszerűségét implikálja. A „szívünk alá" ugyanakkor visszautal az „áldott állapot" képzetére (az anyák „a szívük alatt hordják a gyerekeiket" klisé evokációjával), vagyis a kívülről megjegyzés az élőbe történő beírást, ennek potencialitását jelenti (nem egyszerűen organikus-biológiai jelenséget). Végül az „áldott" transzcendens értelme összekapcsolódik az „ünnepek" szemantikájával, felerősítve a nyilvános-ritualizált-személytelenítő jelentéselemet,[65] vagyis a líraiság „epideiktikus" dimenzióját.[66] Ezzel természetesen újra előtérbe hozva az ismételhetőség mozzanatát, az életnek megígért élet eseményszerűségét mint a közösségteremtés ígéretét.

Összefoglalva: a tulajdonnév autorizációja az aláírás mint ellenjegyzés funkciója lesz, ezt az ellenjegyzést viszont csak a másik(ok) nyelve hajthatja végre, ami fölött a lírai alanynak nincsen hatalma, csak hívhatja, illetve ígérheti azt. Ezért a tulajdonnév diszperziója, szétíródása a versben a megszólítottak határozatlan többes számával, megtöbbszöröződésével korrelál. Maga az anagrammatikusság kettős horizontba kerül: egyszerre vonatkozik valamiféle potencialitásra a keletkezés fiziológiai síkján,[67] illetve a nyelvi síkon a grammatika meghatározatlan deiktikájának plasztikációjára, továbbá a név szétszóródására mint maradékra vagy morajra, egyfajta sebre (például az állattá válásra).[68] Vagyis az anagrammatikus dimenzió (határainak megállapíthatatlansága) megelőzi a megnevezést, ugyanakkor követi is azt mint a név, az ellenjegyzés szétíródásának effektusa. Ezért jellemző a versben a kétféle idősík: a születés

[59] A vers metapoétikailag központi sorában, a „jó, meleg dalok" első két szavában a magánhangzók megegyeznek a „József" név, „a szívünk alá"-ban pedig az „Attila" név magánhangzóival (akárcsak „a pacsirták hajnali énekében" első két szavában is).

[60] Vö. Bartal, *I. m.*, 283.

[61] Derrida, *H. C. oder das Leben, das heißt…*, 57. Vö. az „élet az élet számára" kifejezéssel: *Uo.*, 131.

[62] Például a következő sorban: „A gyémántból jó, *meleg* dalok *nőnek*, ha elültetjük a szívünk alá" Az életnek megígért élet ugyanakkor nem organikus jellegű, mint azt az „ünneplő ruhák" motívuma jelzi (*A bőr alatt halovány árnyék*ban: a „szívemben kivasalt ruhát hordok").

[63] Derrida, *H. C. oder das Leben, das heißt…*, 24.

[64] *Uo.*, 129.

[65] Ez a vonás szintén visszatér *A bőr alatt halovány árnyék* zárlatában, a sakkjáték motívumában.

[66] Jonathan Culler használja ezt a retorikaelméleti kifejezést a líra nem-fiktív nyelvi-retorikai dimenziójának megvilágítására. Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, Harvard UP, Cambridge, 2015, 115–116.

[67] „…a szöveg […] – megszólalás előtti állapotba való – visszahúzódása a dadaista gesztust idézi." Bartal, *I. m.*, 284.

[68] Az „állattá válás" (devenir animal) kategóriája Deleuze-nél éppen a grammatikai determináció felfüggesztését jelenti, magának a „keletkezés"-nek a történését, úgy is mint a pre- vagy transzperszonális viszonylatokét. Vö. Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Merve, Berlin, 1993, 377. „A fiatal lány vagy a gyermek nem lesznek/válnak valamivé, hanem maga a keletkezés: gyermek vagy fiatal lány."

előtti idő vagy magának a születésnek az eseménye, és az ígéretszerűség ideje, a jövő érkezése.

A vers lényegében ellenversként is felfogható Kassákkal szemben, amelyben József Attila egyrészt megmutatja, hogy magasabb szinten műveli az avantgárd poétikát, másrészt a politikai cselekvés alapvetőbb feltételezettségét igyekszik kijelölni. A verset átszövik a Kassák-allúziók a számozott versekből: „de ki ismer minket egyedül inni a fényből barátok közeli melegsége / utazások önmagunkban" „a terhes asszonyok mind egyidőben vannak velünk te azt mondod az idővel vagyunk / áldottak összekevert órák keringenek fölöttünk és lassan kimaradunk a partok közül" (40. számozott költemény); „az emberek speciális vonatokon utaznak önmagukban" (25. számozott költemény). Látható, hogy József Attila a másik és „önmagunk" viszonyát kölcsönössé alakítja, ám az ígéret performativitásának dimenziójában, míg Kassáknál mindez felszólító modalitásban jelentkezett: „aztán állítsuk be a szemaforokat / s induljunk el a testvérek felé akik nyugodtan alszanak / az elsülyedt szigeten" (Uo.).[69] A kassáki „le vagyunk kötve önmagunkhoz" azt jelentette, hogy „nincs aki megváltson bennünket" (36. számozott költemény), ezzel szemben József Attila verse a „megváltás" elvontságára figyelmeztet és az „önmagunk", az ipszeitásnak a másik nyelve általi feltételezettségére. Különösen érdekes itt a „megváltani" másik jelentésének („megvásárol") aktiválása a „jegyet szerezni" kifejezésben, ebben az implicit szinonímiában a metaforika metonimizálása, betű szerintivé alakítása történik (párhuzamosan a név materializációjával). Ezáltal a „megváltás" esetlegessége hangsúlyozódik, amiként a „jegy" elhasználása (az „Önmagunkhoz" vezető út során), majd eldobása a tulajdonnév transzgressziójáról, szétírását jelenítheti meg ikonikus módon (a tulajdonnév és a „jegy" egymás megfelelői).[70] Végül a vers infratextusa lehetnek a következő kassáki sorok: „amiről beszélek az a valóság egyszínűsége a szívben / akárha mondom NEM akárha mondom IGEN a dolgok / rendületlenül újjászületnek benne" (49. számozott költemény, *Tisztaság könyve*). A kassáki bizonyosság József Attilánál ígéretté változik, a másik nyelvét hívó és annak ugyanakkor kitett invokációvá, míg a „bizonyos" nemreferenciális evidenciája éppen erre a kölcsönösségre vonatkozik. Az „újjászületés" egyrészt csak megígért lehet, másrészt az ígéret a másik ellenjegyzés(ének) függvénye. A „szív" pedig nem előfeltételezett keretként funkcionál, hanem mintegy az inskripció vagy diktátum fiziológiai médiumaként: a „gyémánt" *fénye* világít potenciális módon a „szív"-ben,[71] beíródva abba, mintegy egyszerre belülről és kívülről érkező röntgensugárként működve.

[69] Kassák ezt később, az 1931-es *35 vers* című kötetében már narratív motívumként inszcenírozza: „nem ismertük születésed óráját nem jártunk az úton ami hozzád vezethetett volna / s egy napon mikor te elindultál önmagad felé összetalálkoztál mivelünk" (75. számozott költemény)

[70] Vö. ehhez József Attila Vágó Mártának írott leveléből: „Megjegyzem, hogy nem érdekel, ki mit mondott előttem, új-é az, amit mondok, mert az sem érdekel, hogy *én* mondom, – az egész gondolatsort, és pedig minden esetben önértéke foglalkoztatja szellememet, amely (az egyetlen »aki«) ha hord is magán annyi egyéniséget talán, mint fülcsigám és érzelmeim, mégis tisztán önmaga értékeiért való, annyira, hogy József Attila mellette jelentéktelen esetlegesség csupán." József Attila – Vágó Mártának, 1928. október 11. = József *levelezése*, 298.

[71] Kassáknál a gyémánt többször a fényével asszociálódik a számozott költeményekben, például: „látjuk a csillagok gyémánt-vándorlásait" (31. számozott költemény).

Az aláírás eme poétikája továbbfolytatódik József Attila költészetében, például a *Téli éjszaka* zárlatában: „Mint birtokát / A tula**J**donos**A**." Itt a lírai én nem annyira birtokosként, mint inkább a „téli éjszaka" ellenjegyzőjeként figurál (ebben az ellenjegyzésben létezve, ezért „Mint birtokát" és nem valamely rendelkezés értelmében, hiszen az ilyen birtokba előbb-utóbb „háziúr települ"…). Az *Eszmélet* 10. szakasza sorjázza a „ja" hangsort (belső rímmel is megtámogatva) és pontosan abban a kontextusban, amelyben jelen értelmezés mozgott:

> Az meglett ember, akinek
> szívében nincs se anyja, apja,
> ki tudja, hogy az életet
> halálra ráadásul kapja
> s mint talált tárgyat visszaadja
> bármikor – ezért őrzi meg,
> ki nem istene és nem papja,
> se magának, sem senkinek.

A „halálra ráadásul" kapott „élet" az az élet, mely nem áll ellentétben a halállal, inkább megígért, ellenjegyzett élet – a „visszaadás" itt az az ellenjegyzés vagy affirmálás (egyfajta második „igen"), amely az 1924-es versben mint ígéret jelenetéződött („Igazi lelkünket […] gondosan *őrizzük meg*, hogy *tiszta legyen majd* az ünnepekre."). A „szív" is felbukkan, és a harmadik sortól artikulált „tudás" ezen szív tudása is lehet, vagyis nem pusztán kognitív-reflexív mozzanat, de a kívüliség (a „talált tárgy") függvénye, az életnek („a talált tárgy"-nak) megígért második élet (a „visszaadás") indexe. Ezt a „szív"-et a „talált tárgy" diktátuma, illetve a „visszaadja" ígérete élteti, dobogtatja, nem valamely elsődleges organicitás.

Az emlékezet hang és némaság között
A bőr alatt halovány árnyék

A kívüliség indexei, az anagrammatizáció erősen előhívja az emlékezet kérdését, az időbeliség problémáját. Már *A rák* is olvasható volt – minden jelölten térbeli mozgás ellenére – potenciálisan a Te emlékének megidézéseként (ennyiben a Te mintegy az emlékezetben is „barnul"), a *Riának hívom* is finoman nyitva hagyta a „Haj, de igen messze van" jelentését (ez időbeli is lehet). Az 1927-es *A bőr alatt halovány árnyék* viszont már reflektált-metafiguratív módon is az emlékezet beszédhelyzetéből íródik.[72] Ebben a versben a fiziológia röntgenezése a képi sík mellett a hangra is kiterjed mint az élő közvetlenség, az önaffekció, a vokális jelenlét médiumára. Itt magát a lírai hangot röntgenezik, a szöveg a lírai hang röntgenképeit állítja elő.

[72] Hasonló elmozdulás figyelhető meg Kassák későbbi, a *35 vers* című kötetében összegyűjtött számozott költeményeiben, két példa a kötet első két verséből: „emlékezetemben világítanak lépteid" (66. számozott költemény); „az emlékezés kötelein csüngök" (67. számozott költemény).

A vers már címében és első sorában a röntgenezés olvashatósági metaforikájára is emlékeztethet. Ugyanakkor a számos temporális implikáció („*amikor* megszólítlak", „munkám kell *elvégeznem*", „*még sokáig* fogok élni", „*5 hete* nem tudom", „*az idő elrohant*", „*régen elcsendült*") ezt időbeli összefüggésrendszerré változtatja, az utolsó sor metafiguratív trópusa értelmében az emlékezés beszédhelyzetében helyezve el a mondottakat. Ez a történés tudati alapon nem értelmezhető vagy leírható a lírai én diskurzusában („*nem szabad*, hogy rád *gondoljak*", „5 hete, hogy *nem tudom* mi van veled", „*nem tudom*, hogy szerethet-e téged az ember?"), amit az animális önreprezentáció is kiemel (mint *A rák*ban is), továbbá a játék (vö. sakk) cselekvéselvűséget felfüggesztő értelmében. Mindez a lírai én deszubjektivációját eredményezi több síkon is: a képek öndestruktivitásának, valamint a hang textualizálódásának és térbeliesülésének (megszólítás emlékezeti távlatba helyeződése, kívülhelyeződés, anagrammák) szintjén, egyfajta médiumközi játékban. Másképpen: a szubjektumok plaszticitása lép elő, amennyiben a te a táncban, az én a játékban oldódik fel, azaz táncként, illetve játszóként vannak jelen. Ez a játék a lírai hang genealógiája fölötti rendelkezhetetlenség indexe is.

Az emlékezet itt lényegében fiziológiai folyamatként vagy jelenségként jelenítődik meg (nem pusztán tudati-kognitív tevékenységként), az emlékezés mint érzet vagy perceptum hangulata lengi be a szöveget. Ez megmutatkozik a már ismerős eljárásban, a metaforikus látványszerűség metonimizálásában, egyúttal persze egy nyelvi klisének az elfeledett képi értelmére való visszavezetésében: „az idő elrohant vérvörös falábakon". Az élő és élettelen szemantikai feszültsége feltűnő itt, az élő egyfajta protézisszerűsége, mely megelőlegezi a „néma négerek" (mint fából készült sakkbábuk) révén a „régen elcsendült szavak" protetikáját a sakkjátékban. Ez a sor Török Gábor észrevétele szerint Kassák egyik verssorára utalhat vissza („s a nap jött velünk az űrben arany mérföldlábakon" – *A ló meghal a madarak kirepülnek*),[73] azonban szignifikáns különbségek vehetők észre közöttük. Míg Kassák képe mimetikus módon megfejthető (természeti vizuális összefüggés alapján, noha a „nap" az utazás függvénye lesz), addig József Attilánál az absztrakt jelentéstan („idő") feltöri a kép észlelhetőségi horizontját, igazi nyelvi képként prezentálva azt. Ez az allegorikus szerkezet persze kollokviális kifejezés („rohan az idő") alapján áll elő, ugyanakkor szó szerintivé téve vagy metonimizálva a „vérvörös falábakon" által: ebben az élő–holt-ellentét sejlik fel, a nyelv által jelölt idő, magának a metaforának egyfajta protézisszerűsége. Az „idő" szó szerinti megállítása a biológiai időre is vonatkozik („*vér*vörös"), ezzel a kifejezés képi eredete nem pusztán életre kel, de utólagos-allegorikus vonása is hangsúlyozódik (akárcsak a „szívemben kivasalt ruhát hordok", ahol az organikuson tételeződik a külső). A megszólítás ezen körülmények között mnemotechnikaként működik – nem jelenvalóvá tétel a funkciója, hanem emlékezeti aktus. A hang – és éppen a megszólítás hangja – nem organikus adottság, hanem olvasható hang, amennyiben múltkaraktert visel magán (a nyelv általi megállítás élettelenséget, némaságot előidéző értelmében). Mindezt felerősíti a „tánc(olsz)" jegyében is felfogható önprezentáció: a vers eszerint egy tánc szkriptjeként is olvasható (a sakkjáték és rendszerének motívuma is lehet ezen szkript),

[73] Török Gábor, *József Attila-kommentárok*, Gondolat, Budapest, 1976, 226.

amely a táncoló test „mozgásai időbeliségének látenciáját" implikálja „a notacionális szempontból tekintett koreo-grafikákban".[74] Ezt az olvashatóságot a vers kiterjeszti időbeli összefüggésekre, az utolsó sor értelmében egy nem-jelenlévő „tánc" olvasásaként prezentálva magát: felerősítve, illetve temporalizálva ezáltal a táncszkriptek megfejtésének azon mozzanatát, amely azt jelenti, hogy ebben „olyan nyomot követnek, amely a nyitottba vezet: amely csak utal arra, amit *the letter*/a betű éppen *nem* mond", a tánc időbeli-narratív konstrukcióját „ennyiben mindig megnyitva *blind spots*, hézagok által – és ezek érintik a testmozgást, a végtagok mozgását, a lélegzést, a teljes oszcilláló mozgást *graph* és test között."[75] A vers ezt a hézagot, intervallumot az afónia, és ezáltal a felejtés mozzanataként vezeti elő. Az „optikai ritmus mnémikus hatásában"[76] érdekelt a szöveg, ugyanakkor ez a hangzás, a vokalitás, a „régen elcsendült szavak" némaságát idézi elő.

Ez az afónia több szinten is megjelenik a költeményben, leginkább radikális módon a „régen elcsendült" környezetében, mely kifejezés mégsem pusztán időbeli múltkaraktert jelent, hanem az anagramma írásszerűsége, a betű szintje által generált strukturális múltbeliséget (ezt az „én" hipogrammája a „néma négerek"-ben, a „régen" anagrammája, a „néger" mondhatni evidens módon jelzi, továbbá a „vérvörös falábak" asszociatív kapcsolata a sakkfigurákkal, mely „falábakon" „az *idő* elrohant").[77] Egyszerre irányul a te egykori szavaira mint emlékezett szavakra, ugyanakkor felülírja az én aposztrofikus szólamát, dezartikulálja ezt mint „saját" hangot és mint megszólítást. Ezt a kettős (a)fonikus irányultságot nem lehet szétválasztani: a „régen elcsendült" szavak a lírai én saját szavaira is vonatkoznak, az ő idejük is mintegy „elrohant". Az idő mulandósága itt tehát nyelvi-textuális szinten mutatkozik meg: a lírai én szólamának anagrammatikus felülírásában, a hang kioltásában, egyfajta afóniában. Vagyis a hang lényegi tünékenységét, tranzitorikus jellegét az írásosság nem kompenzálja, hanem mintegy materializálja a hang mint jelenlét hiányát. Ezáltal a hang tünékenységének mondhatni másik oldala, egy radikálisan afonikus dimenzió sejlik fel, mely talán már itt is, de a József Attila-költészet későbbi alakulásában egyfajta időn-kívüliség mozzanatát fogja megnyilvánítani. Mindenesetre az „élet" a versben mint a tudaton túli vagy előtti, egyfajta tudatelőttes idő formájában van jelen, mondhatni időperceptumként.[78]

[74] Vö. Gabriele Brandstetter, *Schriftbilder des Tanzes. Zwischen Notation, Diagramm und Ornament = Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, szerk. Sybille Krämer – Eva Cancik-Kirschbaum – Rainer Totzke, De Gruyter, Berlin, 2012, 67.

[75] *Uo.*, 71–72.

[76] A korban például a pszichoanalitikus indíttatású pszichotechnikai elméletek és gyakorlatok „a ritmika átfogó elméleteit" próbálták megfogalmazni, vö. Stefan Rieger, *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001, 122–123. A „táncos, személyes ritmusa és *fiziológiai rezonanciája*", „ember és ritmus szinkronizálása" kapcsán vö. *Uo.*, 112–113.

[77] Az „elcsendül" ekképp finális módon is érthető: a csenddé válás (performatív) értelmében. Ezek az összefüggések egyébként a *Téli éjszaka* analóg effektusait is előlegezhetik. Az „utak összebújnak a hó alatt" is anagrammatikus módon működik, ugyanakkor a diafán effektust is felvillantva, illetve textualizálva a térbeliesülés játékát. (A sor egyébként idézet is lehet Szabó Lőrinc *Föld, erdő, isten* című kötetéből, a XIV. versből: „Ma az utak is összebújnak az erdő bozontos mellén".)

[78] Vö. Byung-Chul Han, *Duft der Zeit*, Transcript, Bielefeld, 2009, 55. A „perceptum" fogalmához lásd Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Mi a filozófia?*, ford. Farkas Henrik, Műcsarnok, Budapest, 2013.

A hang ekképp térbeliesül, ám nem valamely tárgyiasság értelmében, hanem a másik instanciájára való kivetülésében és a „világban" történő szétszóratásában, exteriorizációjában (vö. például az „ember" általános névmással). Vagyis a térbeliesülés ezt jelenti: a hang világban adódik, a hang kívüliségét vetítve fel.[79] A hang tropológiájának a hang ilyen térbeliesülése megy elébe: megsokszorozódása a világban (például visszhang), a külsődlegességben, a jelben. A hangban megnyilvánuló írás tehát a hang kívüliségét állítja elő,[80] a nyilvánosság, egyfajta ritualitás értelmében is („szívemben kivasalt ruhát hordok amikor megszólítlak", azaz maga a megszólítás hangja térbeliesül), de a „te táncolsz" mint egyfajta pantomim értelmében is. Következésképpen a hangképben nem a hang a szenzorikus minőség, hanem jelölő vonása teszi azzá (ellentétben a képzettel).[81] A jelölő vonás írásfüggése viszont dezartikulálja is a hangot (vö. anagramma) és éppen mint (feltételezetten) *saját* hangot. Ennyiben a hang-kép nem annyira hallható, mint inkább olvasható („régen elcsendült"). A tudatalatti mondhatni nyelvi eredetű ebben az értelemben.[82]

A hang tehát nem garantál jelenlétet – inkább mnemotechnikai effektusok lépnek elő, tulajdonképpen a kezdő és a záró sor ilyenek (utóbbi tematikusan is), a kép inskripciója az idő múlékonyságának felerősítése, ugyanakkor egyfajta megállítása (két eltérő képzetkör összevillantásának nyelvi „idejében"). Az idő a költői önprezentációban lehetővé váló textualizált játék idejeként rekonfigurálódik (nem a hang prezenciájának mint az idő uralásának eszközeként). A záró sor a pillanatot osztja meg vagy szereli szét a beírásban (vö. anagramma) mint az emlékezetben, „egy emlékezetgépben […] a megélt idő újramegtalálására szolgáló gépezetben".[83] A megélt idő (visszahozhatatlan egyedisége) ilyen beíródás mentén kerül kapcsolatba az önprezentáció idejével, a „sakkozás" temporalitásával. Ennek ára viszont a némaság, méghozzá nem pusztán a múlté („régen elcsendült"), de a jelené is („néma négerek"), ahogy az „árnyék" a „bőr"-höz tartozik, ugyanakkor meg is kettőzi azt.

Ezeket nyilvánítja meg tehát a lírai hang röntgenezése mint önprezentáció és eredménye, a hang-kép: az élő, közvetlen, vokális jelenlét, az aposztrophé hangjának mint „lelki" emóciók médiumának felfüggesztését, a hangban implikált írás mint a szupplementáris távollét effektusát (és nem valamely empirikus hiányt). A hangkép fono-gráfiája kitörli, legalábbis idézőjelekkel látja el az „átlelkesített" hang anyagtalanságai fantazmáit. Ahogy az emlékezet csakis mediális átvitelként vagy fordításként működhetett, és az így létrejött hang röntgenképében fiziológiai olvashatóságot tett

[79] Vö. ehhez Jacques Derrida, *Grammatologie*, ford. Hans-Jörg Rheinberger – Hanns Zischler, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974, 283–284.

[80] Az anagramma térbeliségéhez Kassáknál vö. Kovács Béla Lóránt, *A tipográfia disszeminatív teljesítménye = Tanulmányok Kassák Lajosról*, 191–193. Itt viszont inkább fenomenális alakzatról van szó, mely a jelölő grafikai síkjára vonatkozik. József Attilánál az anagramma ehhez képest térbelivé *válást* jelent (például játék).

[81] Saussure meghatározásának értelmében, vö. Ferdinand de Saussure, *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, ford. B. Lőrinczy Éva, Corvina, Budapest, 1997, 42–45. A vers (zárlata) kapcsán érdekes lehet Saussure sakk-hasonlata is: *Uo.*, 110., 128., ill. 131.

[82] Vö. Derrida, *Grammatologie*, 114., ill. 121.

[83] Durs Grünbein, *Mein babylonisches Hirn* = Uő., *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen*, 19.

lehetővé (a távollétben nyitva távlatot az életszerűségre), úgy a lírai te és én instanciái is személyfölötti konfigurációk és történések függvényei. Ennyiben a fiziológiai olvashatóság korrelál az autonóm és idealitásként meghatározott, reflexív képességekkel rendelkező én testamentaritásával (az „átlátszó oroszlán", illetve a „*né*ma *né*gerek" anagrammája az én ezen testamentaritását mutatják fel).[84] A térbeliesülés, a fiziológiai összefüggések textuális önprezentációja felfüggesztik azoknak az alany önaffekciója alá rendelhetőségét,[85] amennyiben sokkal inkább a szubjektum(ok) kerültek be kezdettől fogva az ismétlődés játékába.

A sakkjáték motívuma két térbeli perspektíva oszcillációjába vonja be az ént, mely játék az időbeli távollét mint afónia háttere előtt, ugyanakkor azt felerősítve, zajlik („régen elcsendült szavaidért"). Ez az oszcilláció emlékeztet az egyszerre megvilágított és visszatükröződő én kettős szituáltságára az „örök éj" háttere előtt az *Eszmélet* zárlatában. A megvilágítás *és* visszatükrözés (ennyiben megkettőzés) együttese egyetlen eldönthetetlen képben kapcsolja össze a röntgensugár fényének (itt „fülke-fény"-ének) egyszerre kint és bent ható impulzusait. Ezt az expozíciót a lírai én nem szuverén vagy jelölt módon, hanem csak a hallgatásával (nem) képes aláírni vagy ellenjegyezni. A hallgatás mint ellenjegyzés, ám nem egyszerűen intencionális módon (hanem például a „visszaadás" távlatában, ígéretében szituált „megőrzés" móduszaként) – és itt jelentkezik a lírai hang röntgenezésének alapvető implikátuma: a röntgenezés hallgatást, némaságot, afóniát ír be a hangba vagy azokat tárja fel ebben. Ez az összefüggés már az 1927-es *A bőr alatt halovány árnyék* nyelvi-poétikai következtetése volt az avantgárd versek praxisából, az 1934-es *Eszmélet* pedig elvi-gondolati szinten artikulálja.

[84] Ehhez vö. Derrida, *Die Stimme und das Phänomen*, ford. Hans-Dieter Gondek, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003, 129.

[85] „Az ön-affekció, az önmagára-vonatkoztatottság vagy a magáértvaló, a szubjektivitás abban a mértékben nyer el hatalmat és uralmat a másikokon, amennyiben ismétlési képessége *idealizálódik*. Idealizáláson itt azt a mozgást kell érteni, amely révén az érzéki külsőlegesség, amely afficiál engem vagy számomra jelölőként szolgál, aláveti magát ismétlési képességemnek, vagyis annak, ami innen fogva mint a spontaneitásom jelenik meg és egyre kevésbé vonja meg magát tőlem." Derrida, *Grammatologie*, 284.

REICHERT GÁBOR

Családon belül

Adalékok Déry Tibor és Aczél György „barátságához”

Személyes vonatkozások

Bár a barátság fogalma aligha tekinthető irodalomtörténeti kategóriának, jelen írás szempontjából mégis elengedhetetlennek tartom, hogy a Déry Tibor és Aczél György viszonyát alapvetően befolyásoló, többé-kevésbé ismert pragmatikus szempontok mellett a politikumon túlmutató személyes vonatkozásokra is felhívjam a figyelmet. Látszólag nem túl bonyolult feladat Déry és az 1956 utáni politikai hatalom, azon belül pedig kifejezetten Déry és Aczél kapcsolatának leírása: a közkeletű értelmezés szerint a börtönből 1960-ban szabadult író időskori nyugalmáért és jólétéért hajlandó volt kompromisszumot kötni a konszolidációban érdekelt hatalommal, ennek megfelelően pedig élete utolsó tizenhét évében igyekezett minél kevesebbszer szembekerülni a mindenkori hivatalos álláspontt al – amelynek idővel maga is alakító tényezőjévé vált. Nyilvánvalóan van igazság ebben az összefoglalásban, ennek ellenére úgy gondolom, súlyos leegyszerűsítés lenne azt állítani, hogy a kollaboráció Déry által választott stratégiája teljes önfeladással járt volna,[1] mint ahogy Aczél motivációinak megértéséhez sem elegendő annyit mondanunk, hogy azokat kizárólag hatalomtechnikai megfontolások vezették. Hogy miért nem, arra pedig – meggyőződésem szerint – olyan, a hétköznapi hatalomgyakorlás és -elviselés eszköztárán túli, nagyon is emberi tulajdonságok tetteket és verbális megnyilvánulásokat egyaránt befolyásolni képes ereje adhatja meg a választ, mint amilyen a hiúság, a büszkeség vagy az erkölcsi integritás megőrzésének szándéka.

Persze nem szabad megfeledkeznünk róla, hogy éppen ez a szétszálazhatatlanság: egyrészről a szakmai, politikai, hatalmi érdekek, másrészről pedig a személyes rokon- és ellenszenvek tudatos összemosása, a köz- és privát ügyek közötti válaszfal viszonylagossá tétele adta a korszak kultúrpolitikájának lényegét. Déry és Aczél kapcsolata ennek a nagyrészt szándékosan előidézett zavarnak az egyik legjobb példája, a zavar azonban, úgy gondolom, nem egyedül az író cselekedeteire és megnyilvánulásaira volt hatással: a kettejük levelezéséből fennmaradt küldemények olvastán számomra legalábbis úgy tűnik, időnként maga Aczél is szerette volna szövetségesi (és nem csatlósi) viszonyként ábrázolni Déryhez fűződő kapcsolatát. Az a tény azonban, hogy az ehhez szükséges egyenrangúság mindvégig csak látszólagos lehetett, felhívja a figyelmet az aczéli kultúrpolitika eredendő önellentmondására. Bármennyire is törekedett a hatalom „saját” értelmiségi holdudvarának, belső baráti körének – Révész Sándor szavával: „a Parnasszusnak” – a létrehozására (amelynek saját szándéka szerint Aczél György éppúgy tagja lett volna, mint mondjuk Déry Tibor, Illyés Gyula, Örkény István vagy Juhász Ferenc), ha az értelmiségi lét alapfeltételét, a gondolkodás és a véleményalkotás szabadságát nem akarta – nem is lett volna képes – biztosítani. Ez a mindkét felet érintő szerepzavar azokban a ritka esetekben válik a leginkább kézzelfoghatóvá a kései szemlélő számára, amikor például Déry valamiért megpróbálja kinyilvánítani Aczélétól eltérő szakmai vagy politikai véleményét, amire Aczél a személyes sértettség hangján felel. (Ugyanez a hangnemtévesztés egyébként olykor Dérynél is előfordul.)

Király István közelmúltban megjelent naplójának[2] egyik „főszereplője” Aczél György, egyik legfontosabb visszatérő témája pedig az irodalomtörténész és a politikus meglehetősen egyoldalúnak tűnő barátsága. A bejegyzések tanúsága szerint Király folyamatosan küzd Aczél megbecsüléséért, de néhány elismerő szónál vagy gesztusnál sosem számíthat többre. Déry esetében némiképp más a helyzet: az ötvenes évekbeli irodalompolitikai tevékenysége okán meglehetősen rossz megítélésű tudóssal ellentétben Déry igen nagy respektussal bírt, ennek megfelelően Aczél is másképp viszonyult hozzá, mint Királyhoz. Dolgozatommal az Aczél–Déry-kapcsolat árnyaltabbá tételéhez igyekszem hozzájárulni. Az alábbiakban közölt, eddig jórészt publikálatlan Aczél- és Déry-levelek – amelyekben sokszor a hagyományos baráti érintkezés nyelvének és a kölcsönös hatalmi függéssel jellemezhető politikai tér nyelvének furcsa összekeveredése figyelhető meg – és azok keletkezési körülményei nagyon érzékletesen mutatják meg, hogy miért nem zárhatjuk ki a személyes vonatkozásokat, ha az író és a politikus kapcsolatának (nem mellékesen pedig az aczéli kultúrpolitika működésének) megértéséhez akarunk közelebb jutni. Déry és Aczél „közös történetének” kezdeti időszakával, ha nem is kimerítően, de meglehetős részletességgel foglalkozott a történet- és irodalomtörténet-írás.[3] A témában hozzáférhető, általam ismert szakirodalmi szövegek legtöbbje azonban mintha nem vetne számot azzal, hogy a két fél kapcsolatában nem kizárólag egyén és politika viszonya, hanem két, számos ponton hasonló és talán még több ponton különböző személyes értékrend találkozása is megmutatkozik. Dolgozatomban a Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattárában őrzött Déry-hagyaték, valamint a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtár és Információs Központjának Kézirattárában található Aczél-hagyaték dokumentumai – elsősorban a fennmaradt levelek – segítségével igyekszem értelmezni ennek a sajátos érdekbarátságnak néhány emlékezetes pillanatát. Az Aczél-hagyatékban összesen 45 darab, Déry és/vagy Déry harmadik felesége, Kunsági Mária által Aczélnak címzett küldemény

[1] Véleményem szerint Réz Pál is ebbe a hibába esik, amikor „hangos memoárjában” így indokolja hetvenes évekbeli elhidegülését Dérytől:„Tibor a végén nagyon opportunista lett, beadta a derekát.” Különösen annak fényében tűnik furcsának a korszak visszásságait nagyon jól ismerő Réz mondata, hogy egy másik barátja, Vas István esetében pedig kifejezetten imponálónak tartja, hogy az nyíltan bevallotta neki „bezupálását” Aczélhoz. Réz Pál, *Bokáig pezsgőben*, Magvető, Budapest, 2015, 185.

[2] Király István, *Napló 1956–1989*, Magvető, Budapest, 2017.

[3] Vö. Révész Sándor, *Aczél és korunk*, Sík, Budapest, 1997, 117–121.; Standeisky Éva, *Az írók és a hatalom*, 1956-os Intézet, Budapest, 1996, 418–425.; Ungvári Tamás, *Déry, Aczél és a börtön = D. T. úr X.-ben. Tanulmányok és dokumentumok Déry Tiborról*, szerk. Botka Ferenc, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 1995, 143–148.; Reichert Gábor, *1956 mint erkölcsi probléma. Déry Tibor* Szerelem *című novellásköteté*ről, Irodalmi Szemle 2016/11., 32–43.

található, a Déry-hagyatékban 25 darab Aczél-üzenet maradt fenn (ezekbe a számokba beletartoznak az egy-kétsoros újévi üdvözlőkártyák, táviratok, képeslapok is). Megjegyzendő, hogy Botka Ferenc halálával a Déry-levelezés kronologikus kiadása 1960-nál megszakadt, ebből következően az Aczél Györggyel váltott levelek közül is csak néhány kapott publicitást az elmúlt évtizedekben, a rendszerezett feldolgozás igénye nélkül. Ebben a dolgozatban én sem vállalkozom e hiány teljes pótlására: arra törekszem, hogy röviden összefoglaljam, ami a hagyatékokban található levelek és egyéb dokumentumok alapján elmondható Aczél György és Déry Tibor hatvanas–hetvenes évekbeli személyes kapcsolatáról.

„Kedves Gyurim"

Révész Sándor szerint a budapesti baloldali, ellenzéki értelmiség köreiben már fiatalon meglehetős ismertséget és befolyást szerzett Aczél már a harmincas évek közepén jó viszonyba került Déryvel.[4] A hagyatékokból nem derül ki, hogy kapcsolatuk menynyire volt szoros ekkoriban, de valószínűbbnek tűnik, hogy ha ismerték is egymást, nem álltak túl közeli barátságban. Déry noteszeiben 1945-től kezdve szerepel Aczél neve, címe és telefonszáma, ekkori kapcsolatuk természetéről azonban a hagyatékok nem adnak felvilágosítást.[5] „A szóbeli hagyomány úgy tartja, hogy 1956 novemberében viszonyuk elhidegült – Dérynek a Központi Munkástanácsban tett felszólalása miatt, amelyben helyeselte a Kádár-kormány elleni sztrájkot" – írja Botka Ferenc, nem nevezve meg az említett „szóbeli hagyomány" forrását.[6] A rendelkezésre álló információk szűkössége és megbízhatatlansága okán az író és a politikus hatvanas évek előtti kapcsolatáról tehát nem vonhatunk le messzemenő következtetéseket. Az Aczél-hagyaték dokumentumai és a fennmaradt levelek arra utalnak, együttműködésük Déry börtönből való szabadulása után vált csak igazán élénkké.

A legkorábbi, találkozásukat bizonyító feljegyzés 1961. augusztus 10-én keletkezett, amelyet Aczél készített akkori felettese, Szirmai István, az MSZMP KB ideológiai és kulturális ügyekkel foglalkozó titkára számára. A találkozó témája az író 1960 utáni „visszatérése" volt az irodalmi életbe, vagyis Déry az előtte álló egzisztenciális lehetőségek felől érdeklődött a politikusnál. A hivatalos szöveg alapján nehéz a két fél ekkori viszonyának jellegére következtetni, de árulkodó lehet az a szakasz, ahol Aczél felidézi a dokumentumban a beszélgetés egy részletét:

> [Déry] [sz]eretné hinni magáról, hogy szocialista világnézetű ember. Kommunistának nem meri magát mondani, mert a kommunista aktív cselekvő munkát folytat a szocializmus érdekében, ő pedig ezt az irodalmon kívül már nem tudná vállalni. Szeretne önmagával és a rendszerrel békében élni. Ezért azt kéri – s panaszolta, hogy többszöri előterjesztése ellenére sem sikerült elérnie – hogy kijárhasson üzemekbe, emberek közé mehessen anélkül, hogy gyanakvást ébresztene maga iránt. Szeretné, ha megjelenhetnének olyan művei, melyek nemcsak hogy nem károsak, hanem kifejezetten a rendszer mellett szólnak, mint pl. antifasiszta és tsz novellája.
>
> Hosszasan ismertette, hogy számára a legnagyobb kín, hogy „családon kívül" van. Részletesen elmondta, hogy olyan helyzetet szeretne, ha már annyi bizalmat ébreszthetne maga iránt, hogy akár a látott hibákról is írhatna anélkül, hogy azt bizalmatlansággal fogadnák és tudatosan félreértenék.
>
> Szóval: teljes jogú „családtag" szeretne lenni.[7]

Nem tudhatjuk, hogy a „családon belülre" kerülés inkább csak taktikai (értsd: megélhetési) okokból volt fontos Dérynek, vagy pedig valóban a közösséghez tartozás vágya ösztönözte ezt a szóhasználatot – netán csak Aczél írta le ekképp a beszélgetést felettese számára. Mindenesetre megfigyelhetjük, hogy éppen a később „kifejlesztett" aczéli kultúrpolitika lényege: írók és hatalom egységének, „családon belüliségének" vágya fogalmazódik meg ezekben a sorokban. Tudható, hogy az író beilleszkedése a „családba" nem ment zökkenőmentesen. Szabadulása utáni első önálló kötete 1963-ban jelenhetett csak meg,[8] ebben az évben azonban már engedélyezték, hogy a börtönbüntetése miatt nagy nemzetközi érdeklődést kiváltott Déry eleget tegyen nyugat-európai meghívásainak. Utazásának első, bécsi állomásán a tudósítások szerint minden kérdésben (saját letartóztatásának kérdésében is) a hivatalos magyarországi álláspontot képviselte.[9] A legkorábbi, Aczél hagyatékában fennmaradt Déry-levél még az utazás előtt íródott (Aczél legkorábbi, a Déry-hagyatékban található keltezett küldeményén egyébként az 1964. október 17-i dátum szerepel), témája pedig a *G. A. úr X.-ben* című regény, amely Déry börtönévei alatt keletkezett, és amelynek megjelenése ekkor még nem volt biztosra vehető:

> Kedves barátom, mellékelten a regény, mulass jól vele! Örülök, hogy elolvasod. S csak arra kérlek, végezz vele időben, ugy hogy nyugodtan – vagy nyugtalanul – elutazhassam – s mert már csak ez az egy példányom van.[10]

A levél hangvételéből arra következtethetünk, hogy Déry és Aczél ekkor már meglehetősen jó viszonyban voltak, de persze nem tudhatjuk, hogy a szívélyes sorok mögött valódi őszinteség, avagy érdekből megjátszott kedvesség húzódik-e (esetleg mindkettő együtt). Annyi viszont biztos, hogy a *G. A. úr X.-ben* a következő évben megjelenhetett, és hogy az író az év eleji körutazása során sem feledkezett meg „barátjáról", hiszen például Koppenhágából is üzent neki a Hotel Richmond fejléces papírján:

4 Révész, *I. m.*, 13.

5 Botka Ferenc, *1965–1977* = Déry Tibor, *Barátságos pesszimizmussal. „A jövőben nem bízom, menetirányunk rossz." Cikkek, művek, beszédek, interjúk (1965–1977)*, s. a. r. Botka Ferenc, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2003, 12.

6 *Uo.*

7 MTA KIK Kt., Ms 6058/125.

8 Déry Tibor, *Szerelem és más elbeszélések*, Szépirodalmi, Budapest, 1963. A kötetről bővebben lásd Reichert, *1956 mint erkölcsi probléma*.

9 Révész, *I. m.*, 120.

10 Déry Tibor – Aczél Györgynek, Budapest, 1963. január 15. MTA KIK Kt., Ms 6058/79.

„Kedves Gyurim, utolsó állomásunkról mégegyszer szeretettel hálával ölellek".[11] A feltehetőleg az utazás engedélyeztetése miatt „küldött" többedszeri hálás ölelés említése mellett ki kell térnünk a megszólításra is: 1963 márciusa után a Déry által írt levelek szinte kivétel nélkül a „Kedves Gyurim" formulával kezdődnek, Déry Tiborné Kunsági Mária (Böbe) 1970 utáni üzeneteinek elején pedig a már-már anyáskodónak ható „Gyurika" megszólítás áll.[12] Természetesen nem érdemes a szükségesnél nagyobb jelentőséget tulajdonítanunk annak, hogy az író milyen üdvözlő formulával kezdi a politikusnak írt leveleit (például Király István is Gyurinak szólította Aczélt a naplója tanúsága szerint), annyit azonban meg kell jegyeznünk, hogy még a „Parnasszus" más lakóinak sem volt magától értetődő Aczél becézése. Illyés Gyula egy 1979-es naplójegyzetében például így idézi fel egy Aczélnak adott dedikáció történetét: „»Zsuzsának, Gyurinak a baráti hűség jegyében, szeretettel.« […] Ezt, hogy »Gyuri« se írtam még le, kimondását is kerültük."[13] Aczél egyébként legtöbbször a „Kedves Tibor" és a „Kedves Barátom", a hetvenes évektől pedig néha a „Kedves Tiborkám" megszólítást alkalmazza.

Szembetűnő, hogy a Déry által írt levelek legnagyobb része Balatonfüreden, az író 1966-ban vásárolt tamáshegyi nyaralójában íródott, és nagyon kevés olyan küldemény van, amelyet Budapesten adtak postára. Merőben gyakorlati okokra vezethető ez vissza: a tamáshegyi villában csak 1970 elején kötötték be a telefont – egyébként több levél éppen ennek elintézésére kéri Aczélt, sőt az egyik üzenetből az is kiderül, hogy (kéretlenül) még Boldizsár Iván is közbenjárt Aczélnál Déryék füredi telefonvonaláért[14] –, vagyis feltételezhetjük, hogy az írásos érintkezés a legtöbb esetben a készülék hiányának volt betudható. Arányaiban is jóval kevesebb 1970 után keletkezett Déry-levél található az Aczél-hagyatékban, illetve a Déry-hagyatékban fennmaradt Aczél-küldemények is javarészt a hatvanas évek második felében íródtak. Ez alapján úgy tűnik, hogy az író és a politikus, ha tehették, inkább telefonon intézték személyes és munkaügyeiket. Annál is inkább, mivel Aczél mindennapi életének köztudomásúlag elengedhetetlen tartozéka volt a telefon: „[K]özeli munkatársai szerint naponta ötven-hatvan telefont is lebonyolított a titkárnőjével együttműködve, a levelekre is jobban szeretett telefonon reagálni, ha ez lehetséges volt" – írja Révész Sándor.[15] Ennek megfelelően a levelek jelentős része mindössze néhány soros, csakis a lényegre szorítkozó üzeneteket (általában kéréseket) tartalmaz, befejezés gyanánt nem ritkán éppen arra szólítva fel a címzettet, látogasson le feleségével a balatoni nyaralóba.

Révész Sándor monográfiája részletesen tárgyalja az egyébként kifejezetten puritán életet élő Aczél gyakran alkalmazott technikáját, amely saját befolyásának latba

[11] Déry Tibor – Aczél Györgynek, [Koppenhága], 1963. március 13. MTA KIK Kt., Ms 6058/80.

[12] Kunsági Mária fennmaradt levelei alapján úgy tűnik, hogy Déry és Aczél feleségének kapcsolata kifejezetten baráti volt. Aczélt azonban Böbe hol „gyurikázta" leveleiben, hol pedig a hivatalos „Kedves Aczél elvtárs" sorral indított, a játékosság legkisebb nyoma nélkül – például egy 1968-as, a balatonfüredi nyaraló telefonvonalának bevezetését kérelmező levélben, amelynek másolata megtalálható a Déry-hagyatékban. Kunsági Mária – Aczél Györgynek, Balatonfüred, 1968. szeptember 17. PIM Kt., Déry Tibor-hagyaték.

[13] Illyés Gyula, *Naplójegyzetek 1979–1980*, Századvég, Budapest, 1994, 146.

[14] Déry Tibor – Aczél Györgynek, Balatonfüred, 1968. szeptember 18. MTA KIK Kt., Ms 6058/95.

[15] Révész, *I. m.*, 152.

vetésén alapszik: kisebb-nagyobb kérések teljesítésével különböző előnyökhöz juttatja a hozzá fordulókat, aminek következtében kvázi kompromittálja őket, hogy a továbbiakban jogot formálhasson szívességei viszonzására. Persze Aczél nem minden esetben volt engedékeny, s egy-egy kérésnek csak akkor tett eleget, ha a szívesség teljesítésébe fektetett energia rövid vagy hosszú távú „megtérüléssel" kecsegtetett. Utóbbira jó példa lehet az az 1966-os eset, amikor Déry vele próbálja megbeszélni a *Szerelem* és a *Két asszony* című novelláiból készítendő film lehetőségeit – eleinte nem sok sikerrel. Mint tudjuk, a végül 1971-ben bemutatott Makk Károly-mű készületeit rengeteg machináció előzte meg,[16] ezekbe is bepillantást enged néhány Dérytől származó levél. Nem túl meglepő módon ez esetben is anyagi megfontolások vezetik az írót abban, hogy Aczélhoz forduljon:

> [M]egkérhetnélek, hogy vesd vigyázó szemed a Mafilmre (vagy a Filmfőigazgatóságra), mert íme már több mint egy hónapja, hogy veled a filmszerződésre vonatkozólag megállapodtunk, s eddig még az ujjukat sem mozdították. Nem terhelnélek ezzel a kéréssel, ha nem volna nagy szükségem a pénzre; üzleti vállalkozásom, a füredi Tanya már az utolsó tartalékaimat is kiszívta a talpam alól. Úgy látom, Jókai ügyesebben dolgozott, vagy jobb író volt nálam: amerre nézek, mindenhol egy Jókai birtokba botlok. Fogd ezt fel segélykiáltásnak![17]

Tudható, hogy – segélykiáltás ide vagy oda – a *Szerelem*-film ügye ideiglenesen megakadt, úgy tűnik azonban, hogy Déry ez idő alatt sem tétlenkedett: két hónappal későbbi levele szerint korábbi megvalósulatlan filmötletét,[18] *Számadás* című novellájának adaptációját a német Stern TV vette volna gondozásába. Déry – könnyen lehet, hogy finom zsarolás gyanánt, hiszen végül a *Szerelem* is azért készülhetett el Magyarországon, nehogy német produkcióban hozzák tető alá – erről is udvariasan kikéri Aczél véleményét:

> [A] Stern TV a letiltott „Két asszony" helyett a „Számadás"-t akarná megfilmesíteni, s mielőtt tárgyalnék vele, a te véleményedet, ill. beleegyezésedet kérem. Az én véleményem a következő: egyrészt a „Számadás" volt az a novella, amelylyel 63-ban újra elkezdtem szereplésemet – ti választottátok ki több novella közül – tehát témája feltehetően nem ütközik államérdekbe. Másrészt, minthogy vagy én írnám a forgatókönyvet, vagy kikötném az ellenőrzés jogát, tehát a feldolgozása is megfelelne írói intencióimnak. Én azt hiszem, elmehetne.[19]

Nem „mehetett el", a *Számadás*-film végül nem valósult meg, a későbbi levelekben pedig nem esik szó az ügyről. Ez a két üzenet is jól mutatja azonban azt a magán- és kultúrpolitikai érdekeket, valamint a baráti és a hivatalos érintkezés kódjait gyakran

[16] Szabó B. István, *Déry Tibor és a film = D. T. úr X.-ben*, 120–124.

[17] Déry Tibor – Aczél Györgynek, Balatonfüred, 1966. június 6. MTA KIK Kt., Ms 6058/85.

[18] Szabó B., *I. m.*, 119–120.

[19] Déry Tibor – Aczél Györgynek, Balatonfüred, 1966. augusztus 1. MTA KIK Kt., Ms 6058/87.

összemosó beszédmódot, amely a felek között használatban volt. Déry esetében a szívességek viszonzása egyébként ritkán jelentette konkrét kérés teljesítését (bár erre is van példa, hiszen mondjuk a Charta '77-ről meglehetősen lekezelő hangon beszélő nyilatkozat egész biztosan Aczél kérésére készült),[20] sokkal inkább arra irányult, hogy az író mit *ne* csináljon, vagy milyen kisebb-nagyobb kompromisszumokba menjen bele annak érdekében, hogy a fent említettekhez hasonló esetekben számíthasson Aczél segítségére.

Mint utaltam rá, Déry balatoni leveleinek jelentős része nagyjából azonos séma szerint épül fel: a levélíró általában rögtön a lényegre tér – vagyis előadja jellemzően gyakorlati természetű kérését a címzettnek –, majd mondandója befejeztével meghívja Aczélt a füredi nyaralóba. Tehát először a befolyásos politikushoz fordul, majd mondandója fokozatosan átcsúszik a baráti érintkezés regiszterébe. A gyakorlati jellegű kérések legtöbbször Déry és felesége anyagi ügyeivel vannak összefüggésben: 1963-ban például frissen vásárolt autójának adminisztrációs kötelezettségei miatt fordul Aczélhoz, és kéri a közbenjárását a gyorsabb intézkedéshez.[21] Az autón és a telefonvonalon kívül rengeteg apró-cseprő ügyben is pártfogója közbenjárását kéri az író: akár Béres-csepp vagy nyugati gyógyszerek beszerzéséről, akár egy ismerőst ért sérelemről, akár az igazságtalannak tartott ebadó módosításáról, akár a balatonfüredi betörők elijesztésére szolgáló riasztópisztoly vételezéséről van szó, Déry mindig számíthat Aczélra. Ezeket a témaköröket követik a szíves invitálások, amelyek majdnem olyan elengedhetetlen tartozékai Déry leveleinek, mint a keltezés vagy az aláírás. Íme, néhány példa:

> Végezetül szavadon szeretnélek fogni: gyertek le mielőbb Zsuzsával, mert a Balaton e pillanatban potenciáljának legmagasabb fokára emelkedett.[22]

> [m]ost még egyszer szólunk, hogy látogassatok el hozzánk, gondolom úgy, hogy az éjszakát is nálunk töltitek, mivel fürdőszobákkal, sőt folyóvízzel is bőven el vagyunk látva.[23]

> Szeretnénk megint egyszer itt látni.[24]

> Remélem, megint lejöttök egyszer.[25]

> Ellenben jó lenne, ha mégiscsak lejönnétek hozzánk egyszer egy napsütéses őszi „dumára".[26]

[20] Déry Tibor, *Nyilatkozat a Charta 77 ügyében* = Uő., *Barátságos pesszimizmussal*, 311–315.
[21] Déry Tibor – Aczél Györgynek, [Budapest], 1963. július 1. MTA KIK Kt., Ms 6058/81.
[22] Déry Tibor – Aczél Györgynek, Balatonfüred, 1966. június 6. MTA KIK Kt., Ms 6058/85.
[23] Déry Tibor – Aczél Györgynek, Balatonfüred, 1966. július 4. MTA KIK Kt., Ms 6058/86.
[24] Déry Tibor – Aczél Györgynek, Balatonfüred, 1967. július 13. MTA KIK Kt., Ms 6058/88.
[25] Déry Tibor – Aczél Györgynek, Balatonfüred, 1968. június 9. MTA KIK Kt., Ms 6058/93.
[26] Déry Tibor – Aczél Györgynek, Balatonfüred, 1968. szeptember 18. MTA KIK Kt., Ms 6058/95.

> Mikor látunk? Már nyár van!!!! Nyár!!!![27]

> A szeretet a régi, szúnyog kevés, viszki van. Tehát?[28]

A balatonfüredi látogatások pontos számára a meghívások alapján nem tudunk következtetni, de az évek során egyre közvetlenebbé váló hangnem, és a levelek tanúsága szerint több alkalommal is megvalósult látogatások kétségkívül egy baráti (vagy legalábbis annak tűnő) kapcsolat stádiumairól tudósítanak.

A fent bemutatottakhoz hasonló, vagyis az informális és a hivatalos érintkezés kódjait tudatosan összemosó kommunikáció működik Déry és Aczél között komolyabb vitáik esetében is: az alábbiakban egy 1969-es, Déry hetvenötödik születésnapjához kapcsolódó esettel foglalkozom bővebben, amelyben – valószínűleg egyedülálló módon – nyíltan kifejezésre jut a Déry és Aczél közötti kapcsolat ellentmondásossága.

Egy születésnapi köszöntés

Évszázados hagyományokra tekint vissza nagy íróink nyilvános köszöntése „kerek" évfordulóik, születésnapjaik alkalmából – itthon éppúgy, mint szerte a világon. Az ünnepelt szerző méltatása a tiszteletadás gesztusa mellett az életpálya adott pillanatban történő összegzését, valamint egy közösség – amelyet maga a köszöntésnek teret biztosító fórum reprezentál – értékrendjének színreviteleként is értelmezhető. Sok esetben igen tanulságos következtetésekhez vezethet, ha megvizsgáljuk, kanonizált vagy éppen kevésbé elismert alkotóink melyik napi- vagy hetilapban, folyóiratban, tévéműsorban milyen figyelemben részesülnek – részesülnek-e egyáltalán – ezeken a jeles alkalmakon. Különösképp így van ez, ha vizsgálódásunk időpontja az államszocializmus évtizedeire esik. A szigorúan ellenőrzött nyilvánosság szerkezetéből adódóan a korszakban minden írás- vagy szóbeli megnyilatkozás sajátos többletjelentéssel ruházódott fel, hiszen egy ilyen udvariassági gesztusból vagy annak elmaradásából könnyen lemérhető, hogy az adott művész éppen milyen helyet foglal el a kultúrpolitikai értéktőzsdén.

Az 1894. október 18-án született Déry hetvenedik születésnapjáról nem sok szó esett a magyar sajtóban. Eleinte tervben volt, hogy Lukács György a Kortársban jelentetheti meg Déryt köszöntő esszéjét, sőt az Agitációs és Propaganda Bizottság 1964. szeptember 16-i ülésén arról is határozat született, hogy „az Új Írás és az Élet és Irodalom is emlékezzen meg az évfordulóról, de a napilapok ne foglalkozzanak azzal."[29] Az Új Írás végül nem közölt méltatást Déry hetvenedik születésnapja alkalmából, az eredetileg a Kortársba tervezett Lukács-cikk pedig itthon nem, „csak" a Frankfurter Allgemeine Zeitung hasábjain jelenhetett meg – a direktíva jól érzékelteti a kádári hatalom ekkori kettős játékát, amely a külföld felé Déry megbecsültségét igyekezett hangsúlyozni, itthon viszont jobbnak látta, ha nem kap az író a kelleténél nagyobb

[27] Déry Tibor – Aczél Györgynek, Balatonfüred, 1971. július 9. MTA KIK Kt., Ms 6058/105.
[28] Déry Tibor – Aczél Györgynek, Balatonfüred, [1977.] július 15. MTA KIK Kt., Ms 6058/118.
[29] Idézi Murányi Gábor, *1964*, Beszélő 1997/6., http://beszelo.c3.hu/cikkek/1964.

nyilvánosságot.[30] Az Élet és Irodalom egy rövid, az író életét pár mondatban ismertető névtelen szerkesztőségi cikkben azért szót ejtett az évfordulóról, a Déryvel szembeni óvatos távolságtartás azonban jól kivehető a szövegből.[31]

Más volt a helyzet Déry hetvenötödik születésnapján, 1969 októberében. A hatalom Déryvel szembeni megváltozott stratégiáját érzékelteti, hogy a sajtóbeli köszöntések mellett[32] a Magyar Televízió október 15-én egy félórás beszélgetéssel emlékezett meg az ünnepeltről. Erre az interjúra hivatkozik október 16-án keltezett, eddig publikálatlan levelében Aczél György. Teljes terjedelmében idézem a rendhagyó születésnapi köszöntést:

> Kedves Tibor!
> Amikor meleg szeretettel gratulálok születésnapodra – bár közismert takarékosságoddal megspóroltad a pohár bort – nem mulasztom el, hogy baráti levélben ne kívánjam azt, hogy még vagy 20-30 évig okozz örömet személyeddel és műveiddel egyaránt, és törj tovább borsot orrom alá.
>
> Nagy „örömmel" hallom, hogy a televízióban a mai kultúrpolitikát valami kicsivel jobbnak minősítetted a réginél, túl nagylelkű szerencsére nem voltál, biztos nem akartad, hogy elbízzuk magunkat és a dicsőség a fejünkbe szálljon. Nem mulasztottad el megjegyezni azt sem – örök hála, amiért a nevem nem említetted –, hogy ma is tombol az önkény, hiszen a magunkfélék önkényesen döntenek abban, hogy mi az, ami a szocializmus javára van, illetőleg mi az, ami ellensége a szocializmusnak.
>
> Én elkeseredésedet megértem, hiszen Neked és az összes magyar írónak (sajnos nem túl sokan vagytok), a közepes íróknak (sajnos elég van belőlük) és a gyenge íróknak (sajnos, mintha kicsit többen lennének a kelleténél) oly sok kiadatlan kéziratotok van, amit ellenségesnek nyilvánítottak ezen zord kényurak, a kultúra ilyen magamfajta eltiprói.

[30] Megjegyzendő, hogy Aczél György egy rövid, a Művelődésügyi Minisztérium fejléces papírjára írt levélben gratulált az írónak hetvenedik születésnapja alkalmából. Az üzenet zárlatát ugyancsak jellemzőnek tarthatjuk Déry korabeli hivatalos megítélésének ellentmondásossága szempontjából: „Szeretnék (s ez nem egészen önzetlen kívánság!) még nagyon sokáig vitatkozni Veled!" Aczél György – Déry Tibornak, Budapest, 1964. október 17., PIM Kt., Déry Tibor-hagyaték.

[31] Különösen figyelemre méltó a szöveg zárlata, amely elegánsan átsiklik az író hároméves börtönbüntetésének ténye felett: „Az 1956-os ellenforradalom idején sajnálatos módon a barikád túlsó oldalára került. Ennek a korszakának vetülete az ez évben közreadott, de évekkel ezelőtt írt könyve – a magyar irodalom egyik legpesszimistább regénye –: a G. A. úr X.-ben. Az elmúlt évben, 1963-ban megjelent Szerelem című novelláskötete azonban az újbóli hazatalálás ígéretét hordozza. A hetven éves író, aki annyi újrakezdéshez talált erőt pályája során, remélhetőleg még közelebb kerül majd az elkövetkezendő időben az alkotásokban jelentkező emberi és művészi harmóniához, amelyhez a szocialista társadalom szolgáltat alapot. Ehhez kívánunk neki jó egészséget és munkakedvet." [n. n.], *Déry Tibor hetven éves*, Élet és Irodalom 1969. október 17., 9.

[32] Az imént említett irodalmi lapok közül például mindegyik közölt valamilyen méltatást 1969 októberében: Lukács György, *Van ítélet – töredékes üdvözlet Déry Tibor 75. születésnapjára*, Új Írás 1969/10., 80–82.; Pomogáts Béla, *Déry Tibor kikötői és a modern irodalom*, Kortárs 1969/10., 1661–1664.; Garai Gábor, *Az újrakezdő ember. Déry Tibor 75 éves*, Élet és Irodalom 1969. október 18., 3.

> Örökké sajnálni fogom, hogy nem lehettem a tv-riporter helyében, mert akkor teljes baráti szeretetem mellett sem mulaszthattam volna el, hogy felkérjelek, sorold el ezeket a műveket, s óh jajj! félek, Te nagyon zavarba jöttél volna.
>
> De ha már ilyen rendesen megrugdosol és ezt megbocsátottad Magadnak, akkor talán ezt a kis zavart és az én kajánságomat is megbocsáthattad volna nekem.
>
> Tudom, hogy nehéz még írónak is lenni, nemhogy nagy írónak, és még nehezebb, amikor egy eleven, sziporkázó és csöppet sem szobori pózban álló embernek kell elviselnie, hogy róla szobrot faragjanak.
>
> De engedtessék meg nekem – ha sokáig ülsz, illetve állsz modellt dús hajjal, s babérkoszorúval övezve mint ellenzék, hogy egyszer kimozdítsalak szoborságodból és megfenyegesselek: leleplezlek egy ország és nemzetközi közvélemény előtt, hogy Te az ellenzéki pózban kérésünkre tündökölsz, mert szükségünk van hébe-hóba ilyen ellenzéki nyilatkozatokra. Valójában: Te a szó legigazabb értelmében kommunista (sőt konformista) író vagy. De kegyes leszek Hozzád és csak annyit mondok el legközelebb, (azzal már nem is keverlek rossz hírbe, hogy még a bennünket összefűző barátsággal is kompromittáljalak) hogy a ma bemutatandó – általam is többször olvasott költeményed nagy és elkötelezett mű, az Ítélet c. munkád (hivatásos kritikus nem vagyok és így nem hazudok, de még jót mondani sem szeretek szemben – mint tudod) – bár egyes részleteivel vitatkoztam – nemcsak tetszett és nemcsak jelentős mű, hanem a rendszert támogató írás is!
>
> Én tudom, hogy mártír-glóriát viselni jó, és tudom, nehéz bátornak lenni ha nem muszáj, de azért néha végy erőt magadon, győzd le a természetedben rejlő félénkséget és bátran mondd el legbensőbb, őszinte – a pártot és a rendszert szerető érzéseid is. Mert ha nem teszed, akkor én leplezlek le, mint rendszerünk nemcsak nagy, de hű íróját.
>
> De most ünnep van és nem akarlak tovább fenyegetni.
> Azt, hogy jót írj és mellettünk légy – kívánni sem kell.
> Baráti szeretettel:
> Aczél György[33]

Első, általános észrevételként a levélíró – valós vagy színlelt – feldúltságát emelném ki: Aczél a sértett barát szerepében kezdi mondandóját, aki eleinte csak egy visszafogott utalással érzékelteti nehezményezését, amiért a címzett nem hívta meg születésnapja megünneplésére („bár közismert takarékosságoddal megspóroltad a pohár bort"). Aczél a későbbiekben is a baráti élcelődés hangnemét igyekszik imitálni („törj tovább borsot az orrom alá", „[n]agy »örömmel« hallom", „örök hála, amiért a nevemet nem említetted", „óh jajj! félek, Te nagyon zavarba jöttél volna" stb.), a Déryvel szemben megfogalmazott állítások azonban nyilvánvalóvá teszik, hogy a levélíró éreztetni akarja a közte és levele címzettje között fennálló hierarchikus viszonyt. Az aczéli kultúrpolitika működésébe és a levélíró személyiségébe egyaránt bepillantást enged a nyíltságnak az a foka, ahogyan – személyes dokumentumban talán egyedüli

[33] Aczél György – Déry Tibornak, Budapest, 1969. október 16. PIM Kt., Déry Tibor-hagyaték.

alkalommal – kifejti a véleményét Déry korabeli szerepéről. A „fenyegetés" szót a barátinak álcázott stílus akár ironikus jelentésárnyalattal is felruházhatná, a szöveg azonban nem hagy kétséget afelől, hogy nagyon is valós fenyegetésről van szó: „Te az ellenzéki pózban kérésünkre tündökölsz, mert szükségünk van hébe-hóba ilyen ellenzéki nyilatkozatokra", vagyis mi tesszük lehetővé számodra, hogy kritikus megjegyzéseket tégy a fennálló hatalomra, és ha az érdekünk úgy hozza, meg is foszthatunk ettől a lehetőségtől. Aczél szemlátomást megütközött Déry vele szemben elkövetett „árulásán", és a szívélyesség álarcát egy pillanatra levetve kíméletlenül elmondja a véleményét a rendszernek a végletekig kiszolgáltatott, ugyanakkor annak bizonyos kiváltságait maradéktalanul élvező íróról. Különösen hátborzongató a levél utolsó sora: „Azt, hogy jót írj és mellettünk légy – kívánni sem kell." A hűbérúr magabiztossága ez, aki, bár szóvá teszi sérelmeit, meg van győződve felsőbbrendűségéről, és csak a miheztartás végett tudatosítja barátként megszólított címzettjével a hatalmi viszonyokat.

A Révész által találóan „offenzív kegygazdálkodásnak" nevezett eljárás korántsem ismeretlen az Aczéllal foglalkozó szakirodalomban, a Dérynek írt levél azonban mintha ennek a viszonyrendszernek egy másik, „belső" oldalát mutatná meg. Aczél születésnapi levele önmagában modellezi a politikus és Déry kapcsolatának bonyolult természetét. A nyilvánosság elől eltitkolt érdekbarátság az övék, amelyben bizonyára szerephez jutott a kölcsönös szimpátia is – azonban akárhogyan is élték meg ezt a felek, kapcsolatuk végső soron nem válhatott mássá felettes és beosztott időnként egyenrangúnak álcázott viszonyánál.

Érdemes kitérni magára a levél megírását kiváltó televíziós interjúra is. A Déry házaspár naplófüzeteinek tanúsága szerint az interjút 1969. október 1-jén rögzítették a Magyar Televízió munkatársai.[34] A felvétel október 15-én, 18 óra 50 perctől – tehát alig egy nappal Aczél György fenti levelének keletkezése előtt – került adásba. Már maga a beszédhelyzet is figyelmet érdemel, a Déry balatonfüredi nyaralójában rögzített interjúnak ugyanis az „ünnepelt" és az őt kérdező Sipos Tamás riporter mellett még egy résztvevője volt: Bodnár György irodalomtörténész. (Sőt a balatonfüredi beszélgetés előtt egy stúdiófelvétel is látható, amelyen egy másik irodalomtörténész, Nagy Péter egy lapról olvassa fel Déry addigi pályájáról írt rövid értékelését.) Az *Ítélet nincs*ből ismert malomkő asztal mellett folytatott életútösszegzésnek a sugallt szándék szerint bizonyára Bodnár hivatott megadni az irodalomtörténeti távlatot, szembetűnő azonban, hogy a szakember mindig a beszélgetés kényes pontjain kér szót. Bodnár végig kínosan ügyel rá, hogy az interjú a megfelelő mederben haladjon: első megszólalásában Déry alkotói korszakait értékeli, aminek nyilvánvalóan az életmű és az életút 1956 utáni fejleményei miatt van jelentősége. Bodnár a *Felelet* utáni pályaszakasz bemutatásánál egyetlen félmondatban átugorja az 1952 és 1960 – tehát a *Felelet*-vita utáni időszak és Déry börtönbüntetése – között történteket:

[34] Lásd Déry Tibor, *Fogalmazvány Sipos Tamás új kérdéseihez* = Uő., *Barátságos pesszimizmussal*, 143. Botka Ferenc utal rá a közzétett dokumentum elé írt jegyzetében, hogy magát az adásba került interjút nem sikerült fellelnie. Ezúton szeretnék köszönetet mondani Turi Mártonnak, aki az MTVA Archívumában megtalálta és digitalizálta a felvételt, lehetővé téve számomra, hogy azt összevessem Aczél György levelével.

> Ez a korszak [ti. *A befejezetlen mondat*tal kezdődő modern realista korszak – R. G.] a *Felelet*tel folytatódik, és '57-ben figyelünk meg, tehát az '56 utáni tragikus események utáni időszakban figyelhetünk meg Dérynél egy újabb változást. Ennek az újabb szakasznak két perdöntő dokumentuma a *G. A. úr X.-ben* és *A kiközösítő*.

Bodnár értékelését Déry semmivel nem egészíti ki, sőt a szakmai áttekintés után ki is jelenti Sipos kérdésére, hogy, mivel ő képtelen irodalomtörténeti fogalmakban gondolkodni, inkább „irodalomtörténész barátjára" bízná munkássága korszakolását. Egy, a Déry-hagyatékban található fogalmazvány egyébként arról tanúskodik – túl azon, hogy a beszélgetés korántsem volt spontán, hiszen az adásba került változat jó néhány fordulata már ebben a Déry által írt vázlatban olvasható –, hogy Sipos eredetileg rákérdezett Déry 1956 körüli tevékenységére. A tizenkét pontba szedett vázlat hetedik pontja (az újságíró feltehetőleg írásban küldte el kérdéseit még október 1. előtt, Déry pedig előre megírta a kamera előtt elmondott válaszait – a dokumentumon a kérdések nem, csak a válaszok szerepelnek) legalábbis erre utal:

> Azt hiszem, életemnek azok közé a nagyon ritka pillanatai közé tartozott, amikor politikusként gondolkodtam. Úgy láttam, elérkezett az ideje, h[ogy] a nyilvánosság előtt elmondhatom a véleményemet arról, h[ogy] milyen hátborzongató ostobaságokat követnek el [az] ir[odalom]pol[itiká]ban. A szakmámról beszéltem most is csak, de természetes, h[ogy] ez szorosan összefüggött a R[ákosi]-rendszer egész hálójával. Rögtön ki is zártak a pártból.[35]

Nem tudni, hogy ezek a mondatok a kamera előtt is elhangzottak-e, de még ha elhangzottak is, végül nem kerültek adásba, ahogy a vázlat ötödik pontja sem, amely akár Déry 1957-es perére és bebörtönzésére is vonatkozhat: „Törvényszéken enyhítő körülmény, h[ogy] n[éha] optimista képet is tudtam adni."[36]

Déry visszafogottsága, a vitás szituációk tudatos elkerülése több helyütt érzékelhető az interjúban. Saját életművében való jártasságának kétségbe vonása mellett akkor figyelhető meg leginkább, amikor a beszélgetés a *Felelet*re, ebből kifolyólag pedig irodalom és politika viszonyára terelődik. Az író így kezdi a választ Sipos kérdésére: „A könyvről magáról nem mondanék véleményt, mert nincs is véleményem róla." Azonban hiába a rendkívül óvatos felütés, az interjúalany az emberiség általános problémáinak emlegetéséről lassan átmerészkedik irodalom és politika viszonyának ingoványos terepére (az interjúban elhangzott, alább idézett mondatok egyébként szinte szóról szóra megtalálhatók az említett vázlatban is):

> Mármost ami a politikának és a művészetnek a viszonyát illeti, arról az a mondanivalóm, hogy a politika mindig időhöz és térhez kötött saját céljait követi, és ezeket kéri számon a művésztől is. A politika egyértelmű válaszokat kér, holott

[35] *Uo.*, 145.
[36] *Uo.*

> a művészet csak polifón válaszokat tud adni. Ez történt ebben az esetben is. A Rákosi-korszakban […] az irodalompolitikának az volt a kívánsága, hogy a mű közvetlenül szolgálja az ő politikai céljait. Én tulajdonképpen nem szeretek halottakkal vitatkozni, tapintatlanságnak tartom, de azért kénytelen vagyok itt mégis Révai Józsefre hivatkozni, akit rendkívüli szellemnek tartok, noha eltűrte azt, hogy bezárják a dogmatikus, zsdanovi irodalompolitikának a kalodájába. Ő olyasmit követelt a *Felelet*től, a művészettől általában, ami nem járt ki neki.

Ezt követően Déry igyekszik elütni a kellemetlen témát: „Persze ez nem tudom, hogy érdekli-e a mai olvasót, aki nem ismeri az akkori életünket, és ennélfogva nem is érti az akkori vitáinkat. Sőt, magyarán: ostobaságnak tartja azokat. Az is volt." Ezen a ponton újra közbelép Bodnár György, aki hosszas fejtegetésbe kezd a *Felelet*-vita kapcsán, nem feledkezve meg arról sem, hogy ő maga is a bírálók oldalán vett részt az 1952-es polémiában – bár arról egyikük sem tesz említést, hogy Bodnár éppen ebben az időszakban a vitára nagy erőkkel készülő Révai József titkáraként dolgozott.[37] Feltűnő, hogy a beszélgetésnek ez a része több vágást is tartalmaz, sőt Bodnár fejtegetéseit – és az egész témakört – is egy hirtelen vágás után rekesztik be. Bodnár után hirtelen Déry szólal meg: „Kérlek, engedd meg, hogy most én szakítsalak félbe. Tudniillik attól félek, hogy túlságosan száraz irodalomtörténeti és elméleti fejtegetéseink a kedves nézőt [Déry ezen a ponton a kamerába néz – R. G.] esetleg untatni fogják, és lecsavarja a készüléket."

Az adás legnagyobb részében tehát érzékelhető, hogy az író igyekszik elkerülni bármiféle vitás helyzetet a beszélgetőpartnerekkel (főleg Bodnárral), bizonyos pillanatokban azonban ehhez képest váratlanul markáns állításokat tesz. Ilyen például az Aczél idézett levelében kifogásolt „ellenzékiség" témaköre is. Természetesen Déry nem a kádári Magyarországot nevezi meg ellenzékisége célpontjaként, sokkal inkább általános művészi alapállásról beszél – ahogy egyébként Pomogáts Béla is a *lázadás*t határozta meg a szerző életművét alapvetően strukturáló tulajdonságként néhány évvel később megjelent Déry-monográfiájában.[38] Ennek ellenére Déry – ugyancsak előre megírt – mondatai könnyen kelthették a nézőben azt a benyomást, hogy saját koráról is beszél, amikor azt mondja:

> A művész minden társadalmi rendszerben ellenzék, még az olyanokban is, amelyek általában helyesek. Az én állandó ellenzékiségem, ha mélyebben nézzük a lappangó motívumait, akkor valószínűleg abból fakad, hogy nem tudok kibékülni azokkal az életkörülményekkel, amelyeket az emberiség a maga számára tett. [sic!] Ez a teremtés, hát hogy mondjam, inkább önromboló, zabolátlan indulataival történt, mint rendteremtő kedvével, mint alkotó fantáziájával. Egyszóval: inkább az ostobaságával, mint a bölcsességével. Ez vonatkozik a magunk életére is, természetesen.

[37] Bodnár György szerepéről a *Felelet*-vita és Déry 1952 utáni megítélése kapcsán lásd Reichert Gábor, *Önkritika vagy „bravúr-stikli"? Déry Tibor* Simon Menyhért születése *című kisregényéről*, Irodalomismeret 2013/4., 76–79.

[38] Pomogáts Béla, *Déry Tibor*, Akadémiai, Budapest, 1974.

Sipos Tamás mentőkérdésére, amely Déryt segítendő különbséget tenne destruktív és konstruktív ellenzékiség között, Déryt egyértelműen az utóbbi kategóriába sorolva, az író nem sokat módosít előző kijelentésén: „Én nem tudom, hogy melyik a kettő közül […] Ezek a viták, ezek nemcsak, nem is elsősorban az olvasóval való viták voltak, hanem mondjuk a mindenkori hivatalos instanciával.

A *Felelet*-vita félbeszakított értelmezése után Sipos nyílt színvallásra készteti Déryt, hiszen irodalom és politika témakörénél maradva a hatvanas évek irodalompolitikájáról kérdezi az írót. Az interjúalany itt is igyekszik árnyalt választ adni, azonban – mint a fenti levélből is kiderül – éppen ez a viszonylagos őszinteség váltotta ki Aczél rosszallását:

> Hát azzal [ti. a hatvanas évek végi művelődéspolitikával – R. G.] jobban ki vagyok békülve. Mert alapjában véve, nagy általánosságban az íróra bízza, hogy a saját receptje szerint boldoguljon, persze azzal az egy feltétellel, hogy ne támadja a szocializmust. Mármost hogy mi minősül támadásnak, mi nem, abban persze nem tudok mindig egyetérteni a hivatalos nézettel, amelyet, hát, gyakran kényszerűen, ismétlem, kényszerűen irodalmon kívüli, belpolitikai vagy külpolitikai szempontok formálnak. Még talán tegyem hozzá azt is, hogy a múltban mi azt szoktuk meg, hogy mindig csak a múltról, a régmúltról vitatkozhattunk. Ma az irodalompolitika azt is eltűri, hogy ha a jelenünkről ejtünk egy-két szót.

Déry tehát, ha burkoltan is, a művészeti cenzúrára utal a rendszert egyébként pozitívan értékelő – a vázlatban már szintén szereplő, vagyis előre megfogalmazott – válaszában, ez pedig nyilvánvalóan sértette a korszak közbeszédének kompromisszumát, amelynek értelmében ajánlatos volt kerülni a cenzúra létének nyilvános elismerését.[39] A mindvégig fészkelődő, beszélgetőtársaitól gyakran elforduló, sokszor inkább csak maga elé meredő író utolsó kijelentése nem fest éppen szívderítő képet aktuális lelkiállapotáról. Sipos Tamás azt firtató, meglehetősen furcsa kérdésére, hogy mit szeretne a beszélgetés végén „kényszerítő erővel" elmondani a tévé előtt ülő milliós nézőközönségnek, Déry így felel: „Szeretnék kibékülni a világgal, még akkor is, ha azt gondolom, hogy ez nem rajtam múlik."

Aczél György szempontjából tulajdonképpen érthető, hogy a politikus miért érezte magát sértve az interjú láttán: az írónak tett számos szívesség folytán Aczél biztosítva érezhette Déry iránta való lojalitását. Az interjúban elhangzó – talán a provokáció szándéka, talán a helyenként önkéntelenül is előtörő őszinteség következtében tett – állításokat a saját hatalmi logikája szerint joggal tekinthette a játékszabályok figyel-

[39] Jóval finomabban, de ugyancsak erre utal Déry a Magyar Hírlapban közölt, a születésnapján megjelent riportban is: „Nem tudok erről mást mondani, mint amit a minapi televíziós riportban fogalmaztam meg. Volt egy időszak, éppen a Felelet megjelenésének évei, amikor a politika az irodalomtól azt várta, hogy a napi politikai kérdésekre közvetlen választ adjon. A művészet azonban nem tehet le arról, hogy az emberi és társadalmi problémákról ne összetetten szóljon, azokat a maguk ellentmondásos bonyolultságában érzékeltesse. Csak megismételni tudom, ma már összehasonlíthatatlanul kedvezőbb a művész helyzete; gondolatait szabadon fogalmazhatja meg, természetesen számolva a szocializmus alapvető társadalmi igazával." Szombathelyi Ervin, *Látogatás Déry Tibornál*, Magyar Hírlap 1969. október 18., 9.

men kívül hagyásának. Az a tény, hogy Déry előre megírt kérdésekre adott jól megfontolt, javarészt előre megfogalmazott válaszokat, inkább azt a lehetőséget teszi valószínűvé, hogy az író tudatosan feszegette a számára kiszabott határokat – ami még úgy is visszatetszést váltott ki Aczélból, hogy nyilvánvalóan megvágott, az eredetinél ártalmatlanabbá tett anyagot láthattak a televízió nézői.

Sértődések és viszontsértődések

Eddig egyik hagyatékból sem került elő olyan dokumentum, amely arra utalna, hogy Déry válaszolt volna Aczél levelére, és az sem látszik bizonyítottnak, hogy az emlékezetesre sikeredett hetvenötödik születésnap alapvetően változtatott volna kettejük kapcsolatán.[40] Egy évvel a születésnapi összezördülés után viszont újabb vita kerekedik közöttük, amely mögött akár Aczél sértettségét is sejthetjük. Ha ez így van, akkor a politikus a korábbi tévéinterjúra *Eszménk erejével* című, 1970-ben megjelent tanulmánykötetében „felel", amelyből a szerző Dérynek is küldött tiszteletpéldányt.[41] Már Déry első, a könyvet megköszönő egysoros levele is meglehetősen furcsa:

> Kedves barátom,
> megkaptam a tanulmányaidat, köszönöm. Méltánylom, hogy nem írtad le a nevemet a könyvben.[42]

Első olvasásra akár iróniától mentesnek is gondolhatjuk az utolsó mondatot, egy későbbi, befejezetlenül maradt levél azonban meggyőzhet minket arról, hogy Déry nem valódi „méltánylásának" adott hangot rövid üzenetében.

> Elolvastam a könyvedet, jobban mondva még nem el-, csak át-. De ennyi is elég volt annak a megállapítására, hogy majd 300 lapján – noha jórészt irodalmi kérdésekről szól – nem találtál alkalmat arra, hogy akárcsak egyetlen egyszer leírd a nevemet, holott ugyanakkor kortárs magyar írók, öregek, fiatalok, sűrűn szerepelnek szövegedben. A Feleletről ugyan – nevem említése nélkül – írsz másfél sort, de abból is csak annyi derül ki – érdekes, új szempont – hogy a könyvet nem a meg sem nevezett szerző tolla, hanem a szocializmus „társadalmi, történelmi pozíciója" hozta létre, nyilván a szentlélek segédletével.
>
> […] Révai szektás irodalompolitikáját elemezve név szerint felsorolod a károsultakat; én nyilván a haszonélvezője voltam. S fokozódó érdeklődéssel látom – ami eddig lehetetlennek tűnt – hogy a Felelet-vita ennek az irodalompolitikának a csúcsa, s egyben klinikai kórképe – még a példatárból is kimaradt; meg sem említettetek.
>
> Ez a tényállás erősen rövidítve, kivonatolva. Nem számodra, emlékeztetőül írom le, hisz nálam sokkal jobban ismered, hanem a magam bosszantására. Azt is tudod, hogy 26 év alatt végzett írói munkámat a Magyar Népköztársaság összesen egy fél Kossuth-díjjal becsülte meg.[43]

Nem könnyű megérteni, hogy 1970-ben, hazai és nemzetközi sikerei csúcsán Déry mitől érezhette magát nélkülözött, nem kellőképpen megbecsült írónak. Tény, hogy 1948-as Kossuth-díja után nem kapott újabb állami kitüntetést, míg például Illyést 1948 után 1953-ban és 1970-ben, azaz éppen a fenti levél írásának évében is Kossuth-díjjal jutalmazták. Talán ez is közrejátszott Déry sértettségében? Esetleg ekkor jutott el ahhoz a ponthoz, amikortól nem érezte arányosnak az általa vállalt kompromisszumokat az értük járó „ellenszolgáltatással"? Fontos megjegyeznünk, hogy Aczél köztudottan több ember bevonásával – olykor egy teljes munkacsoport foglalkoztatásával[44] – írta tanulmányait,[45] így biztosra vehetjük, hogy szándékos lépés volt Déry nevének kihagyása a *Felelet*-vitával is foglalkozó tanulmányból. Talán nem túlzás azt állítani, hogy levelében Déry a kisemmizett ember hangján szólítja meg a „kisemmizésében" kulcsszerepet játszó Aczélt, aki azzal, hogy említést sem tett róla kötetében, mintha visszamenőleg is meg akarná fosztani őt korábbi, Aczél közbenjárása nélkül szerzett érdemeitől. Akármi is állhat a háttérben, igencsak árulkodó, hogy Déry sosem fejezte be panaszkodó levelét, annak gépírásos változata mégis megtalálható az Aczél-hagyatékban. Hogyan lehetséges ez? Az író csaknem egy évvel később, az alábbi sorok kíséretében juttatta el addig fiókban őrzött üzenetét Aczélhoz:

> Kedves Gyurim,
> következetlenség részemről, hogy elküldöm a levelet, miután elhatároztam, hogy nem küldöm el. Azért teszem meg mégis, mert különben rosszabbat gondolhatnál róla, mint amit megérdemel. (Amint láthatod, nincs is befejezve)
> De kérem a fotokópiákat!
> Ölel
> DT[46]

Nem tudhatjuk biztosan, Aczél magától Dérytől, vagy esetleg mástól szerzett-e tudomást a befejezetlen levélről, annak egy évvel későbbi elküldését azonban mindenképpen tanulságos mozzanatként értékelhetjük. Ezúttal nem az egyenrangúságát követelő partner panaszára, hanem a rajtakapott gyerek magyarázkodására ismerhetünk rá, aki inkább meggyónja valós bűneit, nehogy olyan rossztetteket is neki tulajdonítsanak,

[40] Király István naplójának 1970. január 20-i bejegyzése azonban felkeltheti a gyanúnkat, hogy az ekkor Aczél tanácsadójaként is működő irodalomtörténész ismerte a Dérynek írt születésnapi dorgáló levelet, vagyis az eset nem volt teljesen visszhangtalan: „[Aczél] szemére vetem: lebecsüli az igazán fontos kérdéseket, a hatalmi kérdéseket; ugyanakkor magánál összetéveszti (például Déry-levél) az egyént és a hatalmat." Király, *I. m.*, 154. A napló közreadói Déry 1960-as, a nemzetközi PEN Clubnak írt levelére vonatkoztatják Király bejegyzését, de az időpont közelsége és a témakör meghatározása miatt elképzelhetőnek tűnik, hogy az 1969. október 16-i, Dérynek írt Aczél-levélről van szó.

[41] Aczél György, *Eszménk erejével*, Kossuth, Budapest, 1970.

[42] Déry Tibor – Aczél Györgynek, Budapest, 1970. december 21. MTA KIK Kt., Ms 6058/101.

[43] MTA KIK Kt., Ms 6058/103.

[44] Révész, *I. m.*, 173.

[45] Például Király István is több Aczél-tanulmány és -beszéd megírásában segédkezett, többek között éppen az *Eszménk erejével* című kötet esetében: Király, *I. m.*, 148.

[46] Déry Tibor – Aczél Györgynek, [h. n.], 1971. április 3. MTA KIK Kt., Ms 6058/102.

amilyeneket nem követett el. A torzóban maradt levél és a kísérőszöveg egyébként egy „Szigorúan bizalmas!" feliratú, az MSZMP KB fejlécével ellátott borítékban maradt fenn, rajta kézzel – nem Aczél kézírásával – írt jegyzettel: „Déry levele, amit nem küldött el, meg akarta semmisíteni, ~~de el akarta~~". Egyébként nem ez az egyetlen eset, amikor egy figyelmességből elküldött könyv eredményez sértődést Aczél és Déry között: Aczél 1974-ben elküldte Dérynek *Szocialista kultúra – közösségi ember* című kötetét,[47] amit Déry annak rendje és módja szerint levélben meg is köszönt,[48] ez azonban a jelek szerint nem volt elég a komolyabb értékelést igénylő Aczélnak:

> Kedves Tibor!
> Köszönöm a kedves sorokat és Böbének külön a hosszú és kimerítő 4 (négy) szavát. [Az említett négy szó Böbe kézírásával olvasható Déry géppel írt levelén: „Csók Böbétől; Zsuzsikám, gyertek!" – R. G.] Nagy balatoni lelkesedést jelenleg nem érzek; részben az időjárás, részben a hangulatom miatt.
>
> Sokszor és meleg szeretettel gondolok, Tibor – hozzám képest – egyenletes, derűs optimizmusodra! Örömöt okozott volna, ha érdekelt volna valami ebből a több verejtéket, mint értéket tartalmazó irományhalmazból!
>
> Ismertek engem és tudjátok, hogy véleményem szerint a vitatkozó egyet-nem-értés, a jóízű veszekedés értékes, lassan kiveső ritka kincs, udvariasság meg csak itt-ott akad. […][49]

A sorokból kiérezhető megbántottság és a „vitatkozó egyet-nem-értés" hiányolása ismét mintha arról tanúskodna, hogy Aczél bizonyos esetekben megpróbálta Déryt egyenrangú partnerként kezelni, cserébe viszont – sok minden más mellett – saját munkásságának komolyan vételét is elvárta volna tőle. Az a tény azonban, hogy Déry nem szentelt különösebb figyelmet a frissen megküldött Aczél-kötetnek, ismét csak ennek a viszonynak az álságosságára hívta fel a politikus figyelmét – annál is inkább, mivel az író egy viccet is megengedett magának említett levelében: „Böbe most tanulja betéve az első ötven oldalt. Mire lejöttök – amiről mihamarabb kérünk előzetes telefonértesítést – nyilván meg is lesz vele." Déry (vélt) intellektuális fölényét pedig, ahogy többször is láthattuk, Aczél saját (nagyon is valós) hatalmi fölényével igyekezett kompenzálni az ilyen esetekben.

A fentieken kívül még egy olyan levél található az Aczél-hagyatékban, amely a két fél egy kisebb konfliktusáról tanúskodik. Az 1973 márciusában keltezett Déry-levél az író Buda és Pest egyesítésének századik évfordulója alkalmából írt oratóriumához kapcsolódik. A Magyarország történetét háborúk és árulások egymást követő történeteként elbeszélő szöveg ugyanis eredetileg egy olyan szakaszt is tartalmazott, amely az ötvenes évek és az 1956-os forradalom eseményeire is vonatkoztatható lett volna. Ez a rész végül kimaradt az oratóriumból,[50] Déry pedig ezt kifogásolja alábbi levelében:

[47] Aczél György, *Szocialista kultúra – közösségi ember*, Kossuth, Budapest, 1974.
[48] Déry Tibor – Aczél Györgynek, Balatonfüred, 1974. július 9. MTA KIK Kt., Ms 6058/111.
[49] Aczél György – Déry Tibornak, keltezetlen [Budapest, 1974. július], PIM Kt., Déry Tibor-hagyaték.
[50] A kivágott részeket lásd Déry Tibor, *Ének a városról. Az oratórium kimaradt része* = Uő., *Barátságos pesszimizmussal*, 199–203. Az Aczél-hagyatékban egyébként megtalálható az oratórium teljes kézirata, mellette pedig egy jegyzetfüzetből kitépett lapon Aczél feljegyzése: „Déry eredeti oratóriumából elhagyta az 56-os részt [más színű tintával:] kérésemre". MTA KIK Kt., Ms 6058/283.

> [M]egvallom, meghökkentett Illés Endrének az a közlése, hogy eltiltottad, vagy politikusabban, óvtad őt attól, hogy könyvalakban megjelentesse oratóriumom csonkítatlan szövegét. Azt tartom, barátságunkhoz illőbb lett volna, ha nekem is szólsz arról, hogy te, ill. a körülmények megváltoztatták elhatározásodat, s nem egy harmadik személyen át szerzek erről tudomást. Tudod, s meg is szokhattad, hogy különböző [sic!] politikai és irodalompolitikai kívánságaidnak eleget szoktam tenni, s elsősorban nem a fent említett „körülmények", hanem irántad érzett szeretetem miatt, még olyankor is, amikor nehezemre esik – de végülis a mesterségem védelme is kötelességem.
>
> Mindezt azért nem telefonon közlöm, hanem írásban, mert te kéziratokat gyűjtesz s nem telefonátumokat.[51]

Eszerint Déry nem másért, mint az iránta érzett szeretet miatt szokott eleget tenni Aczél „politikai és irodalompolitikai kívánságainak", és a mestersége védelmeként igyekszik megélni azokat az alkalmakat, amikor nehezére esik elszámolnia saját lelkiismeretével. Érdemes megfigyelni a levél udvarias hangütését: Déry meg sem próbálja jobb belátásra bírni Aczélt, inkább csak finoman jelzi kifogásait. Az utolsó idézett mondat is mintha arról tanúskodna, hogy Déry legfeljebb önérzete megnyugtatása végett írta levelét: tisztában van vele, hogy Aczél gyűjti a neki címzett üzeneteit, vagyis kvázi az utókor előtt igyekszik tisztázni magát az opportunizmus vádja alól. Egy évvel később is hasonló ügyben keresi Déry Aczélt, ezúttal azonban nem ismerjük a levél kontextusát. Annyi viszont megállapítható, hogy az udvarias stílus ezúttal valamivel határozottabb kiállást takar: „[A]rra kérlek, hogy ha kéziratait dolgában van valami kívánságod, azt velem közöld, még ha ez hosszadalmas is. Munkáim sorsáról magam kívánok dönteni."[52] Aczél erre a levélre adott válasza egyébként fennmaradt a Déry-hagyatékban: „Tiborkám, elnézést, sajnálom, de igazad van."[53] A politikus rövid, Dérynek a saját „munkái sorsa" feletti rendelkezés jogát látszólag biztosítani kívánó válasza azonban nem volt több üres udvariassági gesztusnál. Jól mutatja ezt, hogy az író egy évvel később, először a Kortársban folytatásokban közölt önéletrajzi kisregénye, a *Kyvagiokén* is csak cenzúrázva, a *Felelet*-vitáról és az 1956-os forradalom utáni börtönbüntetésről szóló szövegrész kihagyásával jelenhetett meg,[54] de az 1976-os

[51] Déry Tibor – Aczél Györgynek, Budapest, 1973. március 2. MTA KIK Kt., Ms 6058/108.
[52] Déry Tibor – Aczél Györgynek, Balatonfüred, 1974. június 15. MTA KIK Kt., Ms 6058/110.
[53] Aczél György – Déry Tibornak, Budapest, 1974. június 19. PIM Kt., Déry Tibor-hagyaték.
[54] A Kortárs-beli közlés harmadik, befejező része egy lábjegyzetben finoman utal rá, hogy az olvasó csonkított szöveget talál a folyóiratban: „A III., befejező részből fejezeteket közlünk. *(A szerk.)*" Déry Tibor, *Kyvagiokén Regényes életrajz, III., befejező rész*, Kortárs 1975/8., 1179–1204. A kihagyott szövegrészt pedig mind a folyóiratban, mind a későbbi, kötetbeli kiadásokban gondolatjelekkel teleírt sorokkal jelölték a mű közreadói. A *Kyvagiokén*ből kihagyott oldalak a Kortárs akkori felelős szerkesztője, Kovács Sándor Iván jóvoltából fennmaradtak, de a kisregény csonkítatlan változata azóta sem jelent meg. A kihagyott rész a Déry Archívum vonatkozó kötetében olvasható: Déry Tibor, *Kihagyott részek a* Kyvagiokén *című kisregényből* = Uő., *Barátságos pesszimizmussal*, 263–271.

A gyilkos és én utolsó bekezdése is fennakadt a cenzúra szűrőjén.[55] Persze, nem tudhatjuk, hogy az említett kései Déry-művek megcsonkításában mekkora szerepet játszott Aczél, de a fentiek fényében valószínűnek tűnik, hogy a politikusnak tudomása volt a problémás szövegrészek kihagyásáról.

A fentiekben említett néhány esetet leszámítva Déry és Aczél fennmaradt levelezése kiegyensúlyozott kapcsolatról árulkodik: a bemutatott kivételeket éppen azért tartom jelentősnek, mert egy-egy pillanatra betekintést engednek abba a korántsem egyértelmű viszonyrendszerbe, amelyben a politikus és az író folyamatosan próbálták – hol több, hol kevesebb sikerrel – közös nevezőre hozni személyes érzelmeiket és érdekeiket a mindenkori politikai szükségszerűséggel. Mint látható, az állandósult alkufolyamatot tovább nehezítette az a körülmény, hogy a felek egymás és talán a maguk számára is egy sajátos barátság természetes velejáróiként próbálták meg beállítani az olyan helyzeteket, amelyekbe normális esetben – értsd: szabadabb korszakokban – senkinek nem volna szabad belekeverednie – két állítólagos barátnak pedig különösen nem.

[55] Ezúttal azonban kompromisszumos megoldás született: a Kortárs 1976/3. számában ugyan nem jelenhetett meg a szerző meglehetős kiábrándultságáról tanúskodó zárlat („Honka a társadalom önigazolása, megtéríthető és megbüntethető. De mihez kezdjen velem, aki egészében tagadom? Író, megrögzött gonosztevő, aki bár csak másolatban öl, sajnálatos társadalmi tekintélye miatt Honkánál veszélyesebbnek minősítendő."), az ugyanebben az évben publikált kötetbeli változat viszont már közli a folyóiratból kihagyott bekezdést. Déry Tibor, *A gyilkos és én* = Uő., *Kyvagiokén*, Szépirodalmi, Budapest, 1976, 207.

KRITIKA

MÉSZÁROS GÁBOR

Pálóczi Horváth Ádám verses kiadványai (1787–1796), kiad. Tóth Barna, a latin szövegeket ford. Lengyel Réka*

Pálóczi Horváth Ádám életművének nagyobb része kéziratban maradt – írja Tóth Barna a kötet bevezetőjében –, a kisebb rész, amely nyomtatásban megjelent, huszonnégy kötetet jelent. Egyedüli műve, amely több kiadást is megért, az 1988-ban Németh József által sajtó alá rendezett *Felfedezett titok* című regény. A kéziratos hagyatékból csupán az *Ötödfélszáz énekek*ből készült kritikai kiadás 1955-ben. Tóth Barna kiadása az 1787 és 1796 között megjelent verses műveket dolgozza fel, tizenkét hosszabb-rövidebb verses kiadványt. A fülszöveg szerint Horváth művei „[…] mára nehezen elérhetővé váltak, s így sok esetben kívül rekedtek a tudományos diskurzuson", Tóth pedig úgy fogalmaz bevezetőjében, hogy a Horváth Ádám műveire való jobb rálátás alapfeltétele a „[…] szerző nyomtatásban megjelent, tehát a kortársak részéről szűkebb vagy tágabb körben ismert műveinek újbóli kiadása" (15.).

Az egyik legfőbb kérdés a kötet kapcsán, hogy milyen többlettudást, hasznosítható információt ad az a szövegrendszerezési eljárás, amely során a kiadó egymás mellé rendezi egy adott időszak – Horváth esetében hatalmas mennyiségű – publikációit. Milyen újdonságot, filológiai hasznot hoz az újrakiadás? Hiszen ahogy Csonki Árpád is írja recenziójának bevezetőjében, a kiadott művek jó része rövidebb keresgélés után megtalálható a Google Bookson.[1] Nem akar-e túl nagyot markolni a kiadó, és milyen haszna lehet a témájukat tekintve széttartó művek egymás mellé rendezésének? Vajon nem járt volna több eredménnyel, ha több szöveggondozó bevonásával tárgyalja a Horváth-életmű gyújtópontszerű témáit önálló szövegkiadásokkal? Ha egy-egy tematikára koncentráltan több kötetben, több szakember foglalkozik az olyan témákkal, mint például a pszichológia, a lélek-tan vagy a *Holmi*k mint vegyes műfajú szövegek? Az óriási, szerteágazó Pálóczi Horváth-életmű olyan puzzle, ahol a kép egészéből megvan ugyan néhány darab, de az egymáshoz illesztett darabkából egyelőre

* Jelen recenzió az MTA BTK Lendület Nyugat-magyarországi irodalom 1770–1820 kutatócsoport keretei között készült.

[1] Csonki Árpád, *Pálóczi Horváth Ádám verses kiadványai (1787–1796)*, Irodalomismeret 2016/4., 72.

kevés található. A kirakódarabok megtalálása és összeillesztése, valamint az így előálló anyagban való kutatói elmélyülés indokoltnak tűnne. Ugyanakkor tény, hogy a tematikailag elegyes, egymás mellé rendezett művek jól szemléltetik, hogy Horváth milyen sokféle műfajban alkotott, és jól körvonalazzák azt a sokféle regisztert, amelyen megszólalt, és az összekötő szerepet, amit az irodalmi és az irodalmon kívüli közéletben betöltött. Ennek a fontos ténynek a megállapítására viszont az eddig rendelkezésre álló szövegkiadások – tehát az eddig megjelent művek – vizsgálata is lehetőséget adott.

Új eredményeket a jegyzetanyagtól várhat az olvasó. A munka hangsúlyos része itt keresendő, és nem a szövegek papír alapú újrakiadásában, amely inkább a szövegek túlélése miatt fontos. Ha egy ilyen óriási munkába fogott a szövegkiadó, kérdéses, hogy mennyire lehetett alapos, és mire maradt elég idő. A jegyzetanyagot olvasva látható, hogy a helytörténeti, személyekről szóló adatok pontosak, alaposak, de az anyag határtalanul bővíthető és bővítendő. A kézirattörténetek (pl. *A Leg-rövidebb Nyári Éjtszaka, Holmi I., II., III.*) részletesek, informatívak, és a rendelkezésre álló Horváth-levelezésre támaszkodnak. Tóth filológiai jegyzetei is pontosak. A jegyzetek között gyakran olvasható „Lengyel Réka azonosította" megjegyzés jól illusztrálja, hogy Lengyel Réka mekkora segítséget nyújtott fordítói, jegyzetelési munkájával, és a latin szövegek fordításán túl komoly filológiai munkát is végzett.

Jó megoldás, hogy a kiadó megtartotta lapszéli jegyzetekként *A' lélek halhatatlansága felöl való gondolatok* marginálisait, hogy felhasználta a Sárközy-naplót (815.), remek, hogy feloldotta a latin szövegben szereplő *Mord Avas Hatu* anagrammát: Adamus Horváth (812.), hogy felhasználta a Kazinczy-levelezésből kinyerhető adatokat, és ellenőrizte a Magyar Museumban fellelhető Horváth-publikációkat. A kívánatos helyen hivatkozik a Csehy–Polgár-tanulmányra az *Ovidius' szerelem* és az *Átok* című versek kapcsán (821.), az énekeknél pedig Csörsz Rumen István eredményeire, amelyből továbbvezető meglátásokat vesz át.

De épp a téma kimeríthetetlensége miatt merül fel az olvasóban – ami a művek és a hozzájuk fűzött jegyzetek olvasása során is mindvégig kérdés marad –, hogy a feldolgozni kívánt anyag nem túl nagy-e egyetlen sajtó alá rendezőnek. Nem volna-e több értelme a többszerzős, diszciplínákra és szakértőik munkájára bízott strukturált anyagfeldolgozásnak, mint egy ilyen súlyos és ambiciózus monografikus vállalkozásnak. Persze Tóth Barna munkája nem zárja ki a további mélyfúrásokat, sőt, éppen ezek megalapozását tekintette fő céljának, de a szövegek ebben a formában történő kiadása, aktuális elrendezése, válogatása kényszert is jelent a továbbiakban. Adná magát a *Psychológia* és *A lélek halhatatlansága felől való gondolatok* együtt olvasása, összehasonlítása, közös kritikai kiadása, de ugyanez igaz a *Hunniás*ra, a *Rudolphiás*ra és a *Holmi*kra is.

Bevezető- és kísérőtanulmány vezeti fel a kötetben közölt tizenkét művet. Az egyes szövegeket bemutató, keletkezésükről szóló fejezetek a könyv végén kaptak helyet, a szövegmagyarázó jegyzetek előtt és a szövegforrások bemutatása után. Jó megoldásnak tűnik, hogy a művek sorba rendezéséhez a megjelenés, és nem a keletkezés sorrendjét választotta a kiadás, hiszen kétséges, hogy Horváth milyen sorrendben írta

a szövegeket. Tóth a bevezető első részében Pálóczi Horváth életrajzát mutatja be. Úgy tűnik, a szerkesztő a bevezetőhöz nem akart lapalji jegyzeteket fűzni, noha segítségükkel messzebbre vezető, átfogóbb igényű bevezető szöveg és kísérőtanulmány kerekedhetett volna. A Horváth Ádám Kazinczy Klárához fűződő kapcsolatáról szóló fejezet sem hivatkozik szakirodalomra, pedig S. Sárdi Margit az ItK-ban[2] közölt tanulmányt a (talán vérfertőző) kapcsolatról, illetve monográfiája[3] is jelent meg a Göcseji Helikonról. Tóth egy korábbi tanulmányában[4] egyébként megemlíti S. Sárdi Margit eredményeit, ezért is különös, hogy ezúttal nem esik szó a továbbvezető irodalomról.

Nem reflektál a friss hazai szakirodalomra Tóth bevezetőjének *Popularitás, literátusság, tudomány* című fejezete sem. A *közköltészet* fogalmat nem használja, és nem indokolja, hogy miért. Kérdéses, hogy Csörsz Rumen István eredményei vajon miért maradnak ki a popularitás és az irodalmiság témájánál.[5] A szakirodalom felhasználásával kapcsolatos kérdések egyébként is messzire vezetnek, hiszen a végső irodalomjegyzékben csak magyar nyelvű szakirodalmi tételek szerepelnek. A kiadás számot vet azokkal, akik közvetlenül foglalkoztak Horváthtal Hegyi Ferenctől Péterffy Idáig, azonban a külföldi szakirodalom feldolgozása elkerülhetetlen az olyan témákhoz, mint például Edward Young és a *Huszonharmadik Éjszaka* fordítása. A hazai szakirodalmi alapkutatások ugyan ebben a témakörben is hiányoznak, de a kritikai kiadás is nyitva hagyja, illetve fel sem teszi, azt a kérdést, hogy miért érdekli Horváthot Edward Young. Ismét olyan specifikus témáról van szó, amelyhez a *graveyard poetry* szakirodalmának komolyabb feldolgozása volna szükséges. Ugyanez elmondható például a sajtó alá rendező egyik olyan kijelentésnél, amely azt állítja Horváth *Psychológiá*ja kapcsán, hogy az „[…] Kant szépről való elméletét és esztétika központú gondolatait Horváth nem volt képes (és hajlandó) elfogadni". (46.) A szerző nem ad meg továbbvezető irodalmat, de arra sem utal, hogy vajon mi volt Horváth Ádám elkülönbözésének oka a kanti esztétikától.

Nagyon alapos viszont a *Holmi*-kéziratokat és kiadásokat tárgyaló fejezet. A kötet végén található táblázatok és a megjelent *Holmi*-versek betűrendes címmutatója segítenek tájékozódni a *Holmi*k kéziratai és kiadott szövegei között. Ez az infrastruktúra a megjelent munka alapjára még tovább építhető. Érdemes volna a táblázatban a szövegek műfaját is jelölni, mert így a kötetben nem szereplő *Holmi*-kéziratok szövegeiről is több információ volna hozzáférhető. A publikált *Holmi*k – a kéziratokról nem is beszélve – műnem- és műfajbeli vegyes felvágottak: dialógus, tanköltemény, nyelvészeti értekezés, traktátus, mars, levél és a legkülönfélébb alkalmi versek is olvashatók bennük. A kiadott (és Tóth által újra kiadott) szövegeknél egyszerű utánanézni a szöveg műfajának, tartalmának – a könyvben megtalálható. Viszont azon kéziratos szövegek esetében, amelyek nem jelentek meg nyomtatásban, Tóth csak kezdősort

[2] S. Sárdi Margit, *Kazinczy Klára – és férje*, ItK 1998/3–4., 541–546.

[3] *A Göcseji Helikon költőnői*, kiad. S. Sárdi Margit, Universitas, Budapest, 2002.

[4] Tóth Barna, *Pálóczi Horváth Ádám pályájának első szakasza = Magyar Arión. Tanulmányok Pálóczi Horváth Ádám műveiről*, szerk. Csörsz Rumen István – Hegedüs Béla, rec.iti, Budapest, 2011, 31.

[5] Például Csörsz Rumen István, *Közköltészet – irodalom alatt, kultúrák fölött*, Literatura 2006/2., 274–282.

közöl. Ilyenből sok van, és a kötetből nem derül ki, hogy milyen műfajú, milyen jellegű szövegek.

A *Holmi*król írt fejezet gyűjteményes példányként tekint a negyedik részre, a csurgói könyvtárban található kéziratos darabra.[6] Horváth Ádám több helyen is megjegyzi, hogy kiadásra szánta a negyedik részt, amely tehát nem csak „cenzori, gyűjteményes példány" volt. A csurgói kézirat sajtó alá rendezésére Écsy Ö. István tett kísérletet,[7] azonban a szövegek java része nem jelent meg nyomtatásban, így Écsy szövegkiadása nem azonosítható a negyedik *Holmi*val, de a kézirat szöveganyagán alapuló teljes szövegkiadásnak sem tekinthető.

A csurgói kézirat szövegeit felsoroló táblázatból kimaradt az [*Ember a nevünk…*] kezdetű vers (49.), amely az *Ötödfélszáz Énekek*ben egy további versszakkal jelent meg. A kézirat 96. oldalán könyvtári adatok olvashatók két oszlopban, ezeket a kiadónak nem sikerült azonosítania, és tévesen „Jegyzetek, görög és latin személynevek listája két oszlopban, mellettük a nevekhez rendelt számok" műfajmegjelöléssel hivatkozik rájuk. A kézirat utolsó harmadában marsok, indulók szerepelnek, amelyeket a táblázat összefüggő szövegegységként kezel, noha cím szerint külön lehetne őket válogatni. Előfordul néhány helyen, hogy a kéziratlapon több különálló szöveg is olvasható, de a táblázat csak a legfelső szöveg címét vagy az incipitet rögzíti (lásd például 60.). Horváth marginálisként megjegyzéseket, glosszákat, olykor rajzokat vagy verslábakat illeszt a kéziratos szövegekhez. Mivel a táblázatok felsorolják a kéziratok tartalmát, de a marginálisokat, kottákat nem azonosítják, a *Holmi*-kéziratokkal kapcsolatos munka nem tekinthető elvégzettnek.

Tóth gyűjteményes példányként tekint a csurgói kéziratra, azonban nem számol a kéziratban található cetlivel, amelyen Horváth Ádám írásával negyvennégy műcím olvasható. A kézirat egyes szövegei keresztekkel vannak megjelölve, de a kereszteket más toll húzta, az, amelyet Sárközy használt, ekképp kevésbé valószínű, hogy Horváth jelölte volna meg így a műveit. A cetlire felírt művek mellett nem minden esetben szerepel kereszt a kéziratban: tehát a cetli és a keresztek funkciója nem azonos. A kereszttel jelölt szövegek között van olyan, amelyet Horváth közölt valamelyik *Holmi*jában, a cetlin szereplő címek között ellenben nincs. Nem tudom cáfolni, hogy a cetlin szereplő műcímek nem a negyedik *Holmi*ban közölni kívánt műcímek lennének. Écsy említést tesz a cetliről, de azon kívül, hogy egy költemény kihagyását indokolja vele, semmilyen más esetben nem tér vissza rá, és szerkesztési elveit sem támogatja vele. A cetlin szereplő művek korábban nyomtatásban még nem jelentek meg, a kötetkompozíciót illetően az is továbbgondolandó, mire használta a szerző a kereszteket, azonban az nyilvánvaló, hogy Écsy szövegkiadása nem lehet mérvadó egy kritikai igényű szövegkiadás elkészítésekor.

Remélhetőleg motiválóként hat a további kutatásra a sajtó alá rendező lendülete. A versváltozatok, szövegelőfordulások rendszere olyan szövevényes, hogy érdemes lesz a már meglévő rendszereket kiegészítve, folytatva közös adatbázisban feldolgozni,

[6] Csurgó, Csokonai Vitéz Mihály Református Gimnázium Könyvtára, K 241.

[7] *Pálóczi Horváth Ádám Holmi-jának Negyedik Darabja*, szerk., bev. Écsy Ö. István, Csurgói Református Csokonai Vitéz Mihály Gimnázium, Csurgó, 1942.

elkerülve a lehetetlen feladatnak tűnő egyéni anyagfeldolgozást. Csak így lehetne összefogni ezt az adat- és anyagkomlexumot, és ehhez a munkához Tóth Barna vállalkozása megadta a kezdőlökést. E téren a kritikai igényű szövegkiadás beváltja a hozzá fűzött reményeket, biztos kiindulópontot jelent a további mélyfúrásokhoz, és megteremti a feltételeket az életmű 1787 és 1796 között írt szöveganyagának továbbélésére. A hiányosságok pedig nem a szövegkiadó mulasztásai, hanem általánosan a Pálóczi Horváth-kutatás évszázados restanciájából eredeztethető, de pótolható hiányosságok.

(Universitas – Debreceni Egyetemi, Budapest–Debrecen, 2015. [Régi Magyar Költők Tára XVIII. század, 16.])

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

Simon Gábor: *Egy kognitív poétikai rímelmélet megalapozása*

Jóllehet, a 20. század során nem is egyszer, a magyar irodalomtudomány egyik legvirulensebb diszciplínájaként tündökölt, végeláthatatlan és olykor megejtően szenvedélyes viták formájában adva hírt tárgya kiaparthatatlannak mutatkozó dilemmáiról, az utóbbi évtizedekben ritkán adott igazán erőteljes életjelet magáról a „verstan" szakterülete. Hátrébb szorult az egyetemi irodalomoktatás tanterveiben, gyakorlati aspektusai pedig a műfordítás új trendjeinek megvilágításában inkább a kulturális vagy történeti közvetítést sokszor gátló, másodlagos tényezőnek mutatkoztak. Simon Gábor alább tárgyalandó munkája, amely egy – módszertani orientációját és értekezői stílusát tekintve – elsődlegesen nyelvtudományi indíttatású doktori értekezés könyvvé formált változata, pusztán tárgyválasztásánál fogva is felkeltheti a kortárs irodalomtudomány érdeklődését. A kötet persze nem általános vagy specifikus verstant ígér. Nem metrikai rendszerekről vagy verseléstörténeti konvenciók alakulásáról kíván leírást nyújtani, hanem kizárólag a rímről, méghozzá elsősorban mint funkcionális jelenségről, nem pedig valamiféle formális taxonómiában hozzáférhető poétikai változóról. Ennek nem csupán az az oka, hogy a szerző mindenekelőtt arra kérdez rá, miként ragadhatók meg elméletileg a rím funkcionális sajátosságai és teljesítménye a poétikai struktúrákban, hanem az is, hogy voltaképpen amellett érvel, ezek nem tárulkoznak fel az olyan metrikai vagy verstani absztrakciók keretei között, amelyek a rímre elsődlegesen formális, fonológiai, hangképzési és hasonló szabályszerűségek kifejeződéseként tekintenek. Az egész vizsgálódás módszertani és teoretikus keretét szolgáltató kognitív tudományok, elsősorban természetesen a kognitív nyelvészet szemszögéből ugyanis az ilyesfajta absztrakció elvégezhetetlen művelet (a munka egyik implicit célkitűzése tulajdonképpen felfogható a kognitív tudományos keretek egyfajta teszteléseként is). A forma és a jelentés, sőt akár a megismerés és a nyelvi megvalósulás közötti szigorú határvonás a kognitív tudományok keretei között közismerten képtelenségnek minősíthető – márpedig a rímről való nyelvészeti vagy irodalomtudományos gondolkodás számára mindig is éppen a nevezett pólusok közötti kölcsönhatás miléntje szolgáltatta a legfontosabb dilemmákat.

A kötetet bevezető fejezet elsősorban a strukturalista rímfogalom és az ezt meghatározó nyelvelméleti modellek, továbbá az új kritika (elsősorban az ennek kései vonulatával összefüggésbe hozott Donald Wesling) rímfelfogásának felülvizsgálatával vázolja fel teoretikus alapvetését, leginkább Reuven Tsur tanulmányai nyomán felvetve a strukturalista és a kognitív megközelítések összehangolhatóságának kérdését. Természetesen a kognitív elméletben sem hagyható figyelmen kívül az eufonikus alakzatok által előállított vagy manipulált hangzás szintje, Simon érvelése szerint azonban

a rím retorikai megközelítése (amely, innen nézve legalábbis, mindig valamiféle másodlagos struktúra elemeként tekint a tárgyára) olyan szigorú szétválasztást implikál a hangzás és a jelentés pólusai között, hogy nem képes megfelelő kiindulópontokkal szolgálni a funkcionális megközelítés számára. Seymour Chatmannek Roman Jakobson klasszikus tanulmányában, a *Nyelvészet és poétiká*ban is idézett álláspontja például, amely a metrikát lényegében a nyelvtől független tartománynak tekinti, aligha jelenthet megfelelő bázist a rím kognitív funkciójára fókuszáló vizsgálódás számára. Ez utóbbi központi kérdése az, „[…] hogy a rím mint a szövegben funkcionáló struktúra miként működik közre a szöveg értelmezésében, milyen módon kezdeményezi a szöveg mentális reprezentációjának strukturálását, szemantikailag motivált nyelvi szerkezetként milyen műveletekkel teszi lehetővé a szövegértelem összetettebbé válását, a lírai szövegek befogadásának tapasztalatát". (13–14.) Ez a kérdésfeltevés természetesen nem tehet éles különbséget a rím esztétikai és kognitív teljesítménye, irodalmi és nem-irodalmi funkcionálása között: inkább valamiféle folytonosságot feltételez, és ezt tükrözi a könyv példaanyaga is, amely a magasirodalom mellett bőven tartalmaz a populáris kultúrából vagy egyértelműen irodalmon kívüli tartományokból vett szövegrészleteket is (e téren persze nem kell a strukturalista hagyománytól elhatárolódnia – elég Jakobson már említett tanulmányának példatárára gondolni). A bevezető fejezet összességében tehát a strukturalista szemiológia egyfajta kritikáját nyújtja, arról igyekezvén meggyőzni olvasóját, hogy annak előfeltevései lehetetlenné teszik a rím olyan megközelítését, amely nem pusztán járulékosként vagy másodlagosként tekint a rím szemantikai teljesítményére. Ha itt-ott a kelleténél vagy az indokoltnál kicsit talán dogmatikusabbnak vagy zártabbnak is mutatja a saussure-i vagy a jakobsoni jelfogalom sok tekintetben meglehetősen rugalmas építményét, összességében konzekvens elhatárolásokkal jelöli ki a kognitív poétikai megközelítés által kilátásba helyezett elméleti hozadékokat. Ezeket az értekezés két nagy részre osztva vonultatja fel: először a rím jelentéstani motiváltságának szemantikai vonatkozásait elemzi, ezt követően pedig a rím szimbolikus szerkezetként való leírásának különböző összetevőit igyekszik rendszerbe foglalni, mindenekelőtt a fonológia és a szemantika kölcsönviszonyait, illetve a rím stilisztikai aspektusát.

A „motiváltság" ebben a kognitív tudományos terminológiai keretben persze specifikus értelmet nyer: nem úgy értendő, mint például szemiológiai összefüggésben, az önkényes jelviszony olyan költői felülírásaként, amely szoros (hasonlóságon vagy határátlépő egymásba hatoláson alapuló) köteléket hoz létre jelölő és jelölt között, sokkal inkább a rím úgynevezett jelentéskezdeményező teljesítményét írja le. Egy érdekes empirikus kísérlet arról hivatott meggyőzni (bizonyos teoretikus síkon mozogva inkább: abban hivatott megerősíteni) olvasóját, hogy a rím kognitív potenciálja a bevett, akár nem-professzionális vélekedéssel szemben nemhogy nem korlátozható a memória működésének támogatására, hanem épp ellenkezőleg, ellentétes irányban hat. Voltaképpeni funkcióját nem ebben az összefüggésben, hanem a kognitív nyelvészet egyik centrális fogalmával élve az „állványzatépítésnek" *(scaffolding)* nevezett stratégiában tárja fel, amelyet a szerző itt a nyelvi rendszer kialakulásának modelljeként kezel, a kommunikáció során előállított szociokulturális (és egyben nyilván: referenciális)

környezet interszubjektív feldolgozásának módjaként. Érdekes módon a rím ebben az összefüggésben specifikált szerepének elemzése immár bizonyos különbséget mutat a hétköznapi (nem-irodalmi) és az irodalmi szövegek, illetve (a szerző pontosítása szerint) „diskurzusok" között, amely azon alapul, hogy az irodalmi kommunikáció esetében aligha lehet az interperszonális kommunikáció tér- és időbeli közvetlenségét feltételezni. Az irodalmi kommunikációnak éppen az említett feltétel okán az lesz az egyik sajátossága, hogy szembesíti a nyelvhasználót az értelemszerkezet kialakulásával, a fogalmi feldolgozás alternatíváival, tudatosítva, hogy az állványzatépítés során értelmezői stratégiákat kell kidolgoznia, sőt adott esetben választania kell ezek közül. A rím poétikai teljesítménye nem az, hogy jelentést hordoz vagy nyomatékosít, esetleg „bevés", hanem az, hogy hozzájárul valamely közösen feldolgozandó értelemösszefüggés felépüléséhez és kidolgozásához.

Ennek a tételnek a szövegtani összefüggéseit tárgyalva Talmy Givón nyomán Simon a koherenciaképzésre helyezi a hangsúlyt. A rím ugyanis maga is részt vesz azoknak a fogalomalkotásoknak a (kognitív szakszóval élve) „lehorgonyzásában", amelyek kiterjednek magára a szövegre is, nem csupán a reprezentált jelenetre. A vonatkozó eszmefuttatások és a mellékelt elemzéspéldák alapján koherenciaképző teljesítménye nem túl meglepő módon mindenekelőtt „anaforikus lehorgonyzásként" ragadható meg, ami elsősorban a koherencia növekedését eredményezi, amennyiben „megsokszorozza az egyes konceptualizációk közötti kapcsolatokat". (98.) Ehhez fontos hozzáfűzni, hogy a szerző itt – helyesen – nem konkrét nyelvi szimbólumok, hanem tágabb fogalmi keretek konnexióját tekinti igazán lényegesnek. Ezen a ponton persze feltehető a kérdés, hogy miként boldogulna ez az elgondolás a modern költészet olyan darabjaival, amelyek egyfelől ugyan látványosan szembesítenek – például éppenséggel *rím* formájában – az ilyen kapcsolatok sokrétűségével, ugyanakkor mégis inkább kétségbe vonják, mint visszaigazolják a szövegben vagy a szöveggel való kommunikáció során feldolgozott referenciális koherencia előállíthatóságát. A szerző Givón alapján megfogalmazott meghatározása szerint egy szöveg akkor tekinthető koherensnek, „ha mentális reprezentációjában, azaz értelemszerkezetében minden elem kellően hozzáférhető az értelemképzés adott pontján" (109.), és a rímviszonyokban kínált fogalmi összekapcsolódások is ezt a feltételt erősítik meg. Kérdés ugyanakkor, hogy ez a kicsit kumulatív modell minden esetben alkalmazható-e nehezen hozzáférhető (például „hermetikusnak" nevezett) költemények megközelítésére vagy arra az – irodalomtudományban többek között a dekonstrukció retorikaelméletei keretek között feldolgozni vélt – eshetőségre, amikor bármiféle konceptualizációnak az az ára, hogy kizár vagy elfojt egy másikat.

A bemutatott irodalmi (és részint nem-irodalmi) példákról nyújtott elemzések mindenesetre elsősorban a rímek által végrehajtott „lehorgonyzások" additív vagy interaktív karakterére figyelnek elsősorban, és ilyen összefüggésben lépnek rendre színre a rímviszonyok retorikai vonatkozásai is. József Attila *Nyár* című költeményének második szakaszáról adott elemzésére („Jön a darázs, jön, megszagol, / dörmög s a vadrózsára száll. / A mérges rózsa meghajol – / vörös, de karcsú még a nyár"), amelyben a figyelemirányítást „többszörös metonimikus váltás" határozza meg, a rím „indirekt

anaforikus működésének" tárgyalása során kerül sor (124–125.), és itt a második rímpár (*száll – nyár*) teljesítményének leírása tanúsíthatja a fentieket. Simon itt arra helyezi a hangsúlyt, hogy a rím révén az első tag két jelentése is aktivizálódik (vagyis a metaforikus, „egy időtartam […] gyors, intenzív elmúlására" vonatkozó is), ami referenciális többértelműséget teremt, nyilván oly módon, hogy a nyár véget érésének képzetét is bevonja a szakasz értelmezésébe. Ez természetesen helyes leírás. Érdekes viszont, hogy a szerző következtetéseit nem ütközteti a versszak kontextusának talán kevéssé metaforizálható elemeivel, és így azzal a pontosan ebbe az többértelmű összefüggésbe kapcsolódó sajátossággal, hogy a „még" időhatározó szintén kiterjeszthető mindkét szemantikai összefüggésre: „még" karcsú a darázs súlya alatt meghajló, talán nem teljesen kifejlett növény, és az antropomorfizáló hasonlítás ehhez viszonyítva minősíti „még" fiatalnak a nyarat. Ez azonban megbontja a „száll" szó szerinti és metaforikus értelme közötti harmóniát, hiszen tulajdonképpen éppen az idő gyors múlását tagadja, amennyiben mintegy megállítja, feltartóztatja a bemutatott jelenetet vagy pillanatot. Ennyiben tehát inkább törést vagy konfliktust, mintsem koherenciát vagy többértelműséget jelez a szakasz retorikai szerkezetében.

A rím szemantikai struktúráját elemző eszmefuttatásból nem hiányzik a rím líraspecifikus karakterének kognitív nyelvészeti szemszögű értelmezése sem. Az első részt záró összegzésben fontos szerepet kap a lírai és narratív szövegek közötti elhatárolás az úgynevezett „procedurális tudás" vonatkozásában. A szerző itt arra az elgondolkodtató következtetésre jut, hogy míg a narratív szövegek esetében a megfigyelt jelenetek feldolgozásakor a befogadó számára már eleve rendelkezésre áll egy „kontextuális keret", addig a lírai szövegek, amelyekben a rím sem képez ilyen értelemben „keretet", a jelenet közös, interszubjektív feldolgozásába vonják be, mintegy erre kényszerítik olvasójukat: „a szöveg világa és a befogadó világa közötti határ elmosódik".

A második nagy rész a rímet „szimbolikus struktúraként" tárgyalja. Ez a struktúra három kiemelt összefüggésben nyilvánul meg: a rím fonológiájaként, korpusznyelvészeti vizsgálat tárgyaként, valamint stilisztikai jelenségként. Mindhárom esetben továbbra is érvényes természetesen az, hogy nem húzható éles határvonal a rím formális karakterei és szemantikai teljesítménye közé. Ennek tisztázásával indul a fonológiai modellálás is, amelynek mindenekelőtt tehát el kell vetnie a „tiszta rím" esztétikai ideáját, és nem alapozhat a magyar verstani hagyomány olyan, bonyolult hatástörténettel rendelkező elemeire sem, mint például Arany különbségtétele a rím és az asszonánc között. A formalizmustól való ilyesfajta tartózkodás természetesen bizonyos értelemben feltétele a fonológiának (helyesen értve tulajdonképpen Saussure is ezt a következtetést támogathatja meg), a kognitív megközelítés ebben az összefüggésben azonban még radikálisabbnak mutatkozik. A közvetlen rímelméleti vonatkozásoktól eltekintve tulajdonképpen az egész munka legnagyobb poétikaelméleti kihívását annak a Ronald W. Langackertől átvett tézisnek a végiggondolása jelentheti, amely szerint, szimbolikus struktúraként közelítve a nyelvhez, közelebbről a fonémákhoz, voltaképpen nem is lehet szilárd határvonalat húzni a hang és a jelentés közé. Ez az itt tovább nem mérlegelhető tétel egyebek mellett nyilvánvalóan éppen a rím hatásmechanizmusáról forgalomban lévő elképzelések újragondolására is kényszeríthet, különös tekin-

tettel például az olyan költői technikákra, amelyek pontosan azért kerültek a formalista elméletek érdeklődésének középpontjába (elsősorban Jurij Tinyanovnál), mert a szemantikai (valamint szintaktikai!) és a metrikai-ritmikai struktúrák szétkapcsolódásával szembesítenek. (Ebből a szempontból talán érdemes lett volna több figyelmet szentelni az enjambement jelenségének a könyvben.)

A korpusznyelvészeti megközelítés elméleti kereteit és gyakorlati lehetőségeit tárgyaló fejezet a rím jelentéskezdeményező funkcionálásának kérdésköréhez kapcsolódik vissza, azt vizsgálva, hogy miképpen jellemezhetők ennek tipikus, illetve kevésbé tipikus formái – mindenekelőtt (kognitív szaknyelven szólva) a „típusgyakoriság" vonatkozásában. Itt részletesen nincs mód erre kitérni, de mégis érdemes megemlíteni, hogy az ilyen típusú előfordulás-statisztikai vizsgálódások akár bizonyos költői életművek poetológiai-esztétikai önértelmezésének vagy programjának a megítéléséhez is hozzásegíthetnek. Egyetlen példaként az esztétista német költő, Stefan George egyik, a Blätter für die Kunst második folyamában 1894-ben megfogalmazott eredetiségposztulátumára lehetne hivatkozni, amely arra figyelmeztet, hogy a rím azért „drágán vesztegetett" játékszer, mert egyetlen rímet sem szabad kétszer alkalmazni. A Simon által mintaként készített elemzés modern (Kosztolányi és József Attila), valamint populáris költészeti korpuszokat (Quimby-dalszövegeket) vet össze két fő szempontból, egyrészt a szófajtani kategóriák gyakoriságáéból, másrészt azt firtatva, hogy mekkora szerepet játszik a rím az úgynevezett „elemi jelenet" valamely tényezőjének kiemelésében. Ez utóbbi esetében inkább azt igazolva, hogy a statisztikai vizsgálódás eredményei nyomán nem lehet markáns határt vonni a kiválasztott korpuszok rímhasználati sajátosságai között.

A rím mint stiláris tényező kognitív nyelvészeti megközelítésben tulajdonképpen absztrakció. A kognitív poétika elméleti kereteiből ugyanis az következik, hogy nem lehet valamiféle „stíluseszközként" izolálni, vagyis például a stiláris megformálás vagy megformáltság egyik terepeként vagy tartományaként leválasztani a közlemény szemantikai kidolgozásáról. A megformáltság előtérbe kerülése ettől még persze a stílus definitív mozzanata marad, ám ez utóbbihoz hozzátartozik annak szemantikai feldolgozása, illetve a megformáltság más lehetőségeivel való összevetés művelete is. A rím stilisztikai vonatkozásainak szentelt, és alapvetően Tolcsvai Nagy Gábor kognitív stilisztikáról alkotott elképelései nyomán orientálódó zárófejezet egyik legfontosabb tétele az lesz, hogy a rím voltaképpen egyfajta (textuális) deixisnek tekinthető: a megformáltságra, illetve a megformáltság szociokulturális, valamint a szöveghagyomány által meghatározott beágyazottságára irányítja a figyelmet. Kognitív szempontból a stilisztikai vizsgálódás legfontosabb célja és teljesítménye „annak bemutatása, hogy a konstruálásban rejlő potencialitás miként funkcionál a nyelvet használó közösség társas és kulturális viszonyrendszerének megismerésében és alakításában". (176.) A rím stilisztikai potenciálja tehát elsődlegesen szociokulturális természetű, aminek reflexiója – mint azt egy, a slamköltészetből vett példa elemzésén alapuló esettanulmány formájában a szerző bemutatja – a költészet populáris regisztereiben is megvalósul, akár oly módon, hogy egyfajta „identitásképző struktúra" kibontakozásához is hozzájárul. A kötet végén, az említett esettanulmányt követő összegzésben természetesen ismét előkerül

az irodalmi és nem-irodalmi nyelvhasználatok közötti különbségtétel kérdése, amely végül is kissé eldöntetlennek vagy felfüggesztettnek mutatkozik, legalábbis a munka egészét nézve. Itt a líra és a vers fogalmai közötti, nagy hagyományra visszanyúló elhatároláshoz kapcsolódik az érvelés (sok egyéb mellett Eliot költészet és vers közötti elhatárolására lehetne hivatkozni), és ezzel párhuzamosan a „poétikusság" olyan fogalma mellett érvel, amelyet többek között a „kreatív" nyelvhasználattól való megkülönböztethetősége határoz meg. Mint az ezen a ponton is látható, Simon munkája a nyelvészeti vonatkozásokon túl számos esetben kapcsolódik a modern poétikaelméletek, sőt költői poetológiák inkább irodalomtudományos karakterű diskurzusához is, különösen szerencsés példát nyújtva a két testvértudomány együttes megszólításának, ha nem is magától értetődő, ám mégsem megoldhatatlan megvalósulására. Nagy nyereséget jelentene, ha ugyanilyen hatékonysággal járulhatna hozzá a hazai verstani gondolkodás megújulásához is.

(Tinta, Budapest, 2014.)

BOLLOBÁS ENIKŐ

Hungarian Perspectives on the Western Canon. Post-Comparative Readings, szerk. Bengi László – Kulcsár Szabó Ernő – Mezei Gábor – Molnár Gábor Tamás – Kelemen Pál

A tizennégy tanulmányt tartalmazó kötet két küldetést is teljesít: egyrészt a magyar szerzők és művek, másrészt a magyar irodalomkritika „nyugati kánonba" helyezéséhez járul hozzá, nemzetközi olvasóközönséget szerezve ezzel a magyar irodalomnak és irodalomkritikának egyaránt. Ezáltal nemcsak a „kis" és „nagy" irodalmak vagy az irodalom „fősodra" és annak „lapszélein" mozgó szerzők megkülönböztetésének jogosságát kérdőjelezi meg, de rávilágít az „irodalmi hagyomány váratlan vagy korábban nem ismert komponenseire" is. (vii.) Ekképp, miközben a tanulmányok a magyar szerzőket a nyugati kánon kontextusában értelmezik, a nyugati irodalmi hagyományt – a kritikai ekfrázis alakzata mentén – a magyar irodalom lencséjén keresztül olvassák, hozzájárulva ezzel a magyar irodalomtudomány nemzetköziesítéséhez is.

Esettanulmányokról van itt szó, mégpedig két értelemben is: a szerzők eseteket dolgoznak föl, miközben váratlan, olykor meglepő, akár esetlegesnek is tűnő párosításokat, kapcsolatokat vizsgálnak. Az összesen tizennégy tanulmány költészet, próza és műfaji határátlépések témakörében alkot három nagyobb egységet. Az első fejezetben költői életműveket, illetve egyes verseket kapcsolnak össze a szerzők – Ernst Stadlerét Szabó Lőrincével (Kulcsár Szabó Ernő), Gottfried Bennét és Paul Celanét József Attiláéval (Lőrincz Csongor), John Ashberyét és Heiner Müllerét Tandoriéval és Kukorellyével (Kulcsár-Szabó Zoltán), végül Shakespeare-ét Szabó Lőrincével (Mezei Gábor). A második nagyobb egységben prózaírókat helyeznek egymás mellé: Umberto Ecót, Dickenst, Jókait és Móriczot (Hansági Ágnes); Joseph Rothot, Stefan Zweiget és Márait (Fried István); Proustot és Kosztolányit (Bónus Tibor); William Gasst és Nádas Pétert (Molnár Gábor Tamás); Camus-t és Mészöly Miklóst (Lénárt Tamás); Bret Easton Ellist és Esterházy Pétert (Fodor Péter és L. Varga Péter); valamint Paul Austert és Márton Lászlót (Bengi László). Végül a műfaji határátlépéseket egybegyűjtő fejezetben egymás mellé kerül Horatius és Móricz (Tamás Ábel), Wagner és Térey János (Kricsfalusi Beatrix), valamint Heinrich Böll és Örkény István (Vincze Ferenc).

A szövegekhez pedig a szerkesztők által posztkomparatívnak nevezett perspektíva kínálkozik, vagyis az a szemlélet, amely szerint a komparatív olvasás alapjai vagy feltételei nem előzik meg magát az olvasást, hanem az adott kritikai szövegben bontakoznak ki. Leginkább egyes műveket hasonlítanak össze a szerzők, mégpedig egy-egy,

a művek által felajánlott specifikus szempont szerint, amelynek alkalmazása révén azután fontos következtetéseket vonnak le a művek tágabb kontextusára vonatkozóan. A posztkomparatív perspektíva végigkövetése jelen esetben azt is jelenti, hogy mindegyik tanulmány más és más megközelítést alkalmaz.

A posztkomparatív szemléletre egyetlen példát szeretnék részletesebben bemutatni, Kulcsár Szabó Ernő tanulmányát. A szerző két olyan verset választott, amelyben a vizuális élmény akusztikus formát kap, illetve amely „mozgásformákat »tematizál«". (3.) Ernst Stadler *Éjszakai utazás a kölni Rajna-hídon át* (*Fahrt über die Kölner Reinbrücke bei Nacht*, 1912) és Szabó Lőrinc *Lidérc* (1925) című költeményében a tanulmányíró azt vizsgálja, hogy a „»kinetografikus« technikákat alkalmazó lírai szövegek" vagy az irodalmi „mozgásképek" szövegbeli technikáinak elemzése miként járulhat hozzá az irodalmi modernitás narratívájának finomításához. Mindkettőben mozdulatlan megfigyelő számol be a lírai szubjektum és a látottak találkozásáról a kontemplatív recepció kódjának szabályai szerint. Kulcsár Szabó a referenciális nézőpont efféle alkalmazásában jelöli meg a két vers hasonlóságát, amennyiben mindkettő tükörszimmetrikusnak tekinti a mozgás vizuális percepcióját, a vizuális irányok megfordíthatóságával téve lehetővé a mozgásnak és a látványnak a szubjektivitás formális szerkezetébe történő beíródását. Ám éppen a tükörtechnikák eltérő alkalmazásában keresendők a két vers lényegi eltérései is – állítja a tanulmányíró. Míg az alany antropomorfizmusa és a referencialitás stabilitása tekintetében Stadler költeményét az avantgárd előtti lírai kódok követése jellemzi, addig Szabó Lőrinc – aki a retorikai alakzatok inkoherenciája által destabilizálja a szöveg referenciális olvasatát – inkább az avantgárd kódjaiból merít. A költő biztosnak látszó állításai valójában kölcsönösen visszafordítható behelyettesítések láncolatát alkotják, melynek végállomása a látó és a látott, az én és a megszólított, a fényforrás és a fény által megvilágított alak azonossága. Vagyis az én, a szubjektum folyamatként, folyamatos mozgásként és csak a nyelv medialitásában megragadható látványként jelenik meg a versben, mint a nietzschei Werden, megelőlegezve a leendés *[devenir, becoming]* deleuze-i fogalmát. Minthogy e „leendés kinetografikus képe" nem ragadható meg az érzékek által, és ekképp referenciális olvasatuk sem lehetséges, a szöveg mediális eseményként saját anyagiságára támaszkodik, megkövetelve a referenciális és a retorikai olvasás találkozását, illetve e találkozás állandó elmozdulását. (12.) A költői interferenciák pedig nemcsak külső elemekkel (mint fény, józan ész, képzelet) azonosítják a szubjektumot, hanem a megszólítottal is, aki felé az aposztrophé mutat tropológiailag és materiálisan egyaránt. (12.) A költői interferencia, illetve a *Werden/becoming/devenir/leendés* destabilizálódásának efféle – esztétikai élményként való – értelmezése pedig Szabó Lőrinc különös avantgárd radikalizmusának bizonyítéka.

Miféle posztkomparatív megközelítéseket kapunk a további tanulmányokban? Lőrincz Csongor a verstest egyetlen elemét emeli ki, mégpedig a költői kép mnemotechnikáit – ezeket veszi górcső alá a későmodernitás néhány alkotásában: József Attila *Költőnk és kora* és *A bőr alatt halovány árnyék*, Gottfried Benn *Késő nézés (Ein Später Blick)* című, valamint Paul Celan [Aus Verlonem Gegossene du…] kezdősorú költeményében. Egészen más szempontból nyúl a vershez Kulcsár-Szabó Zoltán, aki az írástechnika alapvető mechanikai aspektusaira – az írógéphez való viszonyulásra és

az általa megjelenő új lehetőségek kiaknázására – kérdez rá John Ashbery, Heiner Müller, Tandori és Kukorelly költészetében, érintve Ady, Kosztolányi, Márai, József Attila, Borbély Szilárd és Papp Tibor munkásságát is. A fordításelmélet perspektívájából közelít Mezei Gábor, amikor a test performatív megképzése és a nyelv mediális műveletei szempontjából hasonlítja össze Shakespeare 55. szonettjét Szabó Lőrinc fordításával.

Újabb szempontot vet föl Hansági Ágnes, aki az irodalmi ipar egyik sajátos, 19. századi jelenségét, az irodalmi melléklet, a feuilleton, valamint a feuilletonban megjelenő folytatásos regények szerepét vizsgálja, összehasonlítva Dickens, Jókai és Móricz publikációs módszereit. A zenei utalások szempontjából vizsgálja Fried István Márainak a Monarchiához fűződő kötelékeit, elsősorban *A gyertyák csonkig égnek* narratív technikáját hasonlítva össze Joseph Roth és Stefan Zweig írásmódjával. A hang és a kép, a hallás és a látás, valamint az érzékelés és a megértés közti kapcsolatot elemzi Bónus Tibor Kosztolányi szimbolikus és Proust allegorikus írásmódjában – konkrétan az *À la recherche du temps perdu* és az *Édes Anna* néhány részletének összevetésével –, követve ennek az olvasás gyakorlatára tett hatását, valamint az olyan technikai médiumok, mint a telefon és a fényképezőgép szerepét az érzékelés és megértés, illetve az olvasás és nem-olvasás folyamataiban. Nádas Péternek az irodalmi formára vonatkozó, az esztétikai modernizmus hagyományát átértelmező kísérleteit mutatja be Molnár Gábor Tamás, felhasználva a szerző metaszövegeit és a vele készített interjúkat is, kiemelve a textus és a szexus fiziológiai-korporális viszonyát, amelyet párhuzamba állít William Gass elméleti írásaiban is kifejtett elképzeléseivel, a Willie Masters szerzőjének játékos formalizmusával és a regényekben föllelhető nyitott olvasatokkal, interpretációs játékossággal. Hatástörténeti elemzést olvashatunk Lénárt Tamás tollából, aki Camus filozófiai hatásnyomait vizsgálja Mészöly Miklós *Saulus*ában, elsősorban a *Közöny* című regénnyel folytatott párbeszédként értelmezve az elbeszélést. Esterházy Péter *Javított kiadás* és Bret Easton Ellis *Holdpark* című regényét hasonlítja össze egymással három szempont kiemelésével Fodor Péter és L. Varga Péter: az intertextuális kapcsolatoktól sűrű narratívát, a mindkét szöveg kapcsán hangsúlyozott patrilinearitás szövegszervező potenciálját, valamint a kulturális vagy a politikai szféra szerepét a művészet és a valóság kapcsolatának átértelmezésében. Bengi László a tematikus párhuzamokra, az utalási módszerek hasonlóságára és a narratív technikák kapcsolódására hívja fel a figyelmet Paul Auster és Márton László szövegeiben, amelyek a detektívregény, illetve a történelmi regény metafikciós átiratát adják.

Tamás Ábel a horatiusi óda intertextusaként mutatja be Móricz *Az Isten háta mögött* című szövegét, arra keresve a választ, hogyan járul hozzá a regény perspektívafelfogásának működtetéséhez: érti-e, értheti-e önmagát az a fiú és az az ország, aki és amely képtelen kívülről látni önmagát? Különböző művészeti ágak kapcsolódását vizsgálja Kricsfalusi Beatrix, aki Térey *Nibelung lakópark*ját és annak forrásszövegét, a *Ring*et egymás mellé helyezve vizsgálja Térey (és kisebb részben Mundruczó) Wagnerrel és Wagner-feldolgozásokkal folytatott párbeszédének tematikus és szerkezeti jegyeit. Az 1950-es és 1960-as évek német és magyar prózájának különös műfaji kapcsolódásairól ír Vincze Ferenc, amelyek a tanulmányban a 47-es csoport, ezen belül elsősorban Heinrich Böll „rövid elbeszélései" és Örkény egypercesei között figyelhetők meg.

Végül külön ki kell emelni az angol fordítások magas színvonalát. Nem gyakran olvashatunk ilyen precíz, igényes, választ ékos szaknyelvi angolra átültetett szövegeket – a saját tanulmányukat angolul író szerzőkön túl (Tamás Ábel, Bengi László, Mezei Gábor, Molnár Gábor Tamás) a fordítások Balajthy Ágnes, Gorove Eszter, Jászay Dóra, Mezei Gábor, Rapcsák Balázs, Smid Róbert, Tímár Andrea és Vásári Melinda munkáját dicsérik. Külön elismerés illeti Mezei Gábort Szabó Lőrinc *Lidérc*ének elsőrangú átültetéséért.

Ilyen könyvből kellene sok – de amíg nincs, addig ennek örülünk, nagyon.

(Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2017.)

SCHEIN GÁBOR

Wolfgang Müller-Funk: *Theorien des Fremden*

Az idegenséggel való szembesülés tartalmai egyre inkább hozzátartoznak a globalizált világ mindennapjaihoz. Az ilyen tapasztalatok azonban már évszázadok óta foglalkoztatják intenzíven az európai kultúrát. A modernitás korában gyümölcsöző provokációk gyújtópontjai voltak, hiszen az ismert és megszokott gondolat- és életformák, eljárások megkérdőjelezése a modernség lényegéhez tartozik. Az idegenségről való beszéd azonban Waldenfels szerint könnyen álszentséghez vezethet: „Beszélünk az idegenségről, és közben úgy teszünk, mintha nem tudnánk, miről van szó."[1] Tekintettel arra a látványos „karrierre", amelyet a filozófiában, a társadalomtudományokban, az irodalomtudományban, a pszichológiában és a politika nyelvében az olyan fogalmak, mint az idegen, az idegenség, az elidegenedés, az alteritás, a külföldi, a migráns és a menekült fogalmai az elmúlt években befutottak, Waldenfels figyelmeztetését a legkomolyabban kell vennünk. Aligha véletlen, hogy az újabb kiadású kézikönyvekben, enciklopédiákban és az európai filozófiatörténet szótáraiban[2] önálló tárgyszóként sem az idegen, sem pedig az idegenség fogalmát nem találjuk meg. Habár az idegenség problémájáról is elmondható, hogy már az ókori görögöket is élénken foglalkoztatta (elég, ha Aiszkhülosz *Oltalomkeresők* című tragédiájára gondolunk), és feldolgozásának kísérletei Európa történetével is mélyen összefonódnak, a nyugati filozófiai gondolkodás csak a 18. század végétől emelte témái közé. Azóta az idegen és az idegenség fogalmai egyre heterogénabbá váltak, amelyekben eltérő tudományterületek, diszkurzusformák és elméleti koncepciók keresztezik egymást. A nyelvi megfigyelések is óvatosságra intenek bennünket. Ismét csak Waldenfels volt az, aki az „idegen" melléknévi (idegen nyelv, idegen kultúra) és főnévi (az idegen) használatának különös viselkedését szóvá tette. Úgy viselkedik, mint „egy vírus", amely minden szó jelentéséhez „hozzáragad" és „megfertőzi".[3]

Wolfgang Müller-Funk önálló tárgyként kezeli az idegenség problémáját. A címbe foglalt többes szám azonban világosan jelzi, hogy az idegenség fogalmának és a róla szóló elméleteknek a heterogenitása is érvényre jut a tárgyalásban. A könyv tizenhárom fejezete olyan elméleteket ismertet és értelmez, amelyek nem csupán diszciplinárisan vannak távol egymástól, hanem az idegen és az idegenség alakzatát is eltérően értik és keretezik.

[1] Bernhard Waldenfels, *Die Topographie des Fremden*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997, 9.

[2] Vö. *Encyclopedia of Philosophy and the Social Sience*, szerk. Byron Kaldis, Sage, Los Angeles, 2013.; *The Routledge Dictionary of Philosophy*, szerk. Michael Proudfoot – A. R. Lacey, London, 2010[4].; *Encyclopedia of Philosophy*, I–IX., szerk. Donald M. Borchert, Thomson Gale, Detroit, 2006.

[3] Waldenfels, *I. m.*, 9.

Az első fejezet melléknévként használt fogalmakat vezet be, mint amilyen az „idegen", a „más", a „külföldi", amelyek aztán főnevekkel változnak, és ez a változékonyság lényegében már elővételezi a könyv egyik legfontosabb állítását, vagyis hogy a későbbiekben metaforákról lesz szó, amelyek mindenféle szubsztancializálódásnak ellenállnak. (16.) A következő oldalon viszont ezt olvassuk: „Ez a könyv abból az alaptézisből indul ki, hogy az »idegen« fogalma, hasonlóképpen a »kultúráéhoz«, amellyel felbonthatatlanul összefonódik, nem határozható meg egyértelműen". (17.) Itt tehát az idegen már fogalomként tér vissza. A fogalmak tudományos funkciója jelentésük és használati módjuk meghatározhatóságán nyugszik. Az alakzatok ezt a kognitív elvárást nem teljesítik. A metaforikusság és a fogalmiság különbözősége ebben a könyvben sem tüntethető el. A ténynek, hogy a filozófia, az irodalomtudomány és a pszichológia nyelvét átjárja a metaforikusság, ebben az esetben két következménye van. A könyv tárgya bizonyos fokig meghatározatlan marad. A nyelvnek ez a sajátossága emellett tág teret nyit az értelmezések előtt. Régóta tudjuk, hogy a filozófia és a vele rokon tudományok nyelvei soha sem lehetnek tisztán fogalmi jellegűek, és azt is tudjuk, hogy az irodalom bizonyos szövegei, nyomatékosan például a koraromantika korában, amelynek néhány fontos alkotását Wolfgang Müller-Funk is tárgyalja, a filozófia közelségét keresték.[4]

A jó néhány diszciplína belátását összekapcsoló bevezetés célja megfelel a tárgy heterogenitásának. „Az az igény vezet, hogy lehetőleg sok, a társadalom- és a humántudományok területén lényeges elméleti kezdeményezést tárgyaljak, és bemutassam, miként járultak hozzá az alteritás jelenségeinek értelmezéséhez." (31.) Nagy előnye a kifejtésnek, hogy minden egyes szerző nézeteit konkrét szövegek rendkívül közeli és alapos olvasatával szemlélteti. A könyv abból indul ki, hogy a nyugati gondolkodás a második világháború után az idegenről és az idegenségről folytatott diszkurzus során terjesztette ki és újította meg a polgári humanizmus hagyományának etikai és egzisztenciális dimenzióit. Ez a megújulás Franciaországban vette kezdetét bizonyos hegeli és heideggeri szövegek recepciója által. Az első lépést kétség kívül Alexandre Kojève tette meg sajátos Hegel-értelmezésével, aki először vette észre, hogy a tiszta ész *[Vernunft]* eredete nem vezethető le a tiszta ész működéséből. Wolfgang Müller-Funk könyve egyfajta tematikus összefoglalását nyújtja a háború utáni francia filozófia fővonalainak. Az első nemzedék számára (ide tartozott Kojève, Sartre, Lévinas és Merleau-Ponty) főleg Heidegger volt mérvadó, míg a második nemzedék (ide tartozott Foucault, Barthes, Kristeva, Nancy, Derrida és Lacan) visszafordult a modernség nagy provokatív gondolkodóihoz, Marxhoz, Nietzschéhez és Freudhoz. E kulturális transzfer során egyre kevésbé van szó az idegenről, sokkal inkább a másikról és az alteritásról. Ezt a hagyománytörténést a könyv nem önálló folyamatként mondja el. Sartre, Kristeva és Lévinas elméleteinek bemutatása után Simmel és Schütz következik, majd Lacanra kerül a sor, hogy aztán az aacheni iskola, majd Edward Said és Homi Bhabha posztkoloniális elméleteit tárgyalja, és az út innen vezet Derridához. Feltételezem, hogy az elmesélhető zárt hagyománytörténetek feloldásával a könyv még

[4] Jürgen Brokoff, *Das Verhältnis philosophischer und literarischer Sprache bei Hans Blumenberg und Walter Benjamin = Unbegrifflichkeit der Moderne*, szerk. Almut Todorow – Ulrike Landfester – Christian Sinn, Gunter Narr, Tübingen, 2004, 145.

nyomatékosabbá kívánja tenni az idegen alakzatának heterogenitását, és az egyes kezdeményezések viszonylagos elszigeteltségére is rá kíván mutatni, akkor is, ha a könyv belső utalásrendszere kiválóan működik a fejezetek között.

Az egyetemi segédkönyvnek szánt összefoglalásban a kritikus mindig könnyen talál hiányzó elemeket. Itt csupán két dolgot említek, amelyek hasznos hozzájárulást nyújthattak volna az idegen alakzatának részletes bemutatásához. Az egyik ilyen Hermann Cohen neokantiánus filozófiájának a másikról *[der Nächste]* szóló elbeszélése, amelyet Cohen tanítványai, Benjamin, Buber, Hartmann, Scholem, Rosenzweig és a hozzá lazábban kapcsolódó Lévinas fejlesztettek tovább. Ezzel a könyv teológiai aspektusokkal is gazdagodhatott volna, ami most meglepően hiányzik a könyvből. Azért nevezem meglepőnek ezt a hiányt, mert az idegenről és a másikról szóló beszéd az európai kultúrában nagyon hosszú időn keresztül a teológia rendszereiben alapozódott meg. Jóval kisebb a meglepetés, ha figyelembe vesszük, hogy a mai humántudományok kapcsolata ritka és esetleges a teológiával.

Egy másik mozzanat, amely hiányzik az elbeszélésből, Hannah Arendt politikafilozófiája. Habár a neve többször is előkerül a könyvben, mindenütt a háttérben marad. 1943-ban írott *Mi, menekültek (We Refugees)* című esszéje nagy segítséget nyújthatott volna a migráns és a menekült személyes entitásának megkülönböztetésében, illetve az életveszélyből való menekülés és a beilleszkedés tapasztalatainak jobb megértésében. „Elveszítettük az otthonunkat, vagyis a hétköznapok ismerősségét. Elveszítettük a foglalkozásunkat, és emiatt elveszett a bizalmunk abban, hogy a világban valahogy hasznosak lehetünk. Elveszítettük a nyelvünket, és ezzel a reakcióink természetességét, a gesztusaink egyszerűségét, az érzéseink minden mesterkéltségtől mentes kifejezésének képességét. […] Mindez a privát világunk összeomlását jelenti”.[5]

Hannah Arendt szövege az intimitásig ismert és a bensőségesen saját ellentéteként írja le az idegenséget. Az otthon és az otthonosság elvesztésének tapasztalata kezdettől fogva hozzátartozik az idegenségről szóló elbeszélésekhez. Ez a bipolaritás erős összefüggést mutat a demokratikus rendszerek önértelmezésével, amelyek az emberi jogokat nem utolsó sorban az egyes ember biztonságához fűződő jogából vezetik le. Az idegenség problémájának demokratikus felfogása, amely a téma szociológiai megközelítéseit máig kizárólagosan uralja, a könyv szemléletét is mélyen meghatározza. Mindez számos ponton explicit formát ölt, hiszen a könyv az európai menekültválság idején íródott, és elsősorban a német akadémiai közönséget szólítja meg egy olyan időszakban, amikor a terror és az etnicista populizmusok a világ sok pontján egymást támogatva veszélyeztetik a modern európai kultúra emberi jogi alapvetését.

Wolfgang Müller-Funk Derrida és Lacan elméleteire támaszkodva igyekszik meghaladni a saját és az idegen kettősségére épülő szemléleti szerkezeteket. Mindkét szerző munkáit kiváló értelmezések közvetítik, ahogyan Irigaray genderelméletét és Bhabha hibriditáskoncepcióját is. A dekonstrukció Wolfgang Müller-Funk számára „a nyelvi megalkotottságában megalapozott bináris gondolkodás korrekcóját, revízióját” jelenti. (221.) Ez a megállapítás vezet a következő belátáshoz: „Amennyiben a dekonstrukció

[5] Hannah Arendt, *We Refugees = Altogether Elsewhere. Writers on Exile*, szerk. Marc ROBINSON, Faber and Faber, London, 1994, 110.

a saját alakzatát dekonstruálja, tendenciózusan feloldja az idegenségét is”. (338.) Úgy vélem, ezzel a megállapítással olyan kérdéshez vezeti a könyv az olvasóját, amelyet a kontinentális filozófiai és irodalomtudományi gondolkodás ma aligha háríthat el magától. Azzal a lépéssel, amelyet dekonstrukciónak nevezünk, növekedett-e az európai társadalmak befogadóképessége mellett az idegennel folytatott nyílt együttműködés képessége is, aminek híján az előbbi is csakhamar visszafejlődik? Elégségesen járult-e hozzá a dekonstrukció a bipoláris szerkezetek diverzifikálásához annak érdekében, hogy az saját és az idegen ne jelenhessék meg esszenciális minőségként a társadalmi interakciókban, hanem a térben és az időben reflektáltan változhassanak? E képesség nélkül szükségszerűen csúszunk vissza egy olyan helyzetbe, amelyben az idegen csak leküzdhető ellenség vagy jobb esetben tolerálható másik lehet, jóllehet az utóbbi is nélkülözi az együttműködés etikáját. A tárgyalt könyv nélkülözhetetlen segítség az ilyen kérdések világos megfogalmazásában.

(Francke, Tübingen, 2016.)

HLAVACSKA ANDRÁS

Kovács Flóra: *Az emlékezés a kortárs erdélyi irodalomban*[*]

„Jelen kötet az idő problematikáját az emlékezet vonatkozásában próbálja meg szemléltetni kortárs magyar irodalmi szövegekben" – ezzel a felütéssel indítja útjára Kovács Flóra *Az emlékezés a kortárs erdélyi irodalomban* című, 2015-ben megjelent munkáját. A kötet ehhez a célkitűzéséhez mindvégig tartja is magát: miután túlnyomórészt Martin Heidegger *A fenomenológia alapproblémái* és Hans-Georg Gadamer *Miként járul hozzá a költészet az igazság kereséséhez* című írása alapján felvázolja, hogyan viszonyul a következőkben az emlékezet és az idő kérdésköréhez, különböző műfajú irodalmi alkotások emlékezéstechnikáit és időkezelését vizsgálja. E két fogalom Kovács Flóra könyvében tágan értendő. Bár jól látható, hogy az elemzett művek válogatása során meghatározó szempont volt, hogy az írások tematizálják-e ezeket a problémákat, a tanulmánykötet arra is külön hangsúlyt fektet, hogy az értelmezett irodalmi alkotások miként emlékeznek, hogyan viszonyulnak a saját korukhoz és az azt megelőző időhöz. Ez legjobban Kovács Flóra *Lépések – együtt* című esszéjéből olvasható ki, amelyben a szerző azt kutatja, hogy a művészek csak rájuk jellemző egyedi hangja (kézjegye) hogyan keveredik korábbi alkotók hangjaival, és ez a párbeszéd miként vezet együttmondáshoz: „Az *együttmondás* […] nem jár egyik fél önfeladásával sem, sokkal inkább a játékot jeleníti meg, amelyben elismeri minden játszó az identitás alakulóban levését, a nem-rögzített létet. Az *együttmondás* játékában a határtalanítás elvárás, amely a művészetek közötti lépegetést s azok egymásba alakulását ugyancsak érinti; a »művészet eredendő többese« ily módon tűnik fel". (129.)

Az idézet rész alapján az is világossá válik, hogy Kovács Flóra számára az *emlékezet* és az *idő* problematikája mellett a *párbeszédesség* kérdése is kiemelt jelentőséggel bír. E fogalmak az elemzések során nem válnak el élesen egymástól, és nehéz is lenne a harmadikat a másik kettő nélkül tárgyalni, az alábbiakban mégis nagyobb figyelmet fordítok az utóbbira, mint az azt megelőzőkre. Egyrészt, mert a párbeszédesség kérdése – annak ellenére, hogy rendkívül meghatározó Kovács Flóra szövegeiben – kevésbé kifejtetten és reflektáltan van jelen a kötetben, mint az emlékezet és az idő problémája. Másrészt azért, mert *Az emlékezés a kortárs erdélyi irodalomban* olvasójának egyik legizgalmasabb tapasztalata, ahogyan nyomon követheti a különböző szinteken megképződő párbeszédeket, kibontakozásukat, vagy néha éppen meghiúsulásukat. Párbeszédeken itt nemcsak a „szépirodalmi szövegek" és „elméleti fejtegetések" a kötet bevezetőben ígért összjátékát érthetjük (7.), hanem azt is, ahogyan Kovács

* Jelen írás A másság terei. Kulturális tér-képek, érintkezési zónák a kortárs magyar és román filmben és irodalomban, OTKA NN 12700 pályázat keretei között valósult meg.

Flóra írásai dialógust hoznak létre az eltérő művészeti ágak – például az irodalom, a zene, a fénykép- vagy éppen a filmművészet – között, illetve, ahogyan a kötet egyes írásai válaszolgatnak egymásnak, kiegészítik egymást.

A fent említett három fogalmat azért is célszerű együtt tárgyalni, mert Kovács Flóra ezek mentén fogalmazza meg a költői szöveg ismérveit (a kötet az elemzett művek válogatásával egyértelművé teszi, hogy ezek a jellegzetességek nemcsak a lírai szövegekben, hanem minden szépirodalmi szövegben fellelhetők, sőt, a szerző a Hajdú Farkas-Zoltán által írt és rendezett *Az árulás* című könyv és film elemzésével azt is alátámasztja, hogy további művészeti ágakra is kitágíthatók). Kovács Flóra már a bevezetőben leszögezi Papp Sándor Zsigmond *Semmi kis életek* című regénye kapcsán, hogy az olvasónak bizonyos mértékig fel kell függesztenie „a referenciális jegyek keresését", nem szabad megállnia egy történelmi korszak attribútumainak kutatásánál, amihez „természetszerűleg az szükséges, hogy maga a szépirodalmi mű se redukálja magát azok bemutatására" (16.), hiszen „a rendszer elmesélhetősége […] egy szépirodalmi produktumnak nem lehet célja" (24.), a szövegnek túl kell lépnie azon, hogy pusztán kordokumentum legyen. (105.) A kötet tanulmányai, esszéi és kritikái következetesen tartják is magukat ehhez a célkitűzéshez: ha itt-ott tárgyalnak is referenciális jegyeket, konkrét történelmi helyzeteket (mint például az előbb már említett *Semmi kis életek*, vagy Visky András *Pornó* című drámája kapcsán), ezzel sosem elégednek meg. Ehelyett Heidegger és Gadamer írásaiból kiindulva arra törekednek, hogy megmutassák a költői szó erejét és igazságigényét Gadamernek a kötetben is idézett *A szó igazságáról* című írása és az *Otthon és nyelv* című előadásának és tanulmányának a szellemében: „a költői szó képes visszatartani az elillanót" (14.); „változatos és gazdag szikrázás, ami a költészet képződményéből sugárzik, mint a kristályból. Mi ebben mindnyájan részt veszünk, és megsejtünk valamit annak a szónak az igazságából, ami ilyen fényben áll". (105.) Ennek fontosságát Kovács Flóra kötete azáltal hangsúlyozza, és gondolja tovább, hogy elemzései lezárásakor rendre vissza-visszatér a műalkotás mibenlétének a kérdéséhez. Az *Írás-tudás* című fejezet végén például ezt olvashatjuk: „A *PaterNoster* a visszaemlékezés és a visszaemlékeztetés versbe való különböző beírásaival a tanúsítás jegyeit többszörösen megjeleníti. E vers […] dialogikus szerkezetéhez tartozik »nálamaradásunk«. »Elrejtetlenül«, hiánytalanul ki-mond, így a költészet lényegi jegyét magáénak tudja." (42.); „*A számoló lélek léte*" címűben pedig a következőt: „A »sajátos meghatározottság« elkerülése viszonylagosan működik a remekművekben, ám az idő legyőzése már nem". (59.)

Azt az igen vitatott kérdést, hogy mi is tekinthető műalkotásnak, szépirodalmi szövegnek, a kötet elméleti háttere és gyakorlata szerint tovább bonyolítja *Az emlékezés a kortárs erdélyi irodalomban* műfaji sokszínűsége: a kötet válogatása az értelmezett műalkotások és teoretikus szövegek tekintetében egyaránt sokrétű. Az első csoportban éppúgy találhatunk regényeket (például Papp Sándor Zsigmond: *Semmi kis életek*), novelláskötéteket (például Potozky László: *Nappá lett lámpafény*), novellafüzéreket (Vincze Ferenc: *Desertum*), mint verseket (például Balla Zsófia: *Kolozsvár*, *PaterNoster*) és esszéket (Bretter György: *Temetés Zsödögön*, *Kronosz a kegyetlen*), sőt még egy drámát is (Visky András: *Pornó*). A második csoportban értelemszerűen Heidegger és

Gadamer írásai dominálnak, de ezek mellett olyan, egy-egy művészeti ágra fókuszáló írás is helyet kap, mint például Barthes *Világoskamrája*, amely kifejezetten a fényképek értelmezésével, a fényképészet művészetével foglalkozik. A műfaji sokszínűség Kovács Flóra kötetének egészére is jellemző: a gyűjtemény első felében tanulmányokat, majd esszéket, végül pedig kritikákat találunk. (Kiemelendő, hogy e kritikák tárgya három esetben is elméleti igényű írás – Orbán Gyöngyi *Híd és korlát*, Dánél Mónika *Áttetsző keretek* és Pieldner Judit *Az értelmezés ideje* című munkája –, melyekben a szépirodalmi szövegek csak áttételesen vannak jelen.) Valószínűleg részben ennek a sokszínűségnek is köszönhető, hogy a bevezetőben ígért párbeszédes jelleg a kötet különböző szövegeiben eltérő mértékben valósul meg. A párbeszédnek ugyanis itt azt kellene jelentenie, hogy az összekapcsolt szépirodalmi és elméleti szövegek odavissza hatnak egymásra, segítik egymás értelmezését, és árnyalják jelentésüket. Ebből a szempontból a kötet legerősebb szövege *Az ütem írása. Bretter György esszéinek időszemlélete*. Azonban azáltal, hogy ez az elemzés kiemelkedik a többi közül, a kötet – akaratán kívül – mintha azt is demonstrálná, hogy az elméleti írások és a szépirodalmi szövegek párbeszédét olyan művekben lehet a legtermékenyebben játékba hozni, amelyek éppen erre a kettősségre, az átmenetiségre építenek. A verseket, regényeket, novellákat elemző írások esetében néha azt érezhetjük, hogy az elméleti fejtegetések előnyt élveznek; az előbbiek nem tudnak hatni az utóbbiakra. Beszédes például, hogy a *PaterNoster* interpretációjának fent idézett összegző soraiban Kovács Flóra több gadameri összetételt is használ, illetve, hogy a „tanúsítás jegyeinek" „megjelenítését" említi: mintha az elemzett Balla Zsófia-vers azért lenne fontos számára, mert fellelhetők benne azok az ismertetőjegyek, amelyeket Gadamer a költői szöveg kapcsán kiemel.

Hiányérzetünket azonban gyorsan eloszlatja a kötet két másik párbeszéde. Elsőként az, amely megteremti *Az emlékezés a kortárs erdélyi irodalomban* belső szerkezetét és a kötet vizsgálódásainak az összekapcsolódásáért is felel. Azáltal, hogy Kovács Flóra a könyv szerkezetének kialakítása során lemond arról, hogy a tárgyalt művek keletkezésének időpontját szem előtt tartva haladjon előre (7.), megnöveli azt a befogadói igényt, hogy az olvasó szoros tematikus kapcsolatot találjon az egymást követő írások között. Az elkészült könyv – műfaji sokszínűsége ellenére, vagy éppen annak köszönhetően – megfelel ennek a kihívásnak. Olyannyira, hogy végül az első ránézésre a kötet rendszerét megbontó esszék is megtalálják a helyüket, és a gondolatmenet szerves részévé válnak (hogy csak egy példát említsek: a *Nappá lett lámpafény*ről írt kritika bevezetőjében a *Lépések – együtt* című esszé alapgondolata, a művészek egyedi hangjának más művészek hangjaival való keveredése visszhangzik: „A nappá lett lámafény esetében […] fel lehetne sorolni azokat a hatásokat, amelyek Potozkyt érhették. […] Mivel jelen esetben egy érett nyelvet magáénak tudó fiatal szerző kötetével van dolgunk, a hatások említése mellett nagyon fontos az ettől való elvonatkozatás." [177.]).

A kötet másik – kevésbé hangsúlyozott, de az egész köteten végigvonuló – párbeszéde az irodalom és más művészeti ágak között valósul meg. A *Semmi kis életek*, a *Kolozsvár* és a *Pornó* elemzése során Kovács Flóra a szövegek zenei vonatkozásaira koncentrál (24., 56., 117.), a *PaterNoster* vizsgálatakor a fényképre, Vida Gábor prózájában a térképre és a festményre (79.), stb. Ez a típusú párbeszéd azonban a kötetben

egyetlen esetben válik szövegszervező elvvé, *A közöttben és az átban* című fejezetben. Ennek elsősorban az az oka, hogy az itt interpretált alkotás, Hajdú Farkas-Zoltán *Az árulás* című munkája az irodalom és a filmművészet közötti átmeneti térben értelmezhető. A tanulmánykötet kiemelt pillanatai azok, amikor az értelmezett szövegek nemcsak az általuk megidézett más művészeti ághoz tartozó alkotásokkal, hanem a(z ezekre) vonatkozó elméleti írásokkal is összefonódnak. Sajnálatos, hogy ezek részletezésére ritkán vállalkozik a kötet. Izgalmas fejtegetésnek ígérkezik, ahogy Balla Zsófia *PaterNoster*éhez közelítve Kovács Flóra bekapcsolja az elemzésbe Barthes *Világoskamrá*ját, ám a *punctum* tárgyalását rövidre zárja azzal a kijelentéssel, hogy „[t]ermészetesen nem minden befogadó számára lesz ugyanaz a *punctum*, sőt minden befogadó számára más és más a *punctum*, ám ez elméleti alapvetéstől lehetnek még átfedések." (42.) Holott ezen a ponton a befogadó talán éppen arra lenne kíváncsi, hogy Kovács Flóra számára melyik a versben leírt fényképnek az a része, amely „előtör a jelenetből, s átjárja, akár a nyíl", és a képnek melyik véletlen eleme ragadja meg a figyelmét?[1]

Azzal együtt, hogy maradnak ilyen és ehhez hasonló nyitott kérdések, elakadt dialógusok a kötetben, az bizonyos, hogy *Az emlékezés a kortárs erdélyi irodalomban* sokszínű és összetett párbeszédei túlmutatnak Kovács Flóra szerény célkitűzésein. Hiszen ha igaz is, hogy a könyv „egy régió irodalmából, illetve hozzá kötődő szerzők munkáiból válogat" (7.), a párbeszédesség jelentőségére vonatkozó megfigyelései kitágíthatóak a teljes kortárs magyar irodalomra. Az utóbbi évek magyar prózairodalmában több mű is tematizálta a diskurzus hiányából, a párbeszéd lehetetlenségéből, az egymás mellett való elbeszélésből születő problémákat (gondoljunk csak Danyi Zoltán *A dögeltakarító*, Krasznahorkai László *Báró Wenckheim hazatér* vagy éppen Szijj Ferenc *Növényolimpia* című munkájára) – *Az emlékezés a kortárs erdélyi irodalomban* tapasztalatai ezekhez mind új, változatos nézőpontokat kínálnak.

(Korunk – Komp-Press, Kolozsvár, 2015.)

[1] Roland Barthes, *Világoskamra*, ford. Ferch Magda, Európa, Budapest, 1985, 33–34.

VIDOSA ESZTER

Cary Wolfe: *What is posthumanism?*

Cary Wolfe tanulmánykötete az egyértelmű cím ellenére jóval többre vállalkozik a poszthumanizmus fogalmának vagy jelenségének leírásánál. Az elméletben rejlő lehetőségeket illetően kulcsfontosságú megállapításokat felvető bevezető fejezetet követően a tanulmánygyűjtemény két nagyobb egységre oszlik: a meglehetősen telített első rész elméleti szövegekből és elemző tanulmányokból áll, és a poszthumanizmus fogalmát a luhmanni rendszerelmélet, a derridai dekonstrukció, a bioetika, és legalább ennyire hangsúlyosan az animal studies kérdései felől közelíti meg. A második egységben a tág értelemben vett kortárs művészetek legkülönfélébb alkotásainak, így Temple Grandin szövegeinek, Wallace Stevens költészetének, Lars von Trier *Táncos a sötétben* című filmjének, Diller + Scofidio *Blur*jének, illetve David Byrne és Brian Eno *My Life in the Bush of Ghosts* című nagylemezének poszthumanista szempontú értelmezésein keresztül mutatja be a kötet a Wolfe által ismertetett elméletek alkalmazási lehetőségeit. A *What is posthumanism?* számára az egyik legszignifikánsabb kihívás, hogy mint kidolgozott definíciós kísérlet tud-e valóban átfogó képet nyújtani az általa tárgyalt témakörről. A poszthumanizmus esetében erre azért is van kifejezetten szükség, mert interpretációs lehetőségeit, interdiszciplináris jellegét tekintve diskurzusa különösen szerteágazó (a technológia és a szövegek viszonyától a társadalmi nemek kérdésköréig, vagy akár a posztkolonializmus problematikájáig). A szóban forgó, az ezredforduló után egyre népszerűbbé váló irányzatok elméleti hátterének alapos kidolgozása és rendszeres tárgyalása hiánypótló gyűjteménnyé teheti a kötetet.

A szerző a poszthumanizmus definiálása során a klasszikus humanizmus fogalma felől indul, de korántsem azért, hogy a két terminust egymással ütköztesse: N. Katherine Haylesszal[1] vitázva Wolfe a poszthumanizmust nem a megtestesülés *[embodiment]* meghaladásaként érti, hanem olyan fogalomként, amely szemben áll a testtől való elszakadás *[disembodiment]* és az autonómia – Hayles által egyébként okkal kritizált – humanizmustól örökölt fantáziáival. (XV.) Utóbbi az ember mesterséges evolúcióját, tehát bizonyos attribútumok, a test, az elme, az érzelmek, vagy akár a betegségekkel szemben való ellenállás felerősítését jelenti, tehát azt a transzhumán állapotot, ami valójában csak a poszthumanizmushoz vezető folyamatként fogható föl. Wolfe *poszthumanizmus* fogalma saját meglátása szerint Jean-François Lyotard paradox posztmodernfelfogásával analóg, amennyiben egyszerre bizonyul humanizmus előttinek és utáninak: „Az ember immár nem csak biológiai, de technológiai fogalom is, ami a hu-

[1] A kötet gyakran idézi N. Katherine Hayles 1999-ben megjelent *How We Became Posthuman* című munkáját, amely a poszthumanizmust, a kibernetikus diskurzust és a kiborgot mint kulturális jelenséget vizsgálta olyan szerzők művein keresztül, mint Philip K. Dick science-fiction szövegei vagy Bernard Wolfe 1952-es *Limbo* című regénye.

mán minőségek protézisszerű koevolúcióját jelenti az őt körülvevő eszközökkel és a külső archiválási mechanizmusokkal, például a nyelvvel vagy a kultúrával". (XV.) Wolfe szerint azonban nem elégedhetünk meg az *ember* evolúció, az ökológia vagy a technológia felől újraértett fogalmával: azt is tisztázni kell, hogyan ütköztethető a gondolkodásunk a felsoroltakkal. Wolfe a poszthumanizmus korábbi szakirodalmát ismer(tet)ve egyértelmű útmutatást ad arra vonatkozóan, hogy milyen elméleti modellt érdemes követni a fogalom használata során, viszont hangsúlyozza, hogy nem lehet egyszerűen a humanizmus utáni korszakként vagy kultúraként tekinteni rá, mert így továbbra is a történelmi változások humanista narratívájára kellene támaszkodni. Utóbbit Wolfe elutasítja annak ellenére, hogy kiemelt célja a humanizmus egyébiránt nem elhanyagolható vágyait és elvárásait új keretek közé helyezni.[2]

A bevezetőből kiemelendő a poszthumanizmus és a transzhumanizmus terminusainak éles elkülönítését tárgyaló rész: utóbbit a humanista narratívát követő mozgalomként nevezi meg, amely több elismert filozófus transzhumánról alkotott koncepcióját figyelembe véve éppen a reneszánsz humanizmus, illetve a felvilágosodás korából maradt, az emberi tökéletességre, racionalitásra és ügyekre *[agency]* törekvő örökséget viszi tovább. Wolfe felfogásában a poszthumanizmus éppen ezzel a hagyománnyal szemben helyezendő el, ezért nem állítja a humanizmussal hierarchikus viszonyba, viszont egyértelműen a transzhumanizmussal, azaz a humanizmus felerősítésével szemben pozícionálja. „Poszthumánná válni – és adekvát gondolati rendszert találni hozzá – »olyan folyamatokban való részvételt jelent, amelyek egészen soha nem redukálhatóak panelekre, szabályokra, kódokra vagy információra«". (XVII.) A szerző a gondolkodás, a test, az emberi és az állati, az organikus és a mesterséges fogalmainak teljes mértékben új rendszerét kíséreli meg létrehozni, amelynek alappillérei a kötet első részének öt, az érintett témákban különös tájékozottságot mutató elméleti tanulmánya, és előző két tanulmánykötetének a jelen gondolatmenetbe is bevont poszthumanizmus-értelmezése. A *Critical Environments*ből (1998) a poszthumanizmust mint gondolkodásmódot mutatja be a pragmatizmus, a rendszerelmélet és a posztstukturalizmus párhuzamba állításával, az *Animal Rites*ból (2004) pedig azt, hogy a gondolkodás és az olvasás gyakorlatai és mintázatai miként változhatnak az antropocentrizmus és a fajközpontúság *[speciesism]* kritikái fényében.

A poszthumanizmushoz kapcsolható diskurzusok tekintetében szerteágazó és sokrétű bevezetés, és a második rész műközpontú szövegekből álló egységeinél jelentősen töményebb első rész szövegei a citátumok és a referenciák tekintetében is sokfélék, és sokféle irányban továbbgondolhatók. A *Meaning and Event* című első fejezet kiemelten a dekonstrukció rekonstrukióját kíséreli meg, a kötet egyik legérdekesebb részeként Derrida és Luhmann elméleteinek összekapcsolásával. A rendszerelmélet szerint – a karteziánus filozófia gondolatait idézve – a rendszer alanyai mindig

[2] A szerző egy interjúban fejti ki a gondolatait a kötettel kapcsolatban: szemléletes példaként utal arra, hogy a legtöbb nyugati civilizációban nevelkedett egyén egyetért az állati jogokkal, és az állatokkal való kegyetlenkedés elítélésével kapcsolatban. Véleménye szerint viszont „[…] a humanizmus által használt elméleti és filozófiai keretek a vágyott cél ellen fordítják a szóban forgó diskurzust". A teljes videó elérhető az alábbi linken: https://www.youtube.com/watch?v=5NN427KBZlI

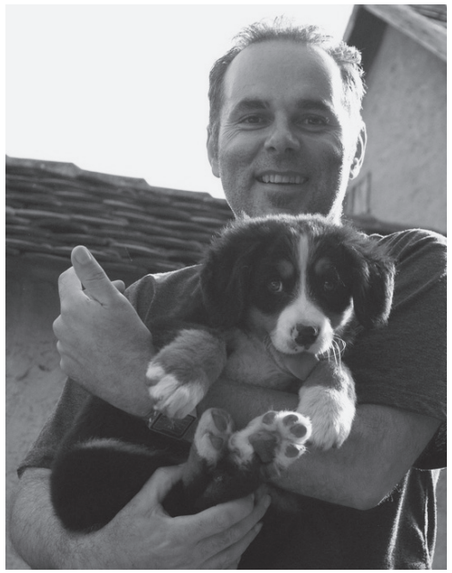
a struktúra saját szerkezetéből adódóan határozhatók meg: „Egy legális rendszer és a környezete közötti különbség eleve a legális rendszeren belül mutatkozik meg, amely a törvény különböző alrendszereinek környezeteként jelenik meg. Ugyanez mondható el az oktatási rendszerről, bizonyos tudományos diszciplínákról, aldiszciplínákról, és így tovább." (15.) Az említett rendszereket Wolfe autopoetikusként értelmezi, a Humberto Maturala és Francisco Valera biológusoktól kölcsönzött fogalmat a derridai dekonstrukcióval köti össze, kihasználva a jelentés általa felszabadított paradox és dekonstruktív dinamikáit. (26.) Wolfe mindezt végül a zártságtól való nyitottság *[openness from closure]* elvével foglalja össze, amely érezhetően meghatározza a kötet egészét, úgy, mint az általa képviselt poszthumanista elméleteket. A különböző teóriák összekapcsolásának kísérletét a poszthumanizmus kulcskérdéseinek tárgyalása követi: Wolfe szerint ide sorolandó az interdiszciplinaritás problémája, amely éppen a zártságra való nyitottság koncepciójával oldható meg. Mindez úgy értendő, hogy a poszthumanizmust érintő, és az elmélet kidolgozásához hozzájáruló tudományágakat egymás tükrében, azok alapos ismeretével, egymástól elkülönítve is szükséges megvizsgálni: „Ha igaz, hogy a kognitív tudományok lényegesek a filozófia fenomenológiának nevezett területét illetően, akkor az is igaz, hogy a textualitás által orientált humántudományok hozzájárulhatnak a kognitív tudományokhoz azzal összefüggésben, hogy mi a nyelv, és mi a tényleges kapcsolata az emberi, vagy állati szubjektumot vizsgáló filozófiai irányzatokkal." (47.) Izgalmasnak bizonyulnak még a többek között a derridai filozófiával vegyített bioetikai fejtegetések, és végül a szerző által rendre kiemelt, az állatokat és azok jogait érintő kérdés: hol a határ ember és állat között, ha a releváns kérdés, Bentham megfogalmazásában „nem az, hogy tudnak-e beszélni, vagy tudnak-e gondolkodni. A kérdés, hogy képesek-e szenvedni?" (46.) A *Temple Grandin* című fejezet az animal studiestól az úgynevezett disabled studies-hoz vezet (a szerző hangsúlyozza a „disabled" jelző problematikussát): a hátrányos helyzetű és az állati szubjektum között bontja le a határokat. Az itt kifejtett gondolatmenetek a korábbi, elméleti fejezetek jogi kérdésekkel, szubjektum- és testelméletekkel összefüggő okfejtései tükrében válnak igazán jelentésessé.

A tanulmánykötet második részét Wolfe olyan új szempontokkal és témakörökkel gazdagítja, mint például a vizualitás és vízió vagy a hang és a látvány ütköztetése, és bár kétségkívül itt is informatív és izgalmas szövegek olvashatók, egyik fejezet sem forradalmi a poszthumamizmus tematikáját illetően. A *Táncos a sötétben* című film interpretációja során ráadásul a szöveg médiaelméleti kérdések vagy éppen a női szexualitás és a pénisz hiányának (183.) problémái felé kanyarodik, és gondolatmenete érzékelhetően nem áll olyan kidolgozott és végiggondolt elméleti alapokon, mint az azt megelőző fejezetek fejtegetései. Ezen a ponton a kötet kapcsán felmerülő kérdés egyértelműen az, hogy a szerző eleget tett-e a címben megjelölt ígéretének, vagyis világossá, körülhatárolhatóvá tette-e a poszthumanizmus fogalmát? A válasz itt inkább nemleges: többek között olyan, az animal studieshoz hasonlóan húsbavágó poszthumán kérdéskörök, mint a technológia és az ember, illetve a szimuláció és a valóság kapcsolatának elméleti alapjait nem ismerteti és térképezi fel részletesen. A transz- és a poszthumanizmus fogalmai közötti különbségek és a szerző által „rossz poszthumanizmus"-ként emlegetett irányzat, valamint az abban rejlő elméleti és gyakorlati lehetőségek kifejtését, továbbá a terminus alaposabb kidolgozását érintő hiányosságok is szemet szúrhatnak azoknak, akik a cím alapján pontosabb, körültekintőbb fogalmi rendszerre számítottak. Mindez akkor nem róható fel Wolfe kötetének, ha Katherine Hayles hivatkozott könyve felől közelítünk, és a poszthumanizmus mibenléte, definíciós kísérlete helyett a *hogyan?* kérdésre helyezzük a hangsúlyt. Cary Wolfe kötetének legfőbb erénye, hogy termékeny elméleti alapokról indulva pozícionálja a poszthumanizmust, és a kötet első részben felépített gondolatmenetekkel olyan elemi kérdéseket nyit meg, amelyek a poszthumanizmust érintő további kutatásokhoz is elengedhetetlen kiindulópontként szolgálnak: a *What is posthumanism?* ezért mindenképpen megkerülhetetlen forrás a poszthumán kérdéskör tanulmányozásához.

(University of Minnesota Press, Minneapolis–London, 2009.)

IN MEMORIAM

Orlovszky Géza (1960–2017)



Elevenen él bennem számos régi egyetemi emlékkép. Az egyik ezek közül a nyolcvanas évek első feléből való, amikor Géza még hallgató volt. Már jóval este hat óra után benyitok a tanári szobámba, ahol ketten ülnek szürke fénymásolatok fölé hajolva: Géza és Varjas Béla. Észre sem veszik, hogy bemegyek a táskámért. Géza igazi régi magyaros volt, minden iránt érdeklődött, és a korszak irodalmával foglalkozó órákat szinte kivétel nélkül fölvette. Így került be Varjas Bélához is, aki rövid ideig vezetett speciális szemináriumot, ami főleg 16. századi szövegolvasásból állt. Néhányan jelentkeztek csak rá, ezért is válhatott valódi iskolává, afféle nélkülözhetetlen, nagy hatású terepgyakorlattá. Géza textológiai kérdések iránti érdeklődése itt bontakozott ki. Útmutatója azonban mindvégig Kovács Sándor Iván maradt, akinek évekig a tanítványa volt, kutatási témákat kapott tőle, és ő vezette el Zrínyi és az *Adriai tengernek Syrenája* részletes ismeretéig. Akkoriban Kovács Sándor Iván kétféle Zrínyi-szemináriumot tartott: külön a kezdőknek és a haladóknak, és Géza már ebben az időszakban, hallgató korában is a legkitartóbbak közé tartozott. Fontos inspirálója volt Klaniczay Tibor is, akinek az irányítása alatt létrejött egy kutatócsoport a Zágrábban őrzött Zrínyi-könyvtár megmaradt darabjainak részletes feldolgozására, és ebben a munkában Géza is szerepet kapott. Ennek eredményeként jelent meg a Zrínyi Könyvtár című sorozat negyedik kötete 1991-ben. A legutóbbi, a hatodik pedig Orlovszky Géza *Syrena*-kiadása lett 2015-ben.

Az 1985-ben magyar–történelem szakon végzett fiatal kutató először az MTA Irodalomtudományi Intézetébe került ösztöndíjasként; ez a lehetőség akkoriban csak a legtehetségesebbeknek, legjobbaknak adatott meg. Ezt követően egy ideig az Országos Széchényi Könyvtárban kapott helyet kutatóként a Régi Magyarországi Nyomtatványok szerkesztőségében. 1996-ban került az ELTE Régi Magyar Irodalomtörténeti Tanszékére, ahol haláláig dolgozott: 1998-tól adjunktusként, 2003-tól egyetemi docensként, majd tanszékvezetőként.

Még egy későbbi, jellemző emlék a kilencvenes évekből. Géza 1998-ban szerzett kandidátusi fokozatot *A zágrábi Syrena-kódex textológiai problémái* című értekezésével. Az ezt megelőző belső vizsga alkalmával kutatásairól faggattuk. Hamar Zrínyire terelődött a szó: szabatosan és teljes meggyőződéssel adta elő, hogyan képzeli el a *Syrena-kódex* és az 1651-es nyomtatott változat együttes kritikai kiadását. Nem kontaminálhatja a kétféle szöveget egy harmadikká, hisz akkor – mintegy Zrínyi társszerzőjeként – egy új változatot állítana elő, hanem tükröztetve a két szöveg egymásnak megfelelő lapjait, részletes szövegkritikai jegyzetek kíséretében párhuzamosan adja majd ki a két, jelentős autoritású szövegváltozatot. Ez a kiadási koncepció a szakmában már néhány évvel korábban kialakult, Géza ezt magáévá tette, s már „csak" meg kellett csinálnia…

Teltek az évek, és saját egyetemi óráimon gyakran elmondtam: szinte az egész 17. századi magyar költészetnek van kritikai kiadása, csupán egy valami hiányzik, épp a legjelentősebb barokk szerző, Zrínyi költői munkáinak és a *Szigeti veszedelem*nek a kiadása. S ezen a ponton minden alkalommal eszembe jutott: vajon Géza dolgozik-e rajta? Hol tarthat vajon a munkában?

Géza egyetemi oktatói munkájának ellátása mellett olyan feladatok elvégzését vállalta, amelyek nem biztos, hogy alapvetően az ő karakterére voltak szabva: az ELTE BTK tudományos és kutatásszervezési dékánhelyettese volt majd egy évtizedig, közben tanszékvezető is. Több fontos kari tanügyi adminisztrációban kellett részt vennie, hogy csak a kreditrendszerre való átállást és a bolognai rendszer bevezetését említsük. Az a bölcsészlét, az a filoszragaszkodás, amelyben eredendően élt – ahogyan ismertem – nem erre predesztinálta. Hivatali odafigyelést, közszereplést, mások munkájának közvetlen ellenőrzését és irányítását kellett vállalnia annak, aki nem szeretett bürokratikus instrukciókat adni másoknak, és inkább csak javasolt, mint rendelkezett a maga szelíd módján. A szakmában mindenesetre ezt tette, és ha hallgatókról volt szó, mindig önzetlenül segítette a munkájukat. Mégis el tudta látni a kari szintű szolgálatot, a rábízott feladatokat elvégezte, és bizonyára eredményesen tette, amit az is mutat, hogy két cikluson keresztül is rábízták a dékánhelyettességet. Ő büszkén vállalta és beleélte magát a folyamatos egyetemi munkába. Kompromisszumkésznek ismertem, azzal együtt, hogy mindig volt határozott álláspontja. Végül visszatérhetett ahhoz a munkához, amit belső késztetésből is meg kellett csinálnia: a sok évig, több nekifutással készített *Syrena*-kiadáshoz.

Persze az évek során azért talált magának időt más régi magyaros témák kidolgozására; ezek közül talán a legfontosabbak: részt vett a Régi Magyar Költők Tára munkálataiban, az RMKT 16. századi sorozatának a 812 lapnyi 12. kötete és a 18. századi sorozatban Toth Kálmán költői műveinek kiadása maradandó teljesítménynek tekinthető. Fontos áttekintés *A régi magyar textológia helyzetéről* (It 2004/3., 331–344.)

című dolgozata. *A magyar irodalom történetei* című kronologikus tanulmánygyűjtemény I. kötetének (2007) megszerkesztésben jelentős szerepet vállalt, akárcsak a Gintli Tibor főszerkesztésében megjelent *Magyar irodalom* (2010) reneszánsz és barokk kori részeinek megírásában.

Eközben elkészítette és folyamatosan bővítette a *Szelencét* (*Ó szelence. A 17. századi magyar nyelvű költészet online szöveggyűjteménye*, szerk. és kiad. Orlovszky Géza, Budapest, ELTE–RMIT, 2004–2017., http://szelence.com). (Első változatának hivatalos lektora lehettem.) Ez nemcsak az egyetemi hallgatóknak nélkülözhetetlen hálózati szöveggyűjtemény, de a források tekintetében a korszak iránt érdeklődők számára a legkönnyebben és leggyorsabban használható szövegkorpusz. Ahogy látom, az újabban megjelent értelmezések, adatok, magyarázatok az idő múlásával beépültek az anyagba, a régebbi publikációk és magyarázatok kiegészültek a RMKT-kiadásokat pontosító, helyesbítő tudásanyaggal.

2015-ben jelent meg az *Adriai tengernek Syrenaia*. Ez tekinthető a textológus Orlovszky Géza fő művének, egyben a régi magyaros szakma egyik legfontosabb és legjelentősebb alkotásának is. Itt teljesedett be a régi szándék és koncepció: a *Syrena-kódex* és az 1651. évi bécsi *Syrena*-kiadás párhuzamos szövegközlése, lapalji szövegkritikai jegyzetekkel ellátva (Zrínyi Miklós *költői művei*, I., s. a. r., bev. Orlovszky Géza, ELTE BTK Régi Magyar Irodalom Tanszék, Budapest, 2015.). A kötet a Klaniczay Tibor által alapított, majd Kovács Sándor Iván által szerkesztett Zrínyi Könyvtár sorozatnak a felélesztése is egyben. Az 545 lapos könyvhöz részletes, a kritikai szövegkiadáshoz minden fontos információt tartalmazó előszó és bevezető tanulmány járul, melyben a szerkesztő többek mellett köszönetet mond közreműködő hallgatóinak, s már megfogalmazódik a jegyzetkötet elkészítésének terve is. Talán nem Orlovszky Géza tehetett róla, hogy e különleges szakmai értékkel bíró, valószínűleg kis példányszámban megjelent kötet manapság igen nehezen férhető hozzá.

Egyik utolsó szakmai szereplése volt az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetében megtartott előadása *Az értelmezés hatalma III. A kora újkori kéziratos nyilvánosság működésének módszertani kihívásai és tanulságai* című konferencián. *Másodlagos írásbeliség a 17. században* című előadása meghallgatható a Ménesi úti intézet honlapján. Közvetlenül egymás után adtunk elő, az előadás halk szavai közben felvillant bennem az egykori hallgató képe, azon a bizonyos nyolcvanas évekbeli szövegolvasási órán: akkoriban feltámadt szakmai érdeklődéséhez mindvégig hű maradt.

Géza sok maradandót alkotott rövid életében, és szinte minden rábízott, elvállalt vagy akár maga által eltervezett feladatot maradéktalanul elvégzett, megoldott. Csak azt nem, amit a „véletlen halál" már nem engedett meg számára. Kihasználta szűkre szabott idejét. Gyászjelentésén (Bodnár Krisztától tudom, hogy az első Zrínyi-kiadás keretdíszét imitálja a szegélydísz) olvasható az egykori faliszk nyelven megörökölt mondás: „Foied vinom pipafo, cra carefo" – ma bort iszom, holnap nem lesz. Mély fájdalom mindannyiunk számára, akik ismertük, hogy a „holnap" már nem adatott meg számára.

Hargittay Emil

Tarján Tamás (1949–2017)

Tarján Tamás, kedves kollégánk és barátunk 2017. szeptember 24-én 68 éves korában elhunyt. Ezt a mondatot, amikor leíródik, még nem kíséri, még nem kísérheti búcsú. El kell telnie valamennyi időnek, hogy múlt időben, befejezettséggel gondoljunk rá, ha erre egyáltalán képesek leszünk. „A búcsút – írja Tandori Dezső, Tamás kedvenc költője – még mi nem ismerjük, legalábbis a hosszútávút".

Tarján Tamás 24 évesen kezdett tanítani a Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszéken és haláláig a Tanszék oktatója maradt. Kötődését jelzi, hogy nyugdíjba vonulása után is szívesen vállalt órákat. Az irodalmat és a színházat életanyagaként szenvedélyesen szerette. Ez a szenvedély sugárzott belőle minden pillanatban, amikor a katedrán állt, vagy a szemináriumi teremben a hallgatókkal beszélgetett. Emellett kollégái között is kiemelkedő olvasottsága, emlékezőképessége és a jelen idő teljes megragadásának, megélésének igénye tették őt feledhetetlen tanárrá. Habár nagyon sokat írt, igazi műfaja a szóbeliség volt. Irodalomközvetítőként a legnagyobbak közé tartozott. Olyan szerep ez, amelyet sem a tudományos, sem az irodalmi közélet nem becsül eléggé. Pedig rendkívül fontos, különösen egy olyan korszakban, amikor a kortárs irodalom olvasóinak köre folyamatosan szűkül, és amelynek tudományos nyelvei gyakran leküzdhetetlen megértési nehézségek elé állítják az irodalom iránt érdeklődőket. Tarján Tamásnak megvolt a képessége ahhoz, hogy az igényességből mit sem engedve a közvetlenség hatásával adja át, mutassa fel az irodalmi élményt, amelynek a formája számára végső soron nem az elvont tudás volt, hanem sokkal inkább az élet törékenységének, nevetséges hétköznapiságának, foszló, málló és mégis múlhatatlan misztériumának, kimeríthetetlen nagyszerűségének érzékelése a nyelvben mint anyagban, a műalkotásban. Nem véletlen, hogy amikor egyik utolsó nyilvános előadásában a szavak csonkolásáról, a depoetizálásnak erről a durván a nyelvi anyagba metsző eljárásáról úgy beszélt, mint valamiféle orvosi beavatkozásról, azt szemléltette a rá jellemző előzékenységgel, hogy a nagy költészetben a lefelé stilizálást mindig a felemelkedés rejtőzködő vágya élteti. Az irodalomban a felfelé vezető út lefelé indul. A komolyhoz, a tragikushoz csak humorral felvértezve lehet eljutni. Ennek a belső tudása csupán az utolsó években, az utolsó hetekben halványult el benne, amikor kedélyét egyre inkább olyan sötétségek szállták meg, amelyeket már nem ellenpontozhatott semmiféle derű. Mindaddig elkötelezett és lelkes tanító maradt, akinek különös érzéke volt a formákhoz. Nem csupán az irodalmi formákhoz, szélesebb értelemben véve a hagyományhoz mint formához, aminek az erejét érzékelve lett és maradt az irodalom, a színház embere.

Tarján Tamás olyan időkben került a Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszékre, amelyek nem kedveztek az olyan elfogulatlan, minden hősi póz nélkül is a saját mércéjük szerint élő személyiségeknek, mint amilyen ő volt. Tamás mindvégig meg tudta őrizni teljes elkötelezettségét a tanítás, a barátok és a hallgatók iránt, ugyanakkor következetesen független maradt az akadémiai és az egyetemi világ hierarchiájától. Ezt a függetlenséget a maga képére formálta. Dacos önállítása néha nehezen megközelíthetővé tette, de az egyetem eszménye iránti lojalitása soha nem csorbult. Márpedig az eszményt és jövőjének reményeit aligha őrizheti meg más, mint az elkötelezettség és az önállítás személyes változatai.

Tarján Tamás esetében az önállítást is szó szerint, közvetlenül kell értenünk. Kevés egyetemi ember lehet, aki nála többet állt színpadon, pódiumon, katedrán. Belső világát azonban csak kevesek előtt tárta föl. Rengeteg befejezetlen beszélgetés maradt utána, halála ezért különösen fáj.

Búcsúzni így most még nem tudunk Tőle. Tandori Dezső *Körjáró ballada* című versének utolsó soraival gondolunk rá, melyeket jellegzetes gesztusaival kísérve sokszor idézett. Ezekbe a sorokba most már ő is beköltözött velünk maradva, eltűnőben. Nehéz e sorokat nem az ő hangján, az ő hangsúlyaival hallanunk:

AJÁNLOM
balladám a körnek,
mely a napot viszi az égen,
mely ha néha kissé legörbed,
csak meg is tágul észrevétlen:
Nagy Közönsége, itt vagyunk,
mondhat-e ennél bárki többet?
Míg tudunk, lemaradozunk:
hol a tűnők tovapörögnek…

Schein Gábor

Tarjányi Eszter (1962–2017)

Tarjányi Eszterről múlt időben írni, a szakmai-tudományos nyilvánosságban a műfaj kívánta objektivitással szólni róla – maga a paradoxon. Egyszerűen elfogadhatatlan, nem életszerű ez az újfajta, új minőségű párbeszéd közöttünk, amely immár nem két élő ember, kolléga és kolléga, barát és barát, hanem az írásait újra- és újralapozó olvasó és közte, a már csak műveiben élő alkotó között áll fenn. Hogy ez már nem a szinte mindennapos, húsz éve megszokott folyamatos beszélgetés közöttünk, hanem emlékezés róla, és hogy válaszok tőle már csak okos, lényeglátó szövegeinek értő olvasata révén érkezhetnek. Bár a szakfolyóirat jellege objektív hangnemet követel, és Tarjányi Eszter jellemző fanyar humora is tiltaná, mégis le kell írnom, hogy túlságosan „a mi szívünkhöz közelálló" volt ahhoz, hogy tárgyilagosan tudjak-tudjunk emlékezni, fájón rövidre szabott pályáját összegezni. Élete első és egyben utolsó munkahelye kis létszámú közösségét, de az irodalomtörténészek tágabb körét is sokkolta váratlan halála. Hiszen két héttel előbb még egy erdélyi, marosvásárhelyi Arany-konferencián adott elő különböző egyetemeket képviselő kollégáival, és csak egy hónap múlt el az MTA Arany-ülésszakán jelentős visszhangot kiváltott előadása, valamint a Petőfi Irodalmi Múzeum szakmailag általa mentorált jubileumi Arany-kiállításának megnyitása óta. Éppen munkássága legaktívabb évében, a szakmai csúcsok felé közeledve szakadt félbe az élete. (2017 első öt hónapjában hét! különböző tematikájú konferencián adott elő, magyarul, angolul, németül. Eközben teljes, kötelező óraszámban tanított az egyetem BA, MA és PhD kurzusain.) Vizsgakötelezettségei miatt pedig a nyár elején az egyetemen is folyamatosan jelen volt.

A mai világ nyilvánosságának legfőbb tere, a Facebook hetekig közvetítette egykori és jelenlegi hallgatóinak döbbenetét, elismerő méltatását. Egyik diákja ezt írta: „Mindig elbűvölt óriási szaktudása, és sosem felejtem el közvetlen és barátságos, mégis tekintélyt parancsoló megjelenését. Egyetemistaként mindig is imponált a »lazasága«. Egy olyan oktatót veszítettünk el, aki nemcsak tudományterületének egyik legjobbja volt, de aki a fiatalok nyelvén tudott szólni; valaki, aki egyszerre volt csodálni való tudós és hús-vér ember." Doktoranduszai egyike: „Mintha egy épp bontakozni induló gyökeremet hasították volna el. Nincs, aki hajtását többé nevelgesse, jótékonyan visszametssze, öntözgesse, táplálja. Nem jön többé Esztertől email. Nincs meg többé az a biztonságos, meleg érzés, hogy bármivel megkereshetem, és órák múlva már meg is érkezzen a válasz. Nincsenek többé szikár és tűpontos tanácsok, virtuóz módosítási javaslatok, önzetlen segítségnyújtások." Ez az illékony műfaj — amelyről 2000-ben

írt is egy tanulmányt (a Facebookot akkor még nem ismertük: *A viasztáblától az e-mailig, avagy „epistola non erubescit”*) – az ő tanári emlékműve. Tarjányi Eszter ismerte és gyakorolta az *elkötelezettség* fogalmát (különböző okokból és több alkalommal is beszéltünk erről a számára alapvető kérdésről), amely főként családját és szakmáját, nem túlzás: hivatását, anyanyelve kultúráját jelentette számára. Eltávozása az evilági létből mélyen jellemző volt rá, *mise en abyme*-ként (mily szakszerűen értelmezte e terminus technicus jelentését és jelentőségét hallgatóinak!) világította meg emberi, tanári és tudósi lényegét: kötelességtudat, felelősségérzet és tapintat. Azon a napon, amikor szervezete összeomlott, még megtartotta a vizsgáját, csak mit sem sejtő hallgatói távozása után hívta férjét segítségül.

Ehhez a tartáshoz (és kitartáshoz) indulása adhat magyarázatot. Tarjányi Eszter nevét először atlétaként jegyezték föl annalesba: „1983-ban 400 gáton elért 58,57 másodperces legjobb eredménye napjainkban is az örökranglista legjobb tíz eredménye között található. 100 gáton 13,40 mp idővel tagja a versenyszám élcsoportjának” – olvashattuk halála hírének másnapján a Magyar Atlétikai Szövetség nekrológjában az interneten. Mert roppant szerény, zárkózott lényéből következően, eredményeiről természetesen sohasem beszélt. Csak azt tudtuk, azért kezdte később az egyetemet, mert atletizált. És azt is tudtuk, hogy haláláig futotta a számunkra meghökkentően hosszú távokat, hol a fiával, hol magányos atlétaként. Sportolói aszketizmusát, teljesítményorientáltságát bölcsészlétébe is átmentette. Egyetemi tanulmányait 1985-ben kezdte az ELTE-n, ahol magyar–történelem–esztétika szakosként diplomázott 1990-ben. Egyik szemináriumi dolgozatára fölfigyelt egyik tanára, Alexa Károly, aki folytatásra bíztatta, később ebből a munkájából terebélyesedett ki Tarjányi Eszter kandidátusi értekezése. Ő hívta meg a Hitel folyóiratba is, még egyetemista korában itt jelent meg első három publikációja. Két év múlva már az ItK közölte első, jövendő kandidátusi értekezésével összefüggő tanulmányát. Az egyetem befejezése után az MTA aspiránsa lett, 1997-ben védte meg értekezését, amely *A szellem örvényében. A magyarországi mesmerizmus, szellemidézés, teozófia története és művészeti kapcsolatai* címmel 2002-ben jelent meg. 1996 őszétől óraadóként kezdett dolgozni a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen, melynek 1997-től adjunktusa, 2000-től pedig egyetemi docense lett.

Fiatal tudósjelöltként nagy tervekkel indult, és a pályája rövidsége ellenére is elmondható, hogy az eddig tervezhető elképzelései nagy részét magas színvonalon meg is valósította. Sokirányú érdeklődése és képzettsége, állandó önképzése (havonta láthattuk méretes angol nyelvű monográfiákat másolni, majd következő tanulmányaiba – elfogadva vagy polemizálva – beépítve már olvashattuk is az elsajátított szakmai újdonságokat) és hihetetlen munkabírása segítette ebben. Egyetemi szakjain szerzett alaptudása is a többirányú kérdésfeltevésre predesztinálta. A történeti megközelítés történészként alap volt számára, de esztétaként sohasem a végcél. Történet és elmélet minden munkájában összefonódott. Ehhez társult a későbbiekben filológiai érdeklődése is: elsőként a Jókai (*Elbeszélések 1861–1862*), majd az Arany kritikai kiadáson munkálkodva tudatos részvétellel kívánt alapokig hatolóan elmélyedni a textológia mellett a mikrofilológiában is. A modern elméleti irányokat naprakészen, kitűnően

ismerte, viszont öncélúan, ilyen irányú képzettségének megmutatása érdekében soha nem alkalmazta, csak azt és csak úgy, ahogyan azt egyedi látásmódja, koncepciója kívánalmai szerint integrálni tudta. Mert témái, és azok kérdésfelvetései egyediek voltak. Eredetiségre törekvését talán a sportból (is) hozta, amelynek „individuális”, az egyén képességét megmutató ágát, az atlétikát művelte. Ez a pozitív értelemben felfogható individualitás, a nem-középszerűségre, a nem-átlagosra törekvés jellemezte Tarjányi Eszternek nemcsak a témaválasztásait, hanem a kidolgozás választott módszerét is. Soha nem volt trendkövető, mindig a meglepőt, a nem várhatót, a másról mást és másképpen megszólalás lehetőségeit kereste. 1997-ben egyetemi „bemutatkozó” előadásában egy akkor még kuriózumnak tűnő témát, Mikszáth és a detektívtörténetek kapcsolatát és poétikáját vizsgálta. (*Mikszáth esete a detektívtörténettel*, 2005.) További tervei is voltak e témájával. De amikor látta, hogy mást is érdekel egy érlelődő vagy már részlegesen megírt ötlete, laza eleganciával elengedte. A szakmában nem volt versenyző típus. Amennyiben mégis, csak a szorgalom, az akaraterő és az óriási mennyiségű befektetett munka szempontjából. Kutatásaiban mondhatni szenvedélyes kíváncsiság vezette. Volt egy rejtett nyomozói/detektív képessége, ami néha váratlan eredményre vezette. Ha (az ő kifejezésével élve) „szimatot fogott”, hónapokon át ásta bele magát a kutatásba, könyvtárnyi anyagot dolgozott fel, akár egy kicsi, jelentéktelennek vélhető témáért. Ilyen volt például idén, az Akadémián elhangzott Arany Kertbeny-paródiáiról szóló előadásának az anyaga (*Arany János, a parodista*). A paródia poétikájához keresett jelentős, újító szemléletű Arany monográfiájánál (*Arany János és a parodisztikus hagyomány*, 2013.) újabb, az adott altípusnak megfelelő szakirodalmat. Ilyet nem találva ásta bele magát e különc, magyar-német identitású, irodalmi-kalandor figura kutatásába. Így talált rá a meghökkentő mennyiségű és vonatkozású, angol nyelvű mai szakirodalomra Kertbenyről.

Bár pályája rövid volt, mégis különböző periódusokra bontható, és ezeknek középpontjában, de legalábbis kiinduló-, gyújtópontjában a 19. század egy-egy kiemelkedő személyisége állt. Mivel Tarjányi Eszter sokoldalú és kísérletező elme volt (felettébb képzett a zenében, a képzőművészetben és a természettudományokban is), ez a megállapítás természetesen leegyszerűsítése összetett munkálkodásának. Egyszerre mindig több témán dolgozott, amíg valamelyikkel eljutott a formába öntésig, addig másikat érlelt, fel-felvázolgatott, folyamatosan bővített. Szövegkiadással párhuzamosan/váltakozva jelentetett meg összehasonlító-, értelmező- vagy műfajelméleti tanulmányt, de az adott alkotói korszakának „hőse” néhány évig folyamatosan foglalkoztatta. Első komoly kutatása, a spiritizmussal különböző módon szembesülő szerzők és műveik vizsgálata, saját meghatározása szerint „szellemtani” volt. Ebben a periódusában a Madách Társaság akkori alelnökeként sokat foglalkozott Madách Imrével, akinek a fia, Madách Aladár volt a magyarországi spiritizmus egyik központi személyisége és teoretikusa. E monográfiájában komoly filológiai, történeti és elméleti alapozással, elsősorban a művelődéstörténet és kultúratudomány körében jelentősnek számító témát dolgozott fel. Széleskörű olvasottsága és érdeklődése miatt általában nem kötődött egy szigorúan körbehatárolt korszakhoz. Ez a képessége ebben az első nagy, „kényes témájú”, tudományos összegzésében érvényesülhetett leginkább. A bonyolult

témát a 19. század középétől a 20. század második feléig ívelő műalkotások árnyalt elemzéseinek példatárával bontotta ki. Ezután, mintegy „levezetésül" mélyült el a fantasztikum és poétikájának a világában. Ennek az irodalmi „kalandozásnak" lett az eredménye egy szövegkiadás (*XIX. századi magyar fantasztikus regények*, 2002.) és néhány remek novellaelemzés.

Következő meghatározó korszakának központi személyisége Arany János volt. Egy bő évtizedet szentelt a szerzőnek, különböző szempontú megközelítésekben. Nem véletlenszerű róla írott monográfiájának témája, melynek nyitó fejezete egyben kis magyar paródiatörténet és -elmélet is, mert Tarjányi Eszter (is) az önreflexió ironikus, humoros, játékos képességét tartotta Arany egyik legnagyobb adományának. Az *aranyi humorelmélet* duplafedelű bölcsessége érdekelte leginkább. Talán nem túlzok, ha azt mondom, kutatóként az ő Arany Jánosa *A nagyidai cigányok* és a *Bolond Istók* alkotója volt. Nem egy Arany-írásával váltott ki vitát, de kétségtelen, hogy az Arany-kutatásba jelentős eredményeket és friss szemléletet hozott. Felfedezőként, új szemmel és új látásmóddal közelített a munkáihoz. Sohasem a destrukció szándékával: becsülte, sőt szerette Arany próteuszi voltát. Textológiai munkássága során pedig az egyik legalaposabb Arany-filológussá vált.

Miközben teljes erővel részt vett a bicentenáriumi Arany-év eseményeiben (három Arany-konferencián adott elő, és még két őszire készült, ő tartotta a televízió Mindentudás Egyeteme sorozatában a bicentenáriumi előadást, a PIM kiállításának szakértője volt, a Múzeum katalógusába is felkérték prológus és elemzés írására, további két Arany-kötetbe írt tanulmányt, folyamatosan részt vett az Arany kritikai kiadás új sorozatának munkálataiban), aközben már évek óta érlelődött egy nagyobb váltás, újabb korszak munkásságában. Madách és Arany mellett kezdettől folyamatosan foglalkozott Jókai és Mikszáth prózájával. Arany, a „nagy klasszikus" mellett/után (akiben szintén a revelatívan rendhagyónak számítót analizálta), a populáris kultúra eljárásmódjainak újfajta megközelítése, az egyes művek operettszerűségének mint színlelő, játékos beszédmódnak a vizsgálata volt a célja. Olyan alkotásokkal a középpontban, mint például néhány Jókai- vagy Mikszáth-mű (*A szelistyei asszonyok*, az Akli- vagy a Noszty-történet), Kosztolányi vagy Csáth nem egy, más szempontból már sokszorosan vizsgált és jelentős opusa. E nagyívűnek tervezett témájának első híradásai a *Regénybe rejtett operett. Kosztolányi* Pacsirtája *– a lélektani regény és a népszerű műfaj szimbiózisa*, valamint a *Mikszáth* Ruritániája. *A populáris irodalom hazai előzménye* című munkái, de e téma előtanulmányául már 2010-ben vizsgálta az anekdotát (*Az egyszerű forma bonyolultsága. Az anekdota mint ellentörténelem és Tóth Béla* Anekdotakincse). Koncepcióját és annak további elemeit, a hipotézise igazolásául vizsgálandó művek sorát, tudósi töprengései sokaságát már csak beszélgetések őrzik.

Tarjányi Eszter publikációs listája 72–73 tételből áll. Az utolsó hét még a megjelenés fázisában van, mert ebben az esztendőben születtek. Munkái között több tucat fajsúlyos, alapvető tanulmány található, amelyekben a korszak kiemelt jelentőségű vagy éppen ellenkezőleg, rejtekező műveivel, műfajelméleti és műfajpoétikai érdekességeivel, interdiszciplináris, intertextuális kapcsolataival foglalkozott. Az utóbbiak kínálta kérdésfelvetések álltak érdeklődésének és vizsgálatainak a középpontjában, de mindig klasszikus történeti, poétikai, retorikai stb. alapokból kiindulva, komoly filológiai apparátussal, ha kellett, kultúra- vagy művelődéstörténeti háttérrel megtámogatva igyekezett sziporkázóan új ötleteit, koncepcióját érvényesíteni. Tarjányi Eszter munkássága egyik fő jellemzőjének vélem, hogy kutatásai – noha a nagyobb formátumú művek tematikusan eltérőnek tűnnek – rejtetten, de lazán egymásra épültek. Aktuális kutatási témája kisebb vagy nagyobb felületen érintkezett a következővel. A transzcendenst, a spirituálist faggató kíváncsiság, amely első monográfiájának különböző módszerű „hőseit" jellemezte, érintkezik a fantasztikummal. Később *A nagyidai cigányok* fantasztikumot súroló elemei a parodisztikus Aranyhoz vezették, a parodisztikusság pedig a „klasszikus" művek populárist integráló természetének a vizsgálatához.

Tarjányi Eszter személyében generációja egyik legjelentősebb, újító szellemiségű tehetségét gyászoljuk. Az általunk vizsgált és tanított korszak, a 19. század, doyenne-je, T. Erdélyi Ilona írt róla egy e-mailt, a gyász első, megrendítő pillanataiban, a zárkózottnak tűnő Tarjányi Esztert közelről ismerők véleményét, érzéseit is tömören, hajszálpontosan összegezve: „Elvesztettünk egy nagyon jó családanyát, feleséget, segítségre mindig kész közeli barátot, jó kollégát, és mindamellett a szakma pedig egy igazán tehetséges, nagyon jól felkészült, irodalomelméleti tudású, filológiai, történelmi ismereteiben verhetetlen irodalomtörténészt. Egyetlen szóval: hiánya pótolhatatlan. Mindehhez járult kivételes szerénysége, erős jelleme mellett nagy szíve, páratlan szorgalma, elveihez való hűsége, céltudatossága és fanyar, mély humora. Ez volt Eszter, egyetlen személyiségben. Mindegyik állításomat példával igazolhatom." Tarjányi Eszter munkásságát szemlézve emberi és szakmai fájdalommal kell megállapítanunk, hogy éppen a ránk hagyott nagy, nem egyszer virtuóz szellemi teljesítmény, muníció súlya mutatja, mennyit veszítettünk már soha el nem készülő terveivel. Alexa Károly búcsúzó szavait idézve azzal, hogy „mosolygós fanyarságával, szakmai töprengései közben makrancos, göndör fürtjeit csavargatva, már sohasem teszi ki újító kérdőjeleit", inspiratív széljegyzeteit egy-egy műalkotás vagy tanulmány margójára. Eszter! az Arany-évben, mely számunkra hiányod éve is lett, az ő reményével gondolunk Rád: „A LÉLEK ÉL: találkozunk!"

Kiczenko Judit

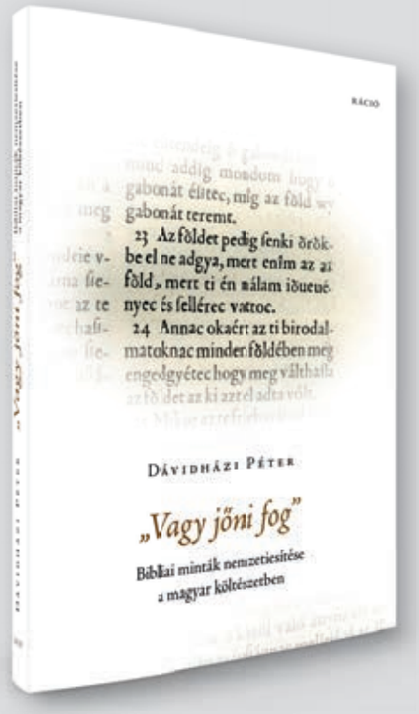
2017
192 oldal
2490 Ft

A regény feladata a hiteles jellemalkotás: a 19. századi regénykritikák és regényelméletek egyöntetűen így hitték. A szereplői hitelesség ugyanakkor nemcsak a korabeli esztétikai elméleteknek volt fontos tárgya. A jellem a fiziognómiáról, a nemzeti karakterről vagy a nedvalkattanról értekezőket is élénken foglalkoztatta. Az irodalmi szereplőkre vonatkozó nézetek így az emberi arc és test korabeli „olvasataival" együtt alakultak. A mára jórészt elfeledett, emberi testre, jellemre vagy arcra vonatkozó elméleteket kibontva a korabeli irodalmi művek is új perspektívába helyezhetők. A kötet szövegelemzései épp ezt kísérlik meg. Elsősorban Kemény Zsigmond, továbbá Jókai Mór, Fáy András, Jósika Miklós és mások művein keresztül azt vizsgálják, mit érthettek hiteles karakteren a 19. században. Hogyan valósultak meg egy-egy szépirodalmi szövegben a konkrét szereplő-alakok? Miként, milyen eszközökkel vált megalkothatóvá és megérthetővé egy-egy szereplői jellem? A 19. századi regények karakterológiai elemzése a 19. századi antropológiai elképzelésekre vonatkoztatva bontakozik ki. A kötet elemzései közelítések egy letűnt korszak könyvbe vésett jellemeihez.

Kucserka Zsófia (sz. 1979) a Pécsi Tudományegyetem Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézetének oktatója, a 19. századi irodalomtörténet és az irodalomtanítás-szakmódszertan kutatója. Irodalomtörténeti tanulmányai, kritikái és szakmódszertani publikációi (*Az irodalomtanári mesterség gyakorlata és módszertana*, Pécs, PTE BTK, 2011) után ez az első önálló irodalomtörténeti monográfiája.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható
a kiadó szerkesztőségében: 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023
fax: (1) 321-4757 • e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

2017
528 oldal
3990 Ft



Új könyvében Dávidházi Péter a magyar kultúra bibliai örökségének stúdiumához kíván irodalomtörténészként hozzájárulni, azt kutatva, hogyan szolgálhatja a bibliai minták feltárása fontos költemények értelmezését, illetve mit tudhatunk meg e minták nemzetiesítésének költői módjairól és közösségi használatáról.

Innen nézve különös figyelmet érdemel a 19. századi magyar költészet három alapműve: Kölcsey *Hymnus*ának bibliai szerephagyományával és szimbolikus honfoglalásaival két tanulmány foglalkozik, majd kismonográfiányi a Vörösmarty *Szózat*ának rejtett bibliai logikáját, prófétai szerepmintáját és egykori vallásos jelentését felszínre hozó elemzés, illetve füzetnyi a Petőfi *Nemzeti dal*át az egykorú hivatalos, bibliai eredetű esküformulákkal szembesítő és a toborzás költői és zenei műfajaihoz kapcsoló tanulmány. Több dolgozat szól a halál, áldozat és feltámadás motívumairól Arany János verseiben *(Keveháza, Széchenyi emlékezete, Sejtelem)* és *Hamlet*-fordításában. A 20. századból Babits *(Jónás könyve, Esti kérdés)*, Kosztolányi *(Halotti beszéd)*, József Attila *(Levegőt!)* és Illyés *(Egy mondat a zsarnokságról)* költeményei, illetve Kosztolányi, Weöres és Vas István műfordításai kerülnek egy-egy bibliai szempontú vizsgálat fókuszába, de persze szó esik más költők verseiről is, Adytól és Füst Milántól egészen Székely Magdáig vagy Imre Flóráig.

Mindezekből kirajzolódik az újraírás poétikája. Ennek ritka szépségű példáját elemzi a zárótanulmány, évezredeken át követve, hogyan formálódott egy zsoltár töredéke Augustinus, majd Notker Teutonicus kezén odáig, hogy végül Thienemann Tivadar ihletett átiratában beillik a magyar költészet négysoros remekei közé.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható
a kiadó szerkesztőségében: 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023
fax: (1) 321-4757 • e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

Szeretettel várja az érdeklődőket
a kápolnásnyéki
Halász Gedeon Központ

HALÁSZ
GEDEON
KÖZPONT

- kiállítások
- konferenciák
- koncertek
- bérelhető terek és termek

Velencei-tavi Kistérségért
Alapítvány

2475 Kápolnásnyék, Deák Ferenc utca 10.
level@vtka.hu

220 EZER JEGYVÁSÁRLÓ
780 KONCERT ÉS PARTI
200 TÉVÉFILM
2017
AZ
A38
HAJÓN
KÖSZÖNJÜK, HOGY VELÜNK VOLTATOK!
TALÁLKOZUNK JÖVŐRE A 15 ÉVES A38-ON!
40 RÁDIÓMŰSOR
150 ÓRA ONLINE STREAM
16 KIÁLLÍTÁS
350 ÓRA ÉLŐ TÉVÉADÁS
40 LEMEZBEMUTATÓ KONCERT
250 YOUTUBE PLAYLIST
460 EZER KWH

ISSN 0324-4970
17003

Ára: 600 Ft
Előfizetés egy évre (4 szám): 2000 Ft

HALÁSZ GEDEON KÖZPONT

A kápolnásnyéki **Halász-kastély** új kiállítása

Egy család – három iskolateremtő művész

FERENCZY KÁROLY
FERENCZY NOÉMI
FERENCZY BÉNI

Megtekinthető
2017. május 1-től!

Ferenczy Károly: *Artistapár* (1912, olaj, vászon)

Ferenczy Károly (1862–1917) a századelő magyarországi festészetének kiemelkedően fontos mestere volt.
Lánya, Ferenczy Noémi (1890–1957) a gobelinművészet legnagyobb hazai alakjaként,
fia, Ferenczy Béni (1890–1967) a modern magyar szobrászat nagy hatású megújítójaként került be a művészet történetébe.

A szentendrei Ferenczy Múzeumi Centrum által rendezett kiállítás e három korszakos jelentőségű alkotó műveiből ad reprezentatív válogatást.

Kiemelt támogató:
ZÁÉV ÉPÍTŐIPARI ZRT

Halász-kastély
Kápolnásnyék,
Deák Ferenc u. 10.