

1
2020

irodalomtörténet

it

Fried István:
Márai Sándor
– 2019-ben

Kulcsár Szabó Ernő:
A próza hangja.
Kérdések a Márai-
dallam körül

Kosztolánczy Tibor –
Nemeskéri Erika:
„tanácsokat nem
fogadhatok el”

irodalomtörténet

101. ÉVFOLYAM (CI.) • 2020 • 1. 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 Kiadói 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.

TANULMÁNY**FRIED ISTVÁN**

- Márai Sándor – 2019-ben
(Beszámoló egy helyzetről, lehetőségek kitapogatása) 3

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

- A próza hangja. Kérdések a Márai-dallam körül
(A nem-szemantikai elemek hatásformái Márai prózaírásában) 20

KOSZTOLÁNCZY TIBOR – NEMESKÉRI ERIKA

- „tanácsokat nem fogadhatok el”
Márai Sándor Nyugat-szerkesztőknek írt 1924-es levelének tágabb kontextusa 40

WIRÁGH ANDRÁS

- „Elvetemedett lelkek elvetemedett írásai”
Botránykönyvek az első világháború utolsó éveiből 53

NAGY ANDRÁS

- A Kierkegaard-t olvasó Esterházy Péter 63

HALMI ANNAMÁRIA

- P. J. névtáblájára – Tandori Dezső: *A semmi napja mielőtt* 78

KRITIKA**BUDA ATTILA**

- „*En kis hazám a nagy hazában*”. A nagyszalontai Arany János Emlékmúzeum
kézirattári dokumentumai, szerk. Rózsafalvi Zsuzsanna 106

LENGYEL IMRE ZSOLT

- Szénási Zoltán: *Néma várostrom. Népnemzeti tradicionalizmus és konzervatív
kritika a magyar irodalmi modernség kontextusában* 110

BALOGH GERGŐ

Molnár Gábor Tamás: *Visszacsatolások.*
Irodalomértelmezés és reflexivitás

120

MOLNÁR GÁBOR TAMÁS

A néma hattyú és a hallgató mély
Hallgatás. Poétika, politika, performativitás, szerk. Fodor Péter –
Kulcsár-Szabó Zoltán – L. Varga Péter – Palkó Gábor

125

IN MEMORIAM

Kovács Sándor Iván (1937–2019)

131

SZÁMUNK SZERZŐI

Fried István, *professor emeritus* (Szegedi Tudományegyetem)
Kulcsár Szabó Ernő, *egyetemi tanár* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Kosztolánczy Tibor, *egyetemi adjunktus* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Nemeskéri Erika, *tudományos munkatárs* (Országos Széchényi Könyvtár)
Wirágh András, *tudományos munkatárs* (Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalom-
tudományi Intézet)
Nagy András, *író, esszéista, egyetemi docens* (Pannon Egyetem)
Halmi Annamária, *PhD-hallgató* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Buda Attila, *irodalomtörténész, a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi*
Intézetében működő, Babits Mihály verseinek kiadását végző kutatócsoport tagja
Lengyel Imre Zsolt, *egyetemi tanársegéd* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Balogh Gergő, *egyetemi tanársegéd* (Eszterházy Károly Egyetem)
Molnár Gábor Tamás, *egyetemi docens* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Laczházi Gyula, *egyetemi docens* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

TANULMÁNYOK

FRIED ISTVÁN

Márai Sándor – 2019-ben

(Beszámoló egy helyzetről, lehetőségek kitapogatása)

Az új fizika tanítja, hogy az egész
mindig több, mint az egészet alkotó
részek teljes összege. Az élettan
elismeri ezt az igazságot. Az egyén
több, mint mindaz, ami az egyént alkotja:
ez a többlet, melynek nincs
neve, a személyiség. A vers igazi
értelme ilyen többlet...

(*Ihlet és nemzedék*)

Az írónak nem lehet semmiféle címe, rangja,
egyetlen címe, rangja
lehet csak, a neve. S egyetlen vagyona
a világban, a műve [...] Soha ne politizáljon,
mindig ítéljen.

(*Füves könyv*)

A magyar író mindig egyfajta számkivetésben
él: néha itthon, néha Rodostóban.

(*A csillag*)

A polgár vallomásai csak akkor számíthatnak
meghallgatásra, ha a polgár, aki megszólal, hogy
osztálya hibáiról, sajátosságairól és erényeiről
vallomást tegyen, lélekben szolidáris az osztály-
lyal, amelyről hírt ad.

(*Fedőneve: Ulysses II.*, 1954. szeptember 19.)¹

¹ Az Akadémiai Kiadó és a Helikon Kiadó által gondozott életműsorozatból idézem Márai mondatait, ezekre a dolgozatban csak kivételes esetben hivatkozom külön lábjegyzetben. Az újságcikkeket az eredeti hely alapján idézem, már csak azért is, hogy a közlés első időpontja tudható legyen. A mottók közül *A csillag* első közlési helye: Pesti Hírlap 1942. szeptember 20., 5.

A (magyar) Márai-filológiát lehetővé tevő (magyar) könyvkiadás érdekességei közé tartozik, hogy az eddig kevésbé kutatott publicisztika (noha erősen válogatott darabjai egészen korán kötetté álltak össze)² az új életműkiadásban ismét csak válogatva jelenhettek meg, jóllehet ez a válogatás igen bőséges és szakszerű; a teljes naplóként címzett köteteknek „üzleti”-kiadói sikere messze elmaradt a várakozástól, a Szabad Európa Rádió-beli üzenetek³ egyelőre csak a második kötetnél tartanak – bizonyára újólag a feltételezett olvasói érdeklődés hiánya miatt. Márai elsősorban regényíróként könyvelődött el (egyébként teljes joggal), a többi műfajban tett munkálkodásaira a kutatás nem reflektált a szükséges mértékben, a kiadások sem kecsegtettek jókora üzleti haszonnal. A Márai-színművek közül egy dramatizált *A gyertyák csonkig égnék* maradt tartós repertoárdarabja a színházaknak, a Márai-művek filmre vitele felemás eredményeket hozott. Ezzel szemben egyetlen adat: *A gyertyák csonkig égnék* (*Die Glut*) a Piper Verlagnál 2018-ban a huszonharmadik kiadását érte meg, s ez, ha másról nem is, a folyamatos német érdeklődésről tanúskodik.⁴ Mielőtt drámai következtetésekre kerülne sor, hadd említsem meg, hogy a (magyar) értelmezési kísérletekkel párhuzamosan néhány nem magyarországi, nem magyar nyelvű publikációról⁵ is be lehet számolni, jóllehet a szerzők többnyire magyarok, a kiadók viszont olykor nem-magyarok. Ez utóbbi közlések azért tekinthetők fontosnak, mert a Márai-filológiát/értelmezést külföldre viszik, segítséget kínálva a külföldi érdeklődésnek/esszéírásnak, valamint jelezni lehet, hogy a Márai-értelmezés a „nemzetközi” tudományosság ügye.

² Alig hároméves budapesti tartózkodást követően Márai már kötetet publikált az újságba írt dolgozatokból: MÁRAI SÁNDOR, *Műsoron kívül*, Pantheon, Budapest, 1931. (A *Műsoron kívül* Márai rovatának címe az Újságban). Ezt további gyűjtemények követték: MÁRAI SÁNDOR, *Bolhapiac*, Pantheon, Budapest, 1934., MÁRAI SÁNDOR, *Kabala*, Révai, Budapest, 1936., MÁRAI SÁNDOR, *Vasárnapi krónika*, Révai, Budapest, 1943. A *Kabala* 1945-ig még két, a *Bolhapiac* még egy ízben jelent meg. Feltűnő, mily hamar foglalta el Márai helyét a budapesti újságíró-társadalomban; a kiadók pedig érdemesnek vélték a népszerű újságíró válogatott tárcáinak, novelláiba hajló írásainak megjelentetését. A *Vasárnapi krónika* 1936 és 1943 közt publikált írásokat tartalmaz, amelyek esszészerű előadásában az érett alkotó világ-szemléleti, a napi politikát távolról tekintő, helyenként programot adó gondolatai fogalmazódnak meg. „Európainak lenni annyi, mint megérteni valamit.” MÁRAI SÁNDOR, *Bucus?*, Pesti Hírlap 1939. szeptember 3., 7.; „most, mikor az értelem meghátrál egy pillanatra a legalacsonyabb emberi ösztönök parancsszava előtt, nem akarom elhinni, hogy ez a búcsú pillanata.” Utóbb „egyfajta közös műveltség kötelező szolidaritásának parancsát”-ról ejt szót. Uo.

³ MÁRAI SÁNDOR, *Fedőneve: Ulysses I.*, s. a. r. KOVÁCS ATTILA ZOLTÁN – MÉSÁROS TIBOR, Helikon, Budapest, 2014., MÁRAI SÁNDOR, *Fedőneve: Ulysses II.*, s. a. r., jegyz., utószó MÉSÁROS TIBOR, Helikon, Budapest, 2017.

⁴ A német (és olasz) kiadások és visszhang mellett a lengyel befogadásról is meg kellene emlékezni. Vö. *La Fortune de Sándor Márai*, szerk. ANDRÁS KÁNYÁDI, Syrtis, Paris, 2012; *Posztumusz reneszánsz. Tanulmányok Márai Sándor német nyelvű utóéletéhez*, szerk. BERNÁTH ÁRPÁD – BOMBITZ ATTILA, Grimm, Szeged, 2005. (Bibliográfia 199–222; 2004-gyel zár.)

⁵ *Zaprisahaný nepriatel’ diktatúr Sándor Márai. Zborník z medzinárodnej konferencie Košice 2003*, szerk. PETER JUŠČÁK – TIBOR KOČÍK [k. n.], Košice, 2007. Vö. még ISTVÁN FRIED, *Márai and the Literature of the Austrian-Hungarian Monarchy = Hungarian Perspectives of Western Canon. Post-Comparative Readings*, szerk. LÁSZLÓ BENGI – ERNŐ KULCSÁR SZABÓ – GÁBOR MEZEI – GÁBOR TAMÁS MOLNÁR – PÁL KELEMEN, Cambridge Scholars, 2007, 106–117., Uő., *Sándor Márai on Julien Green = „prismes irisés”. Textes recueillis sur les littératures classiques et modernes pour Olga Penke qui fête ses soixante années*, szerk. TIMEA GYIMESI – BEATRIX KONCZ – ANIKÓ KÖRÖS – KATALIN KOVÁCS – MIKLÓS PÁLFI, Klebelsberg Kuno Egyetemi, Szeged, 2006, 393–398.

Ezzel szoros összefüggésben állítható, hogy a Márai-kutatás már elérkezett vagy el kellett hogy érkezzon abba a stádiumba, amely az „anyag” feltárásán túl elgondolkodhat azon, hol kereshető Márai Sándor életműve a 20. század irodalmi/művészeti irányzatai között a nyilvánvaló és könnyen dokumentálható avantgárd (a leginkább expresszionista) indulást követően. Feltárásra vár: a német- és a franciaországi 1920-as esztendők miféle tájékozódást tettek lehetővé, ez hasznosult-e közvetlenül vagy közvetve, mennyire maradt tartós. Illetőleg a leginkább az *Egy polgár vallomásaiból*, továbbá a publicisztikából, esetleg a gyéren megmaradt levelezésből földeríthető irodalmi kontextus mennyire játszott szerepet az életmű további alakulástörténetében.

A magam részéről megkíséreltem, hogy egy befogadástörténeti szempontból felderíthető Márai-olvasmányegyüttes után érdeklődjem, Márai és Kafka, Márai és Julien Green, Márai és Thomas Mann, Márai és Hesse viszonylatokat szem előtt tartva, annak nézve utána, hogy a naplókól és máshonnan mennyire lehet visszakövetkeztetni az olvasmányok hasznosításának, feldolgozásának, az olvasmányokból merített irodalmi magatartásformáknak „hogyan”-járá.⁶ Az újságcikkek, esszék rögtönzösszerű, a nap követelményeinek (Goethe–Thomas Mann) eleget tenni akaró reflexiói a regényekkel, a későbbi naplókól történő összeolvasása nyomán formálódó irodalmi, esztétikai, „irodalompolitikai” és tágabb értelemben vehető irodalmi magatartásbeli tanulságainak számbavétele azonban egyelőre késlekedik. Természetesen nem könnyű az 1920-as, 1930-as évek újságba írt megnyilatkozásokból és a jóval későbbi, az emigrációs létezésben az emlékezésből, az egykori és a megismételt olvasmányokból eredeztethető, szinte a legtöbb esetben egymásnak ellentmondó véleményekből egy (irodalmi) nézetrendszer rekonstruálása, rekontextualizálása. A későbbi álláspont akár cáfolata lehet a korábbinak, az egykor méltatott író-társ meglehetősen kedvezőtlen színben mutatkozik utóbb:⁷ mégsem mellőzhető, még a Márai-regények narrációs problémáinak vizsgálatakor sem, az efféle benső irodalmi világtér, magánhasználatra alkotódott irodalom- és olvasástörténet felmutatása. Annál fontosabb az efféle szembesítő elemzések szorgalmazása, mivel innen nemcsak a Márai-életmű (fontos) szegmensei világíthatók át az eddigieknél jobban, hanem további kettős irányba hatolhatunk: egyrészt a Márai-érdeklődés kor- és időszzerűségét, egymásra mutató vagy egymástól elvezető vonásait mérhetjük föl, másrészt Márainak és közvetlen elődei- nek, kortársainak irodalmi/mű-felfogásaira vetődhet valamivel áthatóbb fény. Egyetlen példa: az 1930-as esztendőkből a magyar irodalmi gondolkodás szembetalálta magát a Proust és/vagy Joyce felől érkező műfaji, prózapoétikai, nyelvi kihívásokkal.

⁶ FRIED ISTVÁN, *Márai Sándor és Franz Kafka*, Tiszatáj 2006/7., 73–81., Uő., *Két polgár vallomása. Thomas Mann és Márai Sándor*, Tiszatáj 2019/6., 67–87., Uő., *Sándor Márai liest (?) Hesse = Hermann Hesse und die Moderne. Diskurse zwischen Ästhetik, Ethik und Politik*, szerk. DETLEF HABERLAND – GÉZA HORVÁTH, Praesens, Wien, 2013, 107–117.

⁷ Márai Gellért Oszkár emlékezéseit olvasva ingerülten jegyzi meg, hogy Pap László [!], Gelléri Andor Endre, Bálint György, Fenyő László, Sárközi [György], Halász Gábor „mind zsidó volt, és mind helyet kapott a Parnasszuson az igazi, alkotó erejű, de nem zsidó nagyok mellett.” MÁRAI SÁNDOR, *A teljes Napló 1967–69*, Helikon, Budapest, 2014, 17. Márai bizonyára elfeledkezett arról, hogy Gelléri Andor Endre *Szomjas inasokját* mily elismeréssel illette (Újság 1933. április 8., 3), nem kevésbé Sárközi György *Mint oldott kéve* című regényét (Újság 1931. november 29., 30.). Sárközi pedig több Márai-műről írt pozitívan.

Babits, Szerb Antal, Márai, valamint a szintén Proustra szavazó Kosztolányi elvetették (ki határozottabban, ki ekkor ellentmondásosabban, mint Márai) Joyce „módszer”-ét, és anélkül, hogy a prousti próza áramába léptették volna írásaikat, nemcsak elfordultak a Joyce által felkínált lehetőségektől, hanem Proust-olvasmányait is csupán az érdeklődés szintjén tartották. Márai élete végéig hirdette Proust-élményének tartósságát és mélységét, míg íróársainak egy része az 1930-as években Powys mítosz-regényéért rajongott. Ugyancsak ebben az évtizedben Márai Kosztolányitól talán nem egészen függetlenül, de önéletrajzi tényezőktől is befolyásoltan a századfordulós bécsi modernségre⁸ reflektált, ennek a modernségnek késő modern értelmezését adva (ekképpen poetizálta át Kosztolányi századelős Rilke-olvasásának, főleg a *Stundenbuch*-nak eredményeit), újságcikkekben, évfordulós köszöntőkben, nekrológokban hitet téve, feltehetőleg a Ferenczi Sándor közvetítésében megismert Freud-téziseken töprengve, egyben olyan többretegű irodalmi életben alámerülve, amely egy osztrák–magyar és szélesebb körben felvázolódó Monarchia-szöveggé dimenzionálódott. Mindehhez hozzávetőleg rádöbbenése a Virginia Woolf-regényírásban föllett időszervezeti tényezőkre. E tájékozódás formálta a Márai-prózát, szinte *A nővérrel* bezárólag. *A gyertyák csonkig égne*k kronotoposza a katonaiskola Bécse, amelynek értelmezése során az egyik szereplő a „nemzetek feletti”, a nemzeti meghatározottságtól független hadseregben jelöli meg létezési kereteit (a katonaiskola-tematika révén jutva el Musilhoz és Rilkéhez, de ennek itt csupán az események külső körén van jelentősége, hogy aztán másutt – az akár meglepőnek tetsző Musil-idézetek révén – ez az értelmezői stratégia differenciálja Márai Monarchia-szövegét), a másik főszereplő az önmagában is többértelmű, egymással ellentmondásos viszonyt sugalló zene bonyolító, szereplői kapcsolatokat alakító hatalmát tudatosítja;⁹ ennek révén a létezés köznapi kereteit kitérítve, az elbizonytalanodás és elbizonytalanítás határait mossa szét, helyet adva a bécsi nyelvválságelmélet és a „menthetetlen én” regénybeli adaptálásának. Márai „modernitás”-ának „tartalma” úgy merít az – ismétlem – személyes tapasztalatokból, hogy az (ön)életrajzi mozzanatokot jórészt kivonja a személyesség, a közvetlen érintettség köréből, és egy korszak formálta, a korszakra reflektálás folyamatában formát kapó történésben keresi meg helyét. Az *Egy polgár vallomásaiban* a polgár családlád „szociológia”-ja mellett fölhangzik a Bildungsroman (a nevelődési regény) szövege, elindulva Goethétől (kihez Márai még válságos pillanataiban is vissza-visszatér, az európaiság, egy korszerűsített humanitásezme és a transznacionalitás elgondolhatósága jegyében); nem kitérőképpen, de nem is végső állomásként Thomas Mann *Buddenbrook*sát megidézve, amely regényben megtalálva a *Verfall* családtörténetét, műveltség-történeti és a polgári ethosz változatokká szétkülönülő eseményeit. A századelő (Márai családtörténetének térídeje) és a 19. századi (Mann az 1870-es esztendőktől vezeti a nemzedékek egymásutánjának krónikáját) regénytörténetek konfrontálód-

⁸ A bécsi modernség irodalmába népszerű bevezetők: Ingo IRSIGLER, *Einführung in die Literatur der Wiener Moderne*, WBG, Darmstadt, 2015., Dagmar LORENZ, *Wiener Moderne*, Metzler, Stuttgart – Weimar, 1998.

⁹ Thomas Mann *A Buddenbrook-házának egy fejezete és A gyertyák csonkig égne*k „zeneértelmezése”-hez E. T. A. Hoffmann több művét be lehet vonni, talán még Offenbach operáját (*Hoffmann meséi*) is meg lehet említeni.

nak. Márai időszemlélete összetettebb, mivel a család polgárrá-polgárivá válásakor, a Városnak a történelemben formálódó civitássá lényegülésekor és a művészet széttagoló erejének munkálásához a különféle, kevésbé kronológiai tényezők egymásra vetülnek, nagyjában-egészében két-három évtized alatt játszódnak le. Elmondható, Márai is megemlíti, hogy az „osztály” (legalábbis az Osztrák–Magyar Monarchia) végjátékakor még egyszer, talán utoljára felragyog, láthatóvá lesz mindaz az érték, melyet a polgárság hozott létre. Kassa így kerülhet Lübeck, Brügge, Firenze mellé, a kassai őrárat ekképpen lehet párja, kiegészítője/kiteljesítője és részben ellentétje a napnyugati őráratnak, mindenképpen őrárat, Rembrandt festményére (is) utalva, és innen értelmezhető, körvonalazható a „Garrenek műve”¹⁰ amely az ifjúkori zendüléstől Európa elrablásáig tanúsítja a nem mindenhatóvá tett, ám nélkülözhetetlen Értelem, az erasmusi hagyomány és az esztétikaivá szépülő polgári etikai felfogás magatartás-meghatározó erejét az ösztönök, a démoni – khtonikus – hatalmak, „szörny-államok”, a holisztikus világmagyarázatok kisajátító törekvésével szemben.

Visszatérve a följből jelzett kérdésekhez: Márai alkotói-gondolkodói útjának rekonstruálása annak a természetszerűleg változó kontextusnak megismerését igényli, amely például írókhoz fűződő kapcsolatainak elemzésekor tetszhet föl (megfontolást érdemel, mint következtethetünk André Gide naplóira, regényeire, magatartására, Julien Green vagy Montherlant alkotásaira reflektáló újságcikkekkel, naplójegyzetekkel; hogy aztán megkíséreljük összeolvasni a Márai-naplókban kialakított formákkal, a naplójegyzetek segítségével föltárható világismeret mikéntjével).¹¹ Ennél kevésbé konkrét kontextusértelmezésekre is erős szükség mutatkozik: Márai magyar és ún. világirodalmi viszonyulásainak, a követett, megteremtett, elutasított irányzatoknak, „módszerek”-nek, írói magatartás-változatoknak¹² elemző bemutatására (az emigráció „lélektana” például nemcsak Márai 1948-as svájci útjával, honkeresésével, Itália és az Egyesült Államok közötti oda-vissza településekkel lesz önértelmező irodalom, hanem az „élmény” kezdetei a párizsi húszas évekre nyúlnak vissza, a spanyol emigrációhoz fűződő kapcsolatokhoz). Márai eddig még jórészt felderítetlen párizsi ismeretségi körében is voltak olyanok,¹³ akik valamely okból nem térhettek

¹⁰ A *Garrenek művét* Márai – mint ismeretes – trilógiájából (*Zendülők–Féltékenyek–Sértődöttek*) szerkesztette össze. Az első regény cselekménye a Monarchia végnapjaiban, a második a területi átrendeződést követően, a harmadik az 1930-as esztendőben játszódik, ekképpen személyiség- és szellem-történeti sort alkot. A *Garrenek „műve”* átörököltetősége, éltethetősége áll szemben a történelem sosem kedvező fordulataival.

¹¹ Márai naplókba jegyzett információinak jelentékeny hányada származik kortárs természet- és társadalomtudományi könyvekből, a *Foreign Affairs* folyóiratból, utóbb televíziós híradásokból. A Szabad Európa Rádió munkatársaként jutott magyarországi sajtótermékekhez.

¹² A naplókban kiteszik, mily ellenkezéssel és nyugtalansággal fogadta a kezébe került kortárs műveket, mily értetlenséggel kommentálta a neoavantgárd alkotásokat. A zenét tekintve, minden nagyrabecsülése ellenére idegenkedve hallgatta Bartók műveit, Picasso művészetét lényegében elutasította. Viszont Borgesről megállapította egy helyütt, hogy kitűnő író, tudomásul vette Heidegger Nietzsche-elemzését. Márai magatartására jellemző, hogy egyetlen lépést sem tett annak érdekében, hogy kapcsolatba kerüljön a kortárs olasz, majd amerikai irodalommal.

¹³ Tihanyi Lajoshoz fűződő kapcsolata a festő egy Márai-portréjából, valamint Márai egy rövidebb írásából (Calibánhoz hasonlítván a beszéd és hallás nehézségeivel küszködő festőt) tudunk. Ismeretes, hogy Unamunóval találkozott Párizsban, az ő helyzetét vette alapul a *Sértődöttek* Mirza Rey-figurájának rajzának, belekomponálva Ortega y Gasset-olvasmányát. André Kertész is ismerte Párizsban.

vissza hazájukba. Az orosz emigráció némely személyiségéről (Kuprin!)¹⁴ is akadtak közvetlen tapasztalatai, majd az 1930-as évektől kezdve immár folyamatosan beleütközhetett ebbe a problémába: a *Hallgatni akartam* menekülő osztrákokról ad hírt, Thomas Mann, Stefan Zweig és mások sorsa sem hagyta közömbösen. Nem folytatva a sort, annyit kockáztatok meg: Márait jóval korábban megérintette egy alaphelyzet, amelynek később részese lett, a 20. század korántsem rendkívüli, hanem jellegzetessé lett sorstörténete: az otthonosság, a helyre találás, a meghitt létezés problémaköre, amely egy másik oldalról tekintve úgy kapott alakot, miszerint (Humboldtot idézve) a nyelv az igazi haza, a nyelvben és a nyelv által fogalmazódhat meg az autentikus valahová tartozás eszméje. Itt sem mellőzhető, amit kissé rövidre zárva összehasonlító szempontnak minősíthetnők. Csehek és lengyelek, románok és szlovének változtattak különféle okokból menekülve, különféle időben tartózkodási helyet, hazát cserélve, mert kilépve a nyelvi környezet otthonosságából, az írásjelek által biztosított személyességből a *San Gennaro vére* (jellemzően névtelen, jelöletlen nemzetiségű, legfeljebb a csodában reménykedő) hősének történetébe léphettek; a regény mitologikus keretéhez viszonyítva jelentéktelen, kurta időhöz kötött emberi sors akképpen lesz szükség-szerűen befejezetlen, hogy behull a névtelenségbe, a kimondhatatlanságba, a sokféle ékezet, mellékjel mások által meg nem értett jelentéstelenségbe. Miközben (s ez már Márai magatartásából következő) a szerveződő emigráns együttesek, politikai és más csoportok legfőbb részérdekük reprezentánsaiként maradnak a Márai-életen kívül (itt csak felvillantva: Gombrowicz hasonlóképpen tekint ironiával arra, amit otthon hagyott, s amit az új országban talált). Mármost a 20. századi emigráns létezésnek márais változata korántsem az egyetlen, nem kevésbé nem különös; de erre csak egy szélesebb körű körbetekintés-kutatás mutathat rá, mint azt már egy német nyelvű tanulmánykötet megkísérelte (ennek magyar visszhangja azonban elmaradt-nak látszik).¹⁵ A Márai-naplók, még inkább a regények nem egyszerűen egy emigráns „életérzés”, szituáltság, életrajztöredékek érzékeltetői, jóllehet mindegyikben egy életrend- és korszakváltás, egy válsághelyzetre rádöbben(t)és jelzi egy, a háború előtti Márai-regényekhez képest új létszemlélet és személyiségképzet megalkotását. Azét a személyiségét, aki elhagy (kényszerűségből vagy önként) valamit, aki ráismer határhelyzetben létére, a határok monumentalizálódására, aki az írás felelősségének megkerülhetetlen etikájába ütközik,¹⁶ egyben kiszolgáltatottja és reflektálója, áldozata és emlékezője/emlékeztetője a 20. század készítette csapdáknak: minthogy nincs, vagy a végtelenségig halasztódik a megoldás (amely sosem jó, olykor viszonylag elviselhető, talán vállalható), a személyiség önmaga megőrzésének csekély az esélye, kivételes esetben az úton levés a cél. Az író a történekről elbeszélés eleve töredékességét tapasztalta

¹⁴ MÁRAI Sándor, Kuprin = Uő., *A négy évszak*, Révai, Budapest, 1938, 321.

¹⁵ *Grundbegriffe und Autoren ostmitteleuropäischer Exilliteraturen 1945–1989. Ein Beitrag zur Systematisierung und Typologisierung*, szerk. Eva BEHRING – Alfrun KLIEMS – Hans-Christian TREPTE, Franz Steiner, Stuttgart, 2004. (Máiról sok helyen)

¹⁶ Az *Erősítő* ide fut ki. A történet elbeszélője nem térhet vissza anyanyelvi környezetébe, szükségét érzi, hogy tanúságtételekor vállalja az igen szerény körülményeket, az írás szabadságáért hozza meg áldozatát. Mindehhez az önleírásból kölcsönöz „módszert”: a „jelentéktelen” személyiség a megsejtett „történelmi” fordulattal való találkozását emlékeztető és emlékezőssé formálja.

meg. Egyelőre nem fogalmazódhat meg érvényesnek tetsző portré; akik ezt megkísérlik, a befejezhetetlenségbe, a lezárhatatlanságba, az ismétlődések terméketlenségébe ütközhetnek. Ugyanakkor ez a fajta regény eleve nyitott a múlt és a jelen elbeszélés-típusai előtt. Bár a Márai-kutatás a korábbi regények/elbeszélések intertextuális telettségét (persze, bővíthetően, kiteljesíthetően) igyekezett tudomásul venni, nem tekinthet el attól, hogy komolyan vegye az olyan naplójegyzéseket, amelyek a könyvtárlátogatásokról, könyvkölcsönzésekről, a forrásmunkák beszerzéséről, felhasználásáról tudósítanak. Több figyelmet érdemel ama naplórészletek sora, amelyekben az irodalmon és a történelmen túl a világban történő, megtörténhető események, a természettudományos-műszaki felfedezések regisztrálásával íródik körbe Márai 20. századisága. Nem feltétlenül a közvetlen politizálás (itt is így írom) rögtönzés-szerű megjegyzései, hanem a tág értelemben vett környezet változásai (a hippimozgalmak és az *Ítélet Canudosban* összefüggései éppen úgy tudomásul veendő, mint a *Béke Ithakában* szándékolt, ironizálóra, helyenként szatirizálóra hangolt, tudatos anakronizmusai, jóllehet mindkét regény forrásairól már írt a szakirodalom, várható a további kutatás során ennek jótékony kiegészülése).

S ha már a naplókról esett szó: a teljes naplók megjelentetésével újabb filológiai feladat született. A Márai által szerkesztett-kiadott naplókhoz képest nem pusztán jóval bővebb, hanem „szerkeszettelebb” is a szöveg. Magam úgy hittem, és még most is úgy hiszem, hogy a Máraitól nyomdába adott naplók terjedelmét részint meghatározta a szerző anyagi helyzete, részint az a megfontolás, mi sérthet (joggal) érzékenységeket, mi az, ami egy idegen nyelvű kiadás során félreértéseket okozhat a magyarság megítélésével kapcsolatban (ez az önéletrajzi folyam tervezésekor és írásakor is fölmerül). Márai maga egy helyütt – számolva egy reménybeli posztumusz megjelenéssel – töpreng el azon, miért kellett személyekről így és nem másképpen nyilatkoznia, ugyanakkor mindaz, ami ennyire személyes, az ő halála után sem kerülhet a nyilvánosság elé. Le kellett írnia, de ő nem kívánta az olvasók elé vinni, s óvja ettől a későbbi közzétévót. Persze, megőrizte a nem közlendő szöveget, nem semmisítette meg, ekképpen lehetőség nyílt a közlésre. Ám ez csak a kisebbik, bár nem jelentéktelenebbik része a kérdésnek. A ki/elhagyások természete, „tipológia”-ja (ha megállapítható), egyáltalában, a publikálásra szánt anyag viszonya a meghúzatlanhoz gondos összevetői, finom elemzői munkát igényel. Amennyiben az eddigieknél valamivel érvényesebbet kívánnánk mondani a naplókról, feltétlenül az elvégzendő feladatok közé sorolandó a kiadott és az utólag közzétett anyag összeolvasása. Egy másik lehetőség sem mellőzendő: a Márai-naplókban egy időben eléggé sűrűn esik szó (nem bizonyosan magyar) íróársak naplóiról, ezek bevonása a Márai-naplóelemzésekbe, feltétlenül közelebb vihet a Márai-napló besorolásának művelétéhez, az emigráns létezés egyik alpműfajának kutatásába. Merthogy Márai „megszokta” a sokakhoz szólás gyakorlatát; publicisztikája meglehetősen sokrétű: bel- és külpolitikai kommentárok, irodalmi kritikák, a szó 19. századi értelmében tárcák (közbevetőleg: Márai nem egy műve, beleértve az *Egy polgár vallomásait*, napilapban, hetilapban folytatásokban látott napvilágot, hogyan viszonyul a 19. század műfajához, a tárcaregényhez?), időszzerű társasági hétköznapiokról szóló elmélkedések, ismertetések stb. Valójában a naplók

„megismétlik” ezt a rendkívül változatos tematikát, noha a napló és olvasója között jóval nagyobb a távolság, mint az újság és olvasója között, s ez mind a külső formában, mind a személyes előadást tekintve érzékelhető.

*

A továbbiakban két (az előzőekben már érintett) „esettanulmány” vázlatával kísérletezem. Az első a bécsi századfordulós modernségből merítve adatokat (mellékesen) Márai érintettségére utal, ezen keresztül egy olyan, mindmáig ható szemlélet és a Márai-életmű egy jelentékeny szegmensének egymásra utalását igyekszik demonstrálni. A Márai-életrajzból és a korai publicisztikából kedves ismerősként lép elő Grete Wiesenthal, aki a Bécsbe szakadt rokonság máig, az irodalmon túl jegyzett képviselője: Márai édesanyjának, Ratkovszky Margitnak közeli rokonságáról, Bécsbe házassodott nővére családjáról van szó. Grete balerinaként résztvevője volt a művészetek újragondolására törő, a testiségnek a tánc révén megjeleníthető, demisztifikáló felfogásának. Olyannyira, hogy a bécsi Theatrummuseum 2019-es *Alles tanzt*¹⁷ kiállításának egyik fontos szereplőjeként sorakozik föl a tánc- és mozgásművészetet forradalmasító Isadora Duncan mögé. Ott találjuk a szecessziós-„jungwienes” Fledermaus-kabaré jellegadó szereplői között: a Wiener Werkstätte vállalkozása volt a századelőn, innen is tudható, hogy baráti és részint munkatársi kapcsolatok fűzték a bécsi modernség olyan képviselőihez, mint Peter Altenberg, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, akik időnként a reichsgassei lakásban is megjelentek. Húgával, Elsával egy Oscar Wilde-mese nyomán készült balettben (*Az infánsnő születésnapja*) is szerepelt, Franz Schreker zenéjére táncolt, s a klasszikus balettet a keringővel részben fölcserélte, részint földűsítette. Szempontunkból azonban talán még fontosabb, hogy Márai fordítóként, esszéistaként, publicistaként nem csak népszerűsített olyan szerzőket, mint Hofmannsthal (a *Chandos-Briefből* vett idézet *A gyertyák csonkig égnek*ben olvasható: a részekre esésről, e részek további széteséséről), Schnitzler (akinek *A szavak komédiáját* fordította,¹⁸ s akinek *Anatolját* a korszak címszereplőjének látta)¹⁹ vagy Altenberget idézte meg, akiről többször és többféleképpen írt. Ehhez hozzávehetjük a sűrűn idézett Karl Kraust, az emlegetett Alfred Polgart (többször írt róla), Albert Ehrensteint, akitől fordított, valamint Stefan Zweiget, akit ötvenedik

¹⁷ *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, szerk. Andrea AMPOT, Theatrummuseum, Wien, [2019] – a kiállítás katalógusa. Korábbi dolgozatomban másképp közelítettem meg a Wiesenthal nővérek és bécsi író ismerőseik kapcsolatának kérdését: FRIED István, *Egy/a polgári család és vidéke* = Uő., *Siker és félreértés között. Márai Sándor korszakok határán*, Tiszatáj, Szeged, 2007, 15–51., főleg 40–46. Vö. még Peter ALTENBERG, *Diogenes in Wien. Aphorismen, Skizzen und Geschichten*, II., Volk und Welt, Berlin, 1979, 201–203.: öt hónapos szobafogság után ifjúi ruganyossággal bír, így majd októberben Grete Wiesenthal táncpartnere lesz a Ronacherben, 231: Elsa Wiesenthalról, 181–186.: *Az infánsnő születésnapja* előadásáról, Grete mint törpe, Elsa mint infánsnő. Vö. még MÁRAI Sándor, *Grete és Josephine*, Ujság 1928. április 29., 5: „Grete megadta a valcernek a végső formát”.

¹⁸ Arthur SCHNITZLER, *Komödie der Worte. Szavak komédiája. Három egyfelvonásos*, ford. MÁRAI Sándor, Athenaeum, Budapest, 1920. Vö. FRIED István, „Szavak komédiája”. Márai Sándor fordításának kontextusa = *Rejtett párbeszéd*ek, szerk. FRIED István, Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, Szeged, 2000, 81–93.

¹⁹ MÁRAI Sándor, *Anatol*, Ujság 1931. október 27., 4.

születésnapján fölköszöntött.²⁰ Ezek és a bőséggel szaporítható adatok nem egyszerűen történetre állnak össze, hanem a megnevezett szerzők több műve egyik – lényeges – kiindulópontja Márai nyelv- és személyiségszemléletének. Csak visszautalok a megnevezhetetlenség, a menthetetlen én téziseire, amelyek Márai különféle korszakaiban különféleképpen tematizálódnak, legyen szó a Monarchia szétesésével párhuzamos személyiségvesztésről, a két világ között bolyongó Ulysses kiismerhetetlenségéről, vagy a szabadság viszonylagosságáról (a *Rómában történt valami* felszabadított rabszolgája nem lett szabad ember, csak olyan, akit felszabadítottak, az *Erősítő* szökött papja a svájci őrök szabadságában magára vállalja az írás/emlékezés iszonyatos felelősségét, hontalanság és szabadság, idegen nyelvi környezet összefüggései, a nyelvi jelek és a személyiségvesztés lehetőségének „drámája”, mind-mind a megnevezések, kimondhatóságok ambivalenciájáról tanúskodnak). Márai Casanova-regénye (*Vendégjáték Bolzanóban*) ugyanúgy „alternatív színjáték” Arthur Schnitzler Casanova-regényéhez képest, miként a *Béke Ithakában* játékosan komoly, komolyan játékos előadása a Joyce-regény vitaszövegének fogható föl. A Grete Wiesenthal vonzáskörében és táncművészetével párhuzamosan (a festészetben és az irodalomban) megtagadott „klasszicizáló”-historizáló felfogás,²¹ a Ringstrasse kultúrájával szemben történő állásfoglalás, nem kevésbé a városi-kávéházi kultúra/újságírás és életmód részint a Nyugat folyóirat első nemzedékén át és közvetlenül jut el Máraihoz, hogy kialakítsa a maga – írói – életformáját, írásmódját (ideértve a publicisztikát), majd megvalósítván a prózaversnek azt a változatát, amely többek között Peter Altenbergtől sem volt idegen.²² Nem egyes részletek, alakok, fordulatok utalnak vissza Márainál a bécsi modernségre (bár ezek alaposabb feltárása sem kerülhető meg), hanem egy olyan világban-lét megidézése, amely a Birodalom utolsó évtizedeiben egyszerre hitette el a kulturális fénykort és jelezte – Hermann Brochtól kérve kölcsön a szót – az „értékvákuum”-ot, amely a mélyben készülődő széttagolódásról adott rejtjeles üzenetet, ugyanakkor a történész Csáky Móricot idézve ama pluralitás²³ megélhetőségét és realitását reprezentálta, amely egység a sokféleségben, a centrum és periféria egymásra vetülésében kaphatott (volna) formát. A párhuzamosságok, az egymásra utalások, az összeszővődések (amelyek építészetben, gasztronómiában, a fenyegetett én lélekelemzésében, a dekorativitás átható művészetközpontúságában, kisvárosok, vidékek, valamint fővárosok szó szerint vehető és elvont értelemben jelezhető többnyelvűségében érhető

²⁰ MÁRAI Sándor, Zweig, Ujság, 1931. december 4., 2.

²¹ Éppen ezért gondolom, hogy tévedés Márai „történelmi regényei”-ről szólni. Semmiképpen nem sorolható be a Jósika-Jókai-Gárdonyi-Herczeg Ferenc-vonulatba. Jókait emlegető naplójegyzetei a lenyűgöző olvasmányosság és megjelenítő erő csodájáról emlékeznek meg, nemigen érintik a „történetiség” kérdését. A múltban játszó Márai-regények élnek a történetkövetés szabadságával, valójában jelenkori kétségeket és figurákat, helyzeteket és típusokat visznek színre.

²² A prózavers megközelítő megnevezése *A négy évszakban*, az *Ég és földben*, valamint a *Medvetáncban* (itt a novellához közelítő) írásoknak. Semmiképpen nem egyszerűen karcolatok, az átlírozott tárca jelölés meggondolkodtató lehetne.

²³ Moritz CSÁKY, *Pluralitát. Bemerkungen zum „dichten System” der zentraleuropäischen Region*. Neohelicon 1996/1., 9–30. A fogalom használhatóságáról vö. Stefan SIMONEK, *Mitteuropa als Schnittstelle interner und externer Theorienangebote* = Uő., *Von Lenau zu „Laibach”*. Beiträge zu einer Kulturgeschichte Mitteleuropas, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2016, 337–360., főleg 354.

tetten) éppen úgy esélyt kínáltak egy további létezésre, mint ama szétkülönülést szolgáló, nem csupán belpolitikai érdekektől vezetett erők ideologikus sugallata, amely az egynyelvűség abszolutizálását a nyelvi nacionalizmus jelentkezésétől kezdve szorgalmazta.

Nem azt állítom, hogy kizárólag vagy minden más „forrást” figyelmen kívül hagyva a bécsi modernség, a századforduló osztrák irodalma segítette Márait a hangra, az elbeszélői metódusra találásban (ezúttal a Freud-olvasásból eredeztethető „nyomokat” nem említettem, pedig az 1930-as esztendő közepétől gyors egymásutánban megjelenő Márai-regények főhőseinek éjszakai kibeszélései, utazásai az „éjszaka mélyé”-be elgondolkodtatóak ebből a szempontból),²⁴ csupán annyit állítanék, hogy a jövőben nem ártana alaposabban értelmezni Márainak akár a napilapokban közölt különféle műfajú írásait, akár a későbbi naplójegyzetek idevonatkoztatható ötleteit, kurta bekezdéseit, hozzájuk véve az emigrációban töltött évek egyik – emlékezetes – epizódját, a bécsi kirándulást, amelynek során nemcsak a végérvényesen múlttá lett életforma (kis kitérővel a Reichsgasse, akkorra már Beckgasse rokoni háza) merül föl az emlékezés során, hanem igazán nem mellékesen az a színházi, majd gasztronómiai kultúra, amely természetszerűleg szó szerint érzékelhető jelződése a „tegnap világa”-nak. Az sem elhanyagolható, hogy hányszor, milyen összefüggésekben bukkan elő Ferenc József alakja,²⁵ mint egy korszak Rendjének (és nem Rendszerének) reprezentánsa, miképpen tér vissza egy-egy mondat erejéig Musil regényfolyamára (ennek valószínűleg csak első köteteit olvasta), mutatja föl szintén csak odavetve Trakl jelentőségét. Az egyes, igencsak szórt adatok beépíthetők (együtt az *Ég és föld meg A négy évszak* több prózaversével) nemcsak Márai irodalmi elkötelezettségének alakulástörténetébe, hanem abba az állandósult viszonylagosságot sugalló személyiségképzeletbe,²⁶ amely pontosan jelzi a távolságot a regényszereplők helyzetüket meghatározni, nyelviségüket reprezentálni kívánó önmeghatározási kényszere és az elbeszélő kijózanító, rövid közbevetésekre szorítkozó, ezáltal az önmeghatározás sikerével kapcsolatosan kételyeket ébresztő beszéde között. A szereplők „áriázásai” és az elbeszélő tárgyszerűsége kontrasztot alkot, értelmezhető a történések értelmezésének eldönthetlenségeként, de a kívülálló iróniájaként is, Thomas Mann „epikai iróniá”-ja éppen úgy szóba jöhet, mint Krúdy Gyula elidegenítő, zárójeles mondatainak vagy gondolatjelek közé zárt sejtetéseinek alkalmazása.²⁷ A bécsi modernségből a Rózsa-

²⁴ Ide is érthető a *Füves könyv* (1943) egy intelme: „Utad értelme nem a cél, hanem a vándorlás. Nem helyzetekben élsz, hanem útközben.” Márainak a Krúdy-Magyarországban ágáló szereplői tanúsítják ezt a *Szindbád hazamegy* című regényben.

²⁵ István FRIED, *Márai und Kaiser Franz Joseph I. = An meine Völker. Die Literarisierung Franz Joseph I.*, szerk. Leopold R. G. DECLOEDT, Peter Lang, Bern, 1998, 113–121.

²⁶ A *Füves könyv*ben kissé leegyszerűsítve: „Mert az igazság állandó és változatlan, mint a természet nagy törvényei. De te, az ember, aki hiszel az igazságban és megvallod azt, nem vagy sem állandó, sem változatlan.” A könyv egyik-másik helyén differenciáltabban: „A dolgok nem csak önmagukban vannak, perspektívájuk is van. Ezért soha ne mondd egy tüneményről, »ilyen vagy olyan« – csak ezt mondd: »ebből a távlatból ilyennek látszik.«”

²⁷ A német Krúdy-fordítások megdöbbentő tanulsága, mennyire nem jön át fordításban az író iróniája. Ugyanez mondható el a *Szindbád hazamegy* német változatáról. Sándor MÁRAI, *Sindbad geht heim*, ford. Markus BIELER, Nova, Vaduz, 1978.

lovag idézőjelesnek minősíthető librettója s az ugyancsak idézőjelbe tett zenei történetisége üzenhet, de egy futó pillantást vethetünk a látszat és létezés, a játék és valóság (többek között) Schnitzler *A zöld kakadu* című színművében megjelenített történetére, amelyben a följebb említett ellentétpárok fölcserélődése akár a *Vendégjáték Bolzanóban* nagy éjszakai – karneváli – kibeszéléseit is fölidézheti.

*

A másik „esettanulmány” az előbbinél valamivel bonyolultabb és összetettebb kérdéshez kíván adalékokat szállítani. Magam több ízben rugaszkodtam neki, hogy a polgári író, a polgárság írója, a polgártudat, a polgáriság (Bürgerlichkeit) epikájának kísérletezője, az európai polgári eszme/eszmény irodalma problémaköréhez részint a regények, részint az *Egy polgár vallomásai*, valamint a *Hallgatni akartam* felől közeleltsek. A polgárság „történelmi szerepköre” élete végéig foglalkoztatta írónkat, a végső vállalkozás, *A Garrenek műve* tesz hitet a jelképesen érthető kassai metszettel és személyes vallomásként a Lolának ajánlás „szövegiség”-ével közvetített tér és e teret az Időbe emelő epika mellett. Ennél távolabbról is elindulhatunk, nem egy „világnézet” forrásvidékét megcélözva (Márai bon mot-ja szerint Budán lakni „világnézet”, a Krisztina „kisvárosiassága” emlékeztethet szereplőivel a gyermekkor Kassájára), hanem amint a műveltség, a művelődés, a magyar történelemben felemás létű Bildungsbürgertum, valamint a polgárszerep lehetőségei, mulasztásai a mentalitás, az íráság megnyilatkozásaival közvetítő szerző műveiben feltárulnak. Hasonlóságát a „nyugati” citoyentípusokkal vagy/és eltéréseitől teszi a vizsgálat tárgyává, efemer újságcikkekkel, prózai epikával, önéletrajzainak „álcázott” kortörténettel, naplók segítségével. S ha Márai egy aperçu-je szerint fő témája a Család volt, akkor nem tekinthetünk el a családtörténet szűkebb és tágabb kontextusának, magyar és világirodalmi viszonyrendszerének kérdéséről sem. S itt most nem feltétlenül filológiai kimutatható megfeleléseket érdemes felsorolni (jöllehet a filológiai kutatás hitelesíthet vagy cáfolhat előfeltételezéseket), hanem követni egy (jobb híján) polgártudatnak nevezett, világnézeti mozzanatok sem rejtő, egy írói magatartást megformálni segítő, következetes gondolkodás fokozatos előtérbe jutását a Márai-életműben. Ezúttal néhány idézettel támogatnám töredékes fejtegetéseimet, csupán kiragadva azokat az általam lényeginek és talán továbbgondolhatónak minősülő téziseket, melyek számos alkalommal (a jelző nem túlzás) visszaköszönnek különféle műfajú Márai-művekben. Itt most avval kezdeném, hogy írónkat felkérte a Magyar Rádió (nyilván annak irodalmi osztálya), tartana előadást a *Legkedvesebb íróm* sorozatban.²⁸ A Márai-életművet ismerők jól tudják, hogy Arany János, Tolsztoj, Proust, sokszor Babits és József Attila (csak néhányat soroltam föl) az állandó olvasmányok, legalábbis a naplókban sokszor emlegetettek közé tartoznak. Kihagytam Goethét, akinek Weimarja az *Egy polgár vallomásai* emlékezetes fejezetének megírására készítette Márait. Az 1943–1944-es

²⁸ MÁRAI Sándor, *A teljes Napló 1943–44*, Helikon, Budapest, 2006, 132–134. Szöveggözlés: MÁRAI Sándor, *Goethe = Uő., Ihlet és nemzedék*, Akadémiai – Helikon, Budapest, 1992, 71–82. A vers német közlése és értelmezése: GOETHES Werke. Gedichte und Epen, I., s. a. r., jegyz. Erich TRUNZ, Beck, München, 1989, 359, 721–723.

naplóból értesülünk, hogy Goethéről szólt a rádió-előadás, s ezt szükségesnek véli megindokolni az író: „Goethe az egyetlen a világirodalomban, aki biztosan tudta, hogy ami egyszer formát kapott a világban, nem pusztul el, hanem elevenen fejlődik tovább.” Nem kell hosszan nyomoznunk: Goethe-idézet, az *Urworte*. *Orphisch* ciklus első darabja, Somlyó György tolmácsolásában *Orphikus* igék (pontosabban ősigék), s az idézet: „S idő, erők hiába ostromolják / a szervesen fejlődő tiszta formát.” (*Daimon*. *Démon*, Goethénél nem erő, hanem *Macht*, hatalom, nem ostromolják, hanem *zerstükkelt*, szétdarabolják, a második sor még szó szerinti fordításban sem adható teljesen vissza). Ki Márai Goethéje? „Bátor volt, mert tudott szólni, mikor riadtságában és iszonyatában mindenki elhallgatott.” És: „Most, mikor a világ felülete beomlani látszik, mikor kövek és eszmék repülnek a tüzes éjszakában, s Goethe frankfurti házáat is lerombolta a háború, a vaksötétben kinyújtjuk kezünket Goethe felé. Mindig velünk van, a pillanatban is, mikor az összeomló katedrálisok kövei betemetnek egy műveltséget.” Itt egy kurta kitérő erejéig megszakítom gondolatmenetemet, és visszatérek a naplóhoz. 1944 decemberében Márai Babits európai irodalomtörténetébe lapoz bele,²⁹ a leányfalui bujdosásban olvassa az európai szellemiségről szőtt irodalmi ábrándot. A mai fanyalgókkal szemben jól érzékeli és érzékelteti jelentőségét és irányultságát. Előbb tárgyyszerűen közli, miszerint „egy élményről ad számot, ez élmény neve a világirodalom.” Majd egy lappal ennek utána kifejti: „Babits könyve az európai irodalomról nem mond semmi újat; legalábbis úgy érzem, nem »tanultam« belőle semmit. Bizonyos korban, bizonyos emberek szakmai ismeretei egyeznek. De megnyer a könyv szempontja: Babits hisz a nemzetfölötti szellemben, számára a világirodalom egységes valami, Homéroszt, Dantét, Shakespeare-t és Goethét ugyanaz a villámlökés mozgatja. S ezt most, mikor nincs már egységes Európa – mint volt a latin és francia kultúra idejében –, csak tragikus nemzeti meghasonlás van, nem árt alkalommal elmondani és bizonyítani.”

Éppen a Goethe-előadás és a világirodalom-eszméhez hűség „vallomása” között írja Márai naplójába ítéletét és fájalmát, töprengéseinek summázatát és a tragikusra fordult idő diagnózisát: „Arról van szó, hogy huszonöt éven át egy társadalom megtagadta a műveltséget. A többi csak következmény. Az igazság, hogy mind szenvedtünk az időben, de mindannyian bűnösök vagyunk.”³⁰ (Zárójelben: némi túlzással mondhatnók, a *Hallgatni akartam* ezeket a mondatokat bontja ki, teszi mérlegre az előzményt meg a következményt, szembesíti a polgárszerep vállalásának/vállalhatóságának korszerűségével/korszerűtlenségével, a Trianon és a második világháborús országvesztés közé eső periódus ún. nemzeti politikájával, a különféle képpen megítélhető miniszterelnökök értékelésével, hibáival, mulasztásaival, a korszakot jellemző demokráciadeficitte.) A polgárszerep, az európai magyarság ideája, a Goethével mint a polgári korszak reprezentánsával (Thomas Mann) szembesülés valójában egy és ugyanazon gondolkör különféle aspektusokból történő megvilágítása, ennek a körnek a közepén a „városos Magyarország” (Ady), a civitaseszmény, a műveltség

²⁹ MÁRAI, *A teljes Napló 1943–44*, 353–354.

³⁰ *Uo.*, 356–357.

helyezkedik el, amelyen állandóan dolgozni kell, hiszen a csak-megőrzést hirdető attitűd vesztésbe fúl; s miként a Dóm – mint a civitas jelképe – állandó törődést, s kisebb fogyatkozás pótlását, az idő pusztító erejének megállítását/javítását igényli, a polgárok által teremtetett szellemi és anyagi kultúra, amely ugyanannak két oldala, egymást feltételezve, hasonlóképpen igényli a rajta való munkálkodást.³¹ Közismert, mily mértékben érintette Márait a válságfilozófia, persze, nem csak őt, az 1930-as esztendő író-gondolkodóit általában (itt csak a Márai-útleírásokkal rokonítható Čapek-művekre utalok), e filozófiákból ezúttal a kultúra és a civilizáció között tatóngó szakadékot említem, a civilizációba dermedő kultúra lehetősége Márai visszatérő intelmei közé tartozik. A műveltség nem csupán, és talán nem is elsősorban az, ami a dolgozószoba négy fala között történik, még az sem egészen, ami a budapesti (és bécsi) kávéházak vitáiban megfogalmazódik (persze, e helyeken is szüntelenül forrong, készül valami, Márai emigrációjában még a „pesti dumá”-ra is sóvárogva gondol vissza, különös tekintettel emlékeztethetnénk arra a viszonyra, amely Karinthy Frigyeshez fűzte).³² A műveltséget – ahogy Márai érti – nemigen lehet helyettesíteni rokon értelmű kifejezésekkel (nem tudom, akad-e többé-kevésbé pontos megfelelője), mivel összefoglaló jellegű, mozgásban lévő, a „világirodalom”-mal és különféle diszciplínákkal összefüggő fogalmi hálóban helyezkedik el. Összetevői közé tartozik a magatartás egy változata, amelyet Márai esetében az édesapa, Grosschmid Géza testesít meg. Aki az első világháború előtt ügyvédi munkája révén viszonylag hamar Kassa városa közeleti életet élő, tekintélyes polgára lett, hogy aztán az államfordulatot követően a prágai parlamentben kisebbségi sorsba kényszerült magyarság sérelmeinek szószólója legyen, érdekvédői tevékenységével szolgálja Csehszlovákia magyar lakosságának ügyeit. Mindaddig, amíg rá nem kényszerült, hogy 1932-ben áttelepüljön Miskolcra. Az Édesapa, akiről *A Garrenek műve* egy lényegadó képviselője mintázódott, példázza műveltség és magatartás összefonódását, a polgári erényeket, amelyek között lelhető a megértés, a tapintat, a türelem, a „valóságos igény”, az udvariasság, a társas érintkezés minősége, a lakáskultúra, a nem karrierépítő, hanem a közösség érdekeit szolgáló közéletiség.

Az Édesapa alakjára visszautalva, következő lépésként a kassaiságot jelölhetnők meg, mint olyan teret, amely a történelem során a szabad királyi város státustól kezdve a polgári létezés lehetőségeinek megvalósítását biztosította, a városrendezés, a céhes berendezkedés, a kereskedelmi kapcsolatok (Kassán keresztül zajlott a keleti országokba irányuló borkereskedelem – többek között), a Márai családból ismerős iparosok, illetőleg az onnan kilépő értelmiségiek (Márai Sándor nemzedéke) példáiban.

³¹ Ezt számos idézettel lehetne igazolni. Ezúttal a *Föld, föld!...* „teljes változatából” írom ide: „De az én számomra, aki a Felvidéken születtem, a városalapító, műveltségépítő polgárság leszármazottja voltam, a polgár, ha fakultan és torzultabb változatban is, még mindig egyféle szerényen hősies eszmény volt. Olyan szellemben neveltek, amely a »polgáriság«-ot a szabadságjogok védelmezőjének tekintette, az emberi és társadalmi haladás pionírjának hitte.” MÁRAI Sándor, *Föld, föld!... A teljes változat*, s. a. r. Kovács Attila Zoltán, Helikon, Budapest, 2014, 147.

³² Karinthy Frigyes estjét a Zeneakadémián 1929-ben Márai vezette be, ismertette verseskönyvét 1930-ban, *„A néma nyelv”* című írásában (Pesti Hírlap 1938. szeptember 4., 5–6.) felférte jelentőségét, tanulmányértékű bevezetést írt a *Tanár úr* kéremhez.

Márai több művében mindezek a polgári létezés meghatározó összjátékban lettek cselekménnyé vagy értelmezett tárgyá. Megjelenik városi autonómiához ragaszkodó középkori történekként (*A kassai polgárok* a jog és a függetlenség programját hirdetik meg), majd az újkorban itt létesült első magyar irodalmi folyóirat képeben: Márai Kazinczy Ferenc városaként is megidézi Kassát, novellában és prózaversben. A 19. század első felében a magyar színjátszás otthonául szolgált, Kassán tartották a *Bánk bán* ősbemutatóját, a század vége felé nyolc esztendőn át Jókai Mór volt a város képviselője a magyar parlamentben. A kisebbségi sors kihívásaira a város a Kazinczy Társasággal és egy könyvkiadóval felelt. Mindez odaértendő Márai kassaiságába, de az is, hogy európai összehasonlítás tárgyává teszi, és hasonlóan Thomas Mann Lübeckéhez, szellemi életformaként tekint Kassára, ahol már tizenöt esztendősen újságíróskodott,³³ és amelynek napilapjaiban az 1920-as esztendőkből meglehetősen sűrűn szerepelt. Ezt a történelmi háttérű, polgári kultúráját ápoló várost (és a Kassához hasonlóan gondolt Kolozsvárt) állította szembe Budapest civilizációs nagyvárosiaságával, és Rilket idézve érezte magát rosszul a civilizatorikus modernség világában. Márai ideál-Kassája akkor kap sebeket, amikor a *Féltékenyek* idegenjei megtörik a városrendezés során megvalósult építészeti harmóniát, és az *Áhítat* könyvében diagnosztizált „haladás”, „ál-kultúra” jegyében kezdenek városátalakításba. A betelepülésekkel az életforma is kárt szenved, így Márai regényekbe menekíti kassai polgár-látomását. A mérleget a *Kassai örjárat*ban vonja meg, hogy fokozott erővel az 1943–1944-es naplóban kezdje el/leszámolását a műveltséget eláruló évtizedekkel. Ebben az igyekezetben az *Európa elrablása* című útirajz (melyet a naplójegyzetekkel kellene összeolvasni) mintha visszavonná a *Napnyugati örjárat* reménykedését. Európát keresi a romokból éppen tápáskodó Európában, és e keresés emigrációjában sem szünetel. Az *Egy polgár vallomása* „harmadik” kötetét tervezve az eddigieknél még határozottabban teszi föl nyugtalanító kérdéseit a maga (polgári) szerepvállalásaival kapcsolatban, és természetesen a két háború közötti magyar társadalom úttévesztésének okaira kérdezve. Az önéletrajz továbbírása során vált át kortörténetbe, esztétörténetbe, a totalitarizmus eszméi térhódításának nyomába ered, végiggondol(tat)ja a „polgári” ellenállás formáit, lehetőségeit, felelősségét, és messze nem szorítkozik az irodalom, a saját írósága abszolutizálására, az elitkultúrával szemben szélesebb fogalmi körben vizsgálódik,³⁴ így mentalitástörténetivé lesz a nézőpont, amely egyben művelődéstörténeti. Csakhogy a felemásan fogadott egykori nemzetnevelési röpirattal szemben, amelyben Márai elmozdult a szépirodalmi ajánlatoktól, irodalmi műfajban nyilatkozik meg, és éppen ez a személyes érintettséggel jelzett történetmondás avatja szemléletessé, „életszerű”-vé az egyébként sem elvont fejtegetéseket. A meghatározott tér- és időbeli távolságból rekonstruált történelemmel szemben tanúsított ironia (például) jól érvényesül a Lola elbeszélte események beiktatásakor, a nagymama személyisége, majd ebédjének rituáléja egyszerre viszi színre egy polgári család életrendjét, és tekint vissza némi malíciával a történelembe jutó, hétköznapi, ismétlődő, ezáltal szakrális

³³ Ötvös Anna, *Márai Sándor ismeretlen tárcái 1915-ből*, Irodalmi Szemle 2012/5., 3–14.; Uő., *Újabb, eddig ismeretlen Márai Sándor-írások 1915-ből*, Irodalmi Szemle 2012/8., 4–7.

³⁴ Vö. MÁRAI, *Föld, föld!... A teljes változat*.

vonásokkal színezett ebédre.³⁵ Az önnön polgáriságán, szereplehetőségein, vállalkásainak jellegén töprengő visszaemlékező illúzióival kénytelen szembesülni, önnön életvitele elbeszélésekor sem hiányzik az ironia,³⁶ és éppen ez a tárgyszerű felidézése a hétköznapiaknak hitelesíti az elbeszélést. S ha a Kassához fűződő emlékekben helyet kap a nosztalgia, néhány helyen a rokonság Bécse ugyancsak melegebb színekkel van megfestve, Márai társadalomrajza kíméletlen, társadalom és műveltség, „neobaro” civilizáció és demokráciadeficit kerül vizsgálatra, s az eredmény: a „valahol utat vesztettünk” kortársi diagnózisát támasztja alá.³⁷ A korszakváltás felszabadulást remélő vágya nem igazolódik az 1945-öt követő idők erőszakos átrendeződésével,³⁸ a „polgári író”-nak nemcsak 1945 után elkönyvelt Márai ismétlődéseknek lesz tanúja és elszenvedője, miközben nem menti föl sem önmagát, sem azt a bizonyos polgárságot, amely a kassaitól és a kolozsváritól eltérően megmértetetik (és könnyűnek talál-tatik). A *Hallgatni akartam* meg a *Föld, föld!...* éppen vegyes műfajúságával hoz újat a magyar önéletrajzi/emlékirati irodalomban, az előbbi cselekménytelenségével, az értekező prózához hasonló előadásával, az utóbbi különféle jellegű emlékezésdarabok összeszerkesztésével. Valami olyasmire érezhetünk rá, hogy sem a személyes, sem az „egyetemes” történelem nemcsak kronológiailag nem egyenes vonalú, éppen az emlékezés (jellegénél fogva) válogató, összekuszáló, többértelmű elbeszélés, amelynek főhőse többféleképpen értelmezhető személyiség, hiszen a belőle kiinduló, hozzá visszavezető történésdarabok sem az életfolyamat egyetlen lehetséges okára utalnak, hanem az esélyek közül az egyikre, amely hol így, hol úgy merül föl. Márai maga sem tudja, talán nem is akarja eldönteni, hogy valóban polgár volt-e, polgári életmódot folytatott-e, vagy csak mindennek karikatúrája, az Édesapa, az ideálpolgár, Márai szerint nemcsak élete végén, valójában szomorú ember volt.

A Márairól író kritikusok a rajongástól, az utánzástól a satíráig, a károsnak vélt írásig terjedő skálán mozognak, részint a világnézet alapján (szélsőjobb és -bal, meglepő frazeológiai egybeesésekkel), részint az irodalmi apagyilkosság szándékával (az 1940-es esztendő elején néhány kritikus), részint az egymásra következő regények modorosságait talán túlzott módon szóvá téve. Ugyanakkor egymástól oly eltérő személyiségek méltatták írásművészetét, mint Szerb Antal, Kassák Lajos, Thurzó Gábor, Bóka László, Passuth László, Karinthy Frigyes. Márai ismeretségi körében ott leljük Szabó Lőrincet, Herczeg Ferencet, Szántó Györgyöt, Ligeti Ernőt, Babits

³⁵ A nagymama sonkás-zsömlés tízórai, ebédjének történelmi perspektívája rokonítható a *Szindbád hazamegy* utolsó étkezésének rajzával, melyben a Krúdy-legenda parodisztikus elemekkel színeződik át. Lola kassai életéről, családjáról, környezetéről lásd Ötvös Anna, *Lola könyve*, Helikon, Budapest, 2017. Ismertetésben Lola családja és a Márai-család képviselte hagyományról írtam: FRIED István, *Lolától a társadalomtörténetig. Megjegyzések Ötvös Anna Lola könyve c. műve margójára*, Irodalmi Szemle 2018/8., 12–26.

³⁶ A *Füves könyvnek* önnön életviteléből származtatható tanácsai nem nélkülözik az (ön)ironikus vonásokat.

³⁷ „[E]gyfajta szemléletnek vége van, egyféle életformának véget vet a vihar.” MÁRAI Sándor, *Kettőig nyitva*, Pesti Hírlap 1941. március 9., 5.

³⁸ Erről tanúskodik a kéziratban hagyott kisregény címe: *Szabadulás*. E gesztusban ott a felismerés: a valódi szabadság csak belülről jöhet, egyénnek-nemzetnek önmagát kell felszabadítania. A *Föld, föld!...* visszatér erre.

Mihályt (az 1930-as évektől), Kosztolányi Dezsőt, a hűtlenné vált Illés Endrét. Ki-ki a maga irodalmi elgondolásai szerint méltatta, vetette el, kifogásolta vagy elismeréssel értelmezte Márai Sándor tevékenységét, Németh László következetesen határolódott el attól, amit Márai írt, Veres Péter egy ideig fel-felkereste Márait szerkesztőségében, utóbb inszINUÁLÁSSAL felérő módon keveselte írásművészetét, nem kevésbé rejtette idegenkedését Kodolányi János. Illyés Gyulához Márait ambivalens viszony fűzte, a kezdeti közeledést, sőt rokonszenvet főleg 1945, még inkább 1949 után nyílt ellenségeskedés váltotta föl. Ilyen módon Márai irodalmi helyéről a két háború közötti magyar irodalmi életben nem könnyű írni, nemcsak személyes sértettségek, hanem nehezen követhető, egymást olykor megkérdőjelező irodalomfelfogások nehezítik a tájékozódást.³⁹ Ki hinné, hogy Márai jól ismert Krúdy-rajongása után egy helyütt Móricz Zsigmondot nevezte az egyik legjelentősebb írónak?⁴⁰ Márai irodalmi nézetei meglehetősen sokrétegűek, az első megközelítésben egymásnak ellentmondók. Kimaradt a népies-urbánus vitából (a Kosztolányi kezdeményezte „Ady-revizió”-ból még nem!), noha Márait nem kevesen az urbánus „tábor”-hoz számították. Sem a Válaszba nem írt, sem a Szép Szóba. A kívülállás, a „polgár” tárgyszerűsége, megfontoltsága, párttalansága, elkötelezetlensége a polgártudat/szerep vállalásából következik, a mesterség tisztelete, a jól megalkotottság igénye számára fontosabb a változó világnézetek szolgálatánál. A mérlegelő magatartás érzékelhető a *Hallgatni akartam* meg a *Föld, föld!*... olvasásakor, nem az irodalom vagy az irodalmi élet jut főszerephez, hanem az a társadalmi berendezkedés, amelyben az irodalomhoz való viszony a műveltségbe épül, jóllehet Márai műveltségfogalma nem azonos az irodalmi műveltséggel.

És most néhány részlet az életmű különböző területeiről: „Minden métier életveszélyes, ha az ember jól akarja csinálni. Mindent bele kell adni, az egész embert s az egész életet, minden rizikójával [...] Tanulj alázatot. És tanuld meg, ha mester akarsz lenni munkádban, nem szabad félni semmitől, s szájadba kell venni a szögeket is” (*Szögecselő*)⁴¹. „Amikor fordul az idő, a középpárti ember mindig elsőnek pusztul. Rómában nincs és nem is lesz középut. És nem lesznek középutasok” (*Rómában történt valami*). „én az európai humanizmusban hittem, s abban a polgári szocializmusban, mely minden dolgozó számára tisztességes életszintet, szabadságot és műveltséget nyújt” (*A teljes Napló 1943–1944*). „Spengler írja, hogy a nagy kultúrák emberei az időt nagy távlatokban érzékelik. [...] A civilizációba átmerevedő kultúra emberének időérzéke egyre nyugtalanabb, kicsinyesebb” (*Óra*)⁴². „Valaminek vége van, nemcsak nálunk, talán egész Európában” (*Kettőig nyitva*). „A város ellenállt, az egyetlen lehetséges módon: bezárkózott belső formáiba” (*Féltékenyek*). „A polgár és a polgári rend az emberi együttélés egyik legértékesebb, leghasznosabb, magasrendű terméke mind-

³⁹ Márai sosem adott írást politikailag látványosan elkötelezett lapoknak ifjúkori szélsőbaloldali kalandját követően, valamint bármely vallást a címében feltüntető folyóiratnak (Protestáns Szemle, Katolikus Szemle). A Nyugatba keveset és rövid ideig írt, a Magyar Csillagtól személyes okokból egy idő után visszavonult.

⁴⁰ MÁRAI Sándor, *Móricz Zsigmond hagyatéka* = Uő., *Ihlet és nemzedék*, 190–193.

⁴¹ (m. s.), *Szögecselő*, Ujság 1934. november 30., 6. (Egy kárpitos dolgozik szájába véve a szögeket.)

⁴² MÁRAI Sándor, *Óra*, Pesti Hírlap 1941. február 16., 5.

addig, amíg alkotó és hősi. [...] Kultúrák, amelyek már csak megőrizni akarnak, elhalnak. Élő kultúrák örökké építenek” (*Kassai őrvárát*).

Ez az összeállítás helyettesíti az e dolgozatban csak hosszan elbeszélhető fejtegetéseket, körbeírja ama polgáriságelképzelést, amelynek időszerűségét a történelem megkérdőjelezte, korszerűségét azonban nem vitathatta. Ilyen módon állítható, hogy a polgári író jelölés Máraira legfeljebb nagy vonalakban igaz, hiszen az író a polgári létezés nem monolit életrendként tudatosította, hanem a világban-lét egyik lehetséges, talán legjobb változataként. A polgáriság műveltség-hordozó tartalma nem kiváltságosok (egy bizonytalanul körülírható szellemi elit) szemléletéből magyarázható, hanem horizontálisan és vertikálisan elfoglalja az időben, nemegyszer a történelem szorításában vagy a történelemmel szemben, a kiharcolt, kiharcolható vagy a maradékol elfoglalható helyet. A mérték: az ellenállás, a műveltség – hirdeti Márai még emigrációs tapasztalatai után is – hősiesség.

Ebben a programtanulmánynak szánt, vázlatos dolgozatban csupán hipotéziseket fogalmaztam meg, bár e hipotéziseket Márai-írásokkal, ez írásokból vett részletekkel igyekeztem valószínűsíteni. Az anyag egészének a feldolgozatlansága, a 2002-es esztendő követő anyag bibliográfiai⁴³ számbavételének hiánya, valamint a szaporító külföldi szakirodalom jórészt ismeretlensége nehezebbé teszi a kutatást, amely nem elégedhet meg az egyes művek bármennyire is korszerű elméleti előfeltevésekkel megtámasztott elemzésével. Részszintézisekre volna szükség, műfaji csoportok komplex feldolgozására, Márai és íróársai összehasonlító bemutatására. A Szabad Európa Rádióból üzenő Márairól egyelőre két nyomtatott kötetnyi tudásunk van, ennek a fajta publicisztikának, „műfaj”-nak értelmezése nem kevésbé mutatkozik elvégzendő feladatnak. A filológiai hiányok hosszan sorolhatók. Ez ösztönözheti, ennek ösztönöznie kell(ene) a kutatást. Remélhetőleg egy következő Márai-konferencián már erről is be lehet számolni.⁴⁴

⁴³ MÉSZÁROS Tibor, *Márai Sándor bibliográfia*, Helikon – PIM, Budapest, 2005. Tudomásom szerint Mészáros Tibor nem állt le az anyaggyűjtéssel.

⁴⁴ Ebben a dolgozatban helyzetfelmérésre vállalkoztam, a jelzett problémák felvázolásáig jutottam el. Amiről könyveimben, magyar és idegen nyelvű dolgozataimban részletezőbben szóltam, itt nem hivatkoztam, csak akkor, ha feltétlenül szükséges volt.

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

A próza hangja. Kérdések a Márai-dallam körül

(A nem-szemantikai elemek hatásformái Márai prózáírásában)

Im Dichten des Dichters und
im Denken des Denkers wird immer soviel Weltraum ausgespart,
daß darin ein jeglich Ding, ein Baum, ein Berg, ein Haus,
ein Vogelruf die Gleichgültigkeit und Gewöhnlichkeit ganz verliert.*

(Martin Heidegger: *Einführung in die Metaphysik*, 1935, 1953)

A partir de Benveniste, le rythme peut ne plus être une sous-catégorie de la forme.
C'est une organisation (disposition, configuration) d'un ensemble. Si le rythme est
dans le langage, dans un discours, il est une organisation (disposition, configuration)
du discours. Et comme le discours n'est pas séparable de son sens,
le rythme est inséparable du sens de ce discours.**

(Henri Meschonnic: *Critique du rythme*, 1982)

I.

Hogy miben áll közelebből az a bizonyos Márai-dallam, amelyről említést tesz ugyan minden valamirevaló Márai-tanulmány, ám többnyire úgy, hogy aztán sorsára is hagyja a jelenséget, az irodalomtudomány szigorúbban vett poetológiai eszközeivel sem könnyű felderíteni. Márpedig az, amit e prózára vonatkoztatva hozzávetőleges pontossággal, de meglehetősen homályos jelentéssel már a korabeli kritika, sőt maga az író is „dallamnak” vagy „dallamos hangnak” nevezett, a Márai-epika legszembeötlőbb jegyeinek egyike. Annak ellenére azonban, hogy szilárd recepciós konszenzus övezi e megfigyelést, feltűnően hiányos, a nyelvművészeti sajátosságok tekintetében pedig kifejezetten keveset mondó mindaz, amit a szakirodalom eddig ennek a dallamos hangnak a működéséről kézzelfogható érvennyel felhalmozott. Összefügghet ezzel, persze, hogy Márai szépprózai műveinek gyakran „egyszólamúként” értett

* A költő költésében és a gondolkodó gondolkodásában mindig szabadon marad annyi világtér, hogy abban minden dolog, minden egyes fa, hegy, ház, madárhang egészen elveszti az érdektelenségét és megszokottságát.

** Benveniste-ből kiindulva – a ritmus nem lehet csupán a forma egyik alkategóriája. A ritmus valamely egésznek a kialakítása/megszervezése (elrendezése, konfigurációja). Ha a ritmus a nyelvben, a hangzó beszédben van (ott), akkor a ritmus a hangzó beszéd alakítója/formálója (elrendezése, konfigurációja). És mivel a beszéd nem választható el a jelentésétől, a ritmus sem választható el ennek a beszédnek a jelentésétől.

vallomásos karaktere retorikailag nem könnyen választható el a naplóstátuszú, vagy éppen vademecumszerűen aforizmatikus, az épületes irodalom hagyományában álló szövegeinek szólamvezetésétől. Márpedig aligha járunk messze az igazságtól, ha azt vélelmezzük, hogy a Márai-mondat retorikájának ez a változékony, a koncentráló szólam/hangzás különös állandóságát mégis mindig megnyilvánító modalitása, amely az író minden műfajában felismerhető, nem egyéb, mint e művek irodalmiságának legfőbb poétikai megnyilvánítója.

Itt azonban máris el kell kerülnünk egyrészt annak veszélyét, hogy az ütem, a ritmus és a harmóniak pusztá fizikai akusztikumát összetévezzük a (beszédbeli) hanglejtésnek azzal a – szintaxis és prozódia révén hangzásformát nyert – módjával, „ahogyan a szavak egy dallamos beszédfolym egészében megszólalnak”¹. Mert például ennek (nem melodikus eredetű) ritmusa nem esik egybe a zenei dallam- és harmóniaképződés intervallumaival. Másrészt annak csapdájába sem tanácsos beleesnünk, hogy a jelentés(ek játéka)t „megszóltató” modális hangzásra, egy pusztán csak nem-szemantikaiként értett *meloszra*² korlátozzuk a prózának azt a nyelvművészeti teljesítményét, amely egy szöveg irodalmiságát előállítja. Csak így nem vétjük el annak axiomatikáját, hogy miért nem merül ki az irodalom az ékesszólásban.

Abban természetesen nincsen semmi újdonság, hogy a művészi prózának éppúgy lehet dallama – jelentsen ez itt most még bármit –, mint a költői műalkotásoknak. „A tisztán mondottak – írja erről Heidegger –, a költeménynek nem a próza az ellentéte. A tiszta próza sohasem »prózai«. Olyan költői és ezért olyan ritka, mint a poézis.”³ Amikor Giorgio Agamben paródiatanulmánya arra utal, hogy „a zene és a logosz hagyományos kötelékeinek fellazulása” majd Gorgiasznál teszi lehetővé a művészi próza megszületését, hangsúlyozza: mindez azt is jelenti, hogy az irodalmi próza ezért magán viseli „a dallamtól való elszakadás nyomait. Az a bizonyos »homályosabb ének«, ami Cicero szerint a prózai beszéd sajátja (*est autem etiam in dicendo quidam cantus obscurior*) ebben az értelemben nem más, mint az elveszett zene utáni kesergés, a dallam természetes helye utáni fájdalom.”⁴ Az *Orator* 18.-ból idézett sötét vagy homályos ének különös látványt és hangzást egybefoglaló metaforája⁵ annyiban Arisztotelész *Rétorikájához* kötődik, hogy a tompa és alulartikulált dallamérzet

¹ Hans-Georg GADAMER, *Vom Anfang des Denkens* = Uő., *Gesammelte Werke III. Neuere Philosophie I: Hegel, Husserl, Heidegger*, Mohr Siebeck, Tübingen, 1987, 390.

² A *melosz* fogalmát a vezénylet művészetére vonatkoztatva hozza szóba Wagner 1869-ben: „Csak a melosz helyes/pontos megértése adja meg azonban a helyes tempót (*Zeitmaß*) is: a kettő elválaszthatatlan egymástól, egyik feltételezi a másikat.” Richard WAGNER, *Über das Dirigieren*, Insel, Leipzig, [1869], 19.

³ Martin HEIDEGGER, *Unterwegs zur Sprache*, Neske, Stuttgart, 1993, 31.

⁴ Giorgio AGAMBEN, *A profán dicsérete*, ford. KRIVÁCSI Anikó, Typotex, Budapest, 2008, 48–49.

⁵ A magyar fordítás „rejtett zeneiség”-et mond: „Mert hiszen csodálatos valami az emberi hang természete; mindössze három hangszínből: a hajlékonyan változóból, az élesből és a tompából áll elő oly nagy hatalmú, oly elbűvölő sokfélesége, mely az énekben jut el a tökéletesség fokára. A beszédben is lappang ugyanis *valami rejtett zeneiség*; nem a phrügiai és kariai szónokok beszédeinek szinte éneklő befejezéséről van szó, hanem arról, amiről Démoszthenész és Aiszkhinész is említést tesz, amikor egyik a másik szemére veti a hajlékonyan változó hanglejtést.” (A korábbi, 1974-es fordításon – a nevek írásmódjától eltekintve – itt nem változtatott az átdolgozás.) Marcus Tullius CICERO, *A szónok*, KÁRPÁTY Csilla fordítását átdolg. és jegyz. kieg. MEZEI Mónika = Uő. *összes retorikaelméleti művei*, szerk. ADAMIK Tamás, Kalligram, Pozsony – Budapest, 2012, 629.

a művészi prózának azzal a sajátos műfaji elhelyezkedésével áll összefüggésben, ha nem épp magát annak köztes státuszát nyilvánítja meg, amely szerint „sem olyan dallamos nem lehet, mint a vers, sem olyan ritmustalan, mint a köznapi beszéd”⁶. Az esztétikai tapasztalat hangolására nézve legyen azonban mégoly meghatározó is ennek a hajlékonyan változó hanglejtésnek (mint az időről időre fölemelt, majd leengedett hangvezetésnek) a néma prózaolvasásban is ott működő melosza, a nyelvi materialitás új keletű irodalomtudományi karrierje ellenére sem tud tisztán nem-szemantikai lenni. Annyiban legalábbis bizonyosan nem, amennyiben „a beszéd a maga részéről nem annyi, hogy csupán keresztülmegy a jelentést hordozó szavak szerkezetén”: értelmét és hatását együttesen nyeri „a teljes beszéd artikulációjából”⁷.

Mármost ha az *irodalmi beszéd* egyéni karakterének – úgy is, mint ugyanúgy meg nem ismételhető beszédaktusnak – a mibenlétét akarjuk felderíteni, Saussure *parole* fogalma helyett Benveniste *discours* fogalmához érdemes folyamodnunk. Vagyis az előbeszéd analógiájára Henri Meschonnic-nak abból a megfigyeléséből kell kiindulnunk, hogy a beszédként értett irodalmi szöveg is a nyelv humboldti értelemben vett, szüntelen alkotó erejének (*energeia*) terméke, ahol a jelentésképződés már eleve sem korlátozódhat azoknak a pusztá lexikai struktúráknak a „jelentésére”, amelyek a szótár és grammatika összjátékából keletkeznek. A beszéd jelentése – következett itt Meschonnic – ezért sohasem merül ki a parole szabályokat aktualizáló szemantikumában, hanem mindig a megnyilatkozás élő, „ritmikai” konfigurációinak időbeli terméke. Azt is mondhatnánk, a beszédnek eredendően performatív a létesülése. A beszédnek ezért a lexikai jelentés helyett sokkal inkább egy olyasfajta jelentésmód (*signifiance*) a sajátja, amely mindig csak az aktuális beszédhez és csak ehhez a beszédhez tartozik hozzá.

Ezek a jellemzők a nyelv minden „szintjén” megtalálhatók: a hangsúlybelin, a prozódiaiban, a lexikain és a szintaktikain. [...] A „jelentés” nem a szavakban van meg – lexikális módra. [...] A ritmus,⁸ amely éppúgy formálja a beszédnek a jelentésmódját, ahogy a jelentését is, magának a beszédbeli jelentésnek a megalkotója.⁹

Az irodalmi mű jelentéskonfigurációjára nézve ebből többek közt az is következik, hogy annak egyedisége – a *signifiance* keletkezésének logikája szerint – valójában nem a beszéd textuális szubjektumától (például az odaértett, implicit szerzőtől) származik, hanem éppen fordítva, maga ez az *alak(zat)i értelemben* vett ritmus konstruálja meg a beszéd szubjektumát: „Ha a jelentés a szubjektum tevékenysége/aktivitása,

⁶ Uo., 674. Arisztotelész azt írja a prózaritmusról, hogy „[a] prózai szöveg formája nem lehet metrikus, de ritmustalan sem. [...] [r]itmusosnak kell lennie a beszédnek, de nem metrikusnak, mert ez esetben vers lenne. De a ritmusnak nem szabad rigorózusnak lennie, ez akkor következik be, ha egy bizonyos mértéket túllép.” ARISZTOTELÉSZ, *Rétorika* 1408b, ford. ADAMIK Tamás, Telosz, Budapest, 1999, 151.

⁷ GADAMER, *Vom Anfang des Denkens*, 390.

⁸ Megjegyzendő itt, hogy Meschonnic a *ρυθμός*-nak a Benveniste hangsúlyozta, Platón előtti, demokritoszi fogalmát használja, tehát nem az áramlás és hullámozás „impulzusrendjének” jelentésével, hanem egyfajta disztinktív forma, proporcionált alakzat, elrendezés vagy konfiguratív alkat értelmében.

⁹ HENRI MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse, 1982, 216.

ha a ritmus a beszédbeli jelentés alakítója, akkor a ritmus szükségszerűen a saját beszéde általi szubjektum megformálása és konfigurációja.”¹⁰ A jelentés hogyanjának a fentebbi konfiguráció megismételhetetlenségéből adódó és nem lexikai-szemantikai keletkezésű egyedisége adja annak tapasztalatát, hogy az irodalmi mű individualitása mindig konstitutív összefüggésben áll a maga átfogó alakzatritmikai (prozódiai, akcentuális stb.) megalkotottságával.

Ez az egyediség olyannyira hozzátartozik a mű nyelvművészeti létéhez, hogy paradox módon – pontosan figyelte meg maga Márai is – a visszajáról, sőt, úgyszólván a hiányán keresztül válik egyértelműen megtapasztalhatóvá:

Az író, ha elhagyja az anyanyelv légkörét – írja 1952-ben –, az idegenben nyomorék marad. Protézisek, néha kitűnő mankók, sikerült fordítások segítségével vándorol a világban, de az *a sajátos dallam*, az a nemes cinkosság, ami az anyanyelven belül éppén úgy tartalma az írói műnek, mint az értelmi tartalom, elsikkad a fordításokban. Az író, aki az anyanyelv rejtettségéből kilép a világba, néma énekes marad.¹¹

II.

Legkésőbb az 1946-os napló tanúsíthatja, hogy hosszabb ideje Márai maga is érzekelte annak a „folyamatosan gyöngyöző dallam[*nak*]”¹² a poétikai kétarcúságát, amely Örley pontos megfigyelése szerint 1940–41 táján – igaz, műfaji küszöbök (*Kaland*, *Mágia*) közbejöttével, de – szembetűnő változásokat mutat. „[N]em bírom a hangját – jegyzi le *A nővér* kapcsán Márai –, öklendezem tőle: ezt a dallamos Márai-hangot, amely a vége felé – két, három év előtt! – igazán kintornaszerű volt már, nyekergően dallamos.”¹³ Ugyanakkor Örley nem azt állítja, hogy a harmincas évek második felére önmagát kanonizáló Márai-dallam viselkednék másként, hanem hogy a Márai-mondat

nem lebegő zene itt többé, de tömör és kemény csattogás. És milyen furcsa ebben az új mondatban az író jelzőinek és képeinek gyakori keresettségére figyelni, – mikor ugyanezek a jelzők és képek, jól emlékszünk rá, szálltak és világítottak, amikor a Mágia szerzőjének régi üteme és szenvedélye futtatta őket.¹⁴

Tágabb összefüggésből tekintve ez a finom poétikai megfigyelés nem egyszerűen a Márai-próza „irányváltását” tematizálja, hanem az életmű par excellence irodalmi kérdéseinek talán a legfontosabbikába ütközik. Legalábbis amennyiben nem tartalmi-szemantikai nézetben, hanem szöveg és dallam viszonyán keresztül nyit távlatot a Márai-féle elbeszélés összetéveszthetetlen (hatásának) működésére. És valóban,

¹⁰ Uo., 71.

¹¹ MÁRAI Sándor, *A néma énekes. Egy számkivetett magyar író vallomásai*, Forrás 2000/4., 22–23. (Kiemelés tőlem – K. Sz. E.)

¹² ÖRLEY István, *A Márai-mű új állomásai. Kassai Örjárat – Mágia*, Nyugat 1941/I., 533.

¹³ MÁRAI Sándor, *A teljes napló 1946*, Helikon, Budapest, 2007, 70.

¹⁴ ÖRLEY, I. m., 533.

a harmincas évek második felének írói sikertörténete valamiképpen egy olyan nyelvi-retorikai jellegzetesség ambivalens alakulásával függhetett össze, amely másfelől a maga egyénítő értelmében folyamatosan konstitutívnak bizonyult Márai pályáján és amely egész elbeszélő művészetét a magyar modernség élvonalába emelte. A sokaktól kritikusan szóba hozott Márai-hangnemről joggal írta utóbb Fried István, hogy Márai ekkortájt „a szecessziós modernségből származtatható eszközök ismételt használatával tett engedményeket, [...] [és] az automatikussá-mechanikussá váló szerkesztésmód, a retorizáló hangvétel eluralkodása gátolta a szükségesnek érzett váltást.”¹⁵

A Márai-dallam gyors és felületi azonosíthatóságát sokban támogathatta, persze, annak tapasztalata is, hogy – mint egyik legjobb értője írta – a fordultatos cselekményességtől idegenkedő író „[n]em a találékonytságban, új anyag felderítésében, de a változatokban, módosulásokban kereste a művészet lényegét. Ezért kölcsönzött szívesen történetet vagy stílust, emiatt írt regényt Casanováról, Szindbádról, Ulyssesről, Caesarról és Júdásról.”¹⁶ A rendszerint kis térre korlátozott, statikus, kamaradarab jellegű jelenetkezés így nemcsak a részletező „miliőalkotás” poétikai terheitől igyekezett szabadulni, de különösen kedvezett a szereplői önmegnyilvánítás primer nyelviségének is, amely – a szövegbeli nézőpontok és beszédhelyzetek gyakori feszültségein keresztül – finoman illeszkedett össze az elokvens elbeszélői szólami világképző beszédműveleteivel. A szabad függő beszédek szereplői szólama a legtöbb Márai-szövegben zavartalanul „beszélteti” az elbeszélő nyelvét is, s ilyenkor azért nem tapasztalunk mégsem ún. „stílustöréseket”, mert a szereplők egyéni arculatának *nyelvi létesülését* a szólami olyan finom szintaktikai összjátéka viszi színre, amely az elbeszélő szólami diszkrét uralma tekintetében Kosztolányi legjobb passzusaira emlékeztet. A *Féltékenyek* (1937) kis szövegtérben is sokoldalú perspektíva-váltásokkal jellemzett „szép” Edgárjának szegényes nyelvisége (lásd aláhúzások) azért illeszkedhetik problémátlanul az elbeszélői szólami emelkedett regiszterébe, mert nem tűnik át rajta, hogy ez utóbbinak a terméke:

Edgárnak csak az kellett, ami egészen új: mintha érkezése előtt valami megérett és lezárult volna s benne kezdődne most előről a család. Óvatosan, ujjheggyel, hal-kan, de szigorúan és határozottan visszautasított mindent, amit a Garrenek reá akartak tukmálni: igen, nagyon kedvesek; de ő nem kér belőle. Így tolta el, ujjheggyel, az apa kimustrált nyakkendőit vagy *A Bégum ötszáz milliójának* számarfüles példányát, mintha a könyv, a Garrenek ifúságának kedves szórakoztatója, már kiadta volna varázsát és tartalmát, s azok, akik Edgár előtt olvasták, megfosztották a mesét hangulatától, kissé kirabolták, s Edgár már nem kér a silány maradékokból. Edgár nem osztozott a kegyelmi állapotban, mely áthatotta a Garreneket, valahányszor megérintettek, szavakkal idéztek valamit, érzéssel áldoztak valaminek, ami a család kegytárához tartozott...¹⁷

¹⁵ FRIED István, „Ne az író történjen meg, hanem a műve”. *A politikai és az irodalmi író Márai Sándor*, Argumentum, Budapest, 2002, 159.

¹⁶ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Márai Sándor*, Akadémiai, Budapest, 1991, 150–151.

¹⁷ MÁRAI Sándor, *Féltékenyek*, Helikon, Budapest, 2006, 240.

Ezt a többszólami nyelvi létesülést Márainál legtöbbször olyan eljárások támogatják, amelyek a narratopoétikai világképzés nem-nyelvi technikáin keresztül ássák alá a jelentésképződés gyors stabilizálódásának lehetőségeit. A *Féltékenyek* alábbi részletében például világosan elválaszthatók egymástól a tudósító („a család [...] úton volt”), illetve a megidézett, „részesülő”, szereplői beszédhelyzet („így gondolták”) perspektívái, ám ennek ellenére is elmosódnak a mondottak külső vagy belső nézőpontból adódó különbségei. Az olvasás esztétikai tapasztalatában ezért aztán – az ironikus értékindexek jelzései ellenére is – eldönthetetlen marad, egybeesnek-e vagy különböznek egymástól az elbeszélői (közlés alapjául szolgáló) tudás, illetve a szereplői tapasztalatok tartalmai:

A család zöme állandóan úton volt, s ezt a kóbor hajlamot a városiak mélyen fájlaták; de megértették, mert példák serege bizonyítja, hogy a művészi szándékok időnként idegen tájakra kergetik a művészeket, így természetesen a Garreneket is. Igaz, az öreg Garren, az apa és cégalapító, utolsó időben mintha kissé hanyatlott volna. Tulajdonképpen eddig a művet sem alkotta meg, olyan látható és érzékelhető formában, ahogy egyesek várták tőle; de mindazok, akik ismerték az összefüggéseket, érezték, hogy a mű, a hangjegynyomda és a gyermekek valahogyan összetartoznak, s elkövetkezik a pillanat, mikor mindez szerencsés összhangban összeolvad. A művészek, így gondolták, ritka teremtmények, s nem föltétlenül szükséges, hogy alkosanak is valamit. Már az is csodálatos, hogy vannak; csodálatos és nyugtalanító tünemény. Ritka az emberi közösség, amely egész művésznemzedékkel dicsekedhetik. De a Garrenek itt voltak, hála istennek, s mind művészek voltak, a maguk sajátos módján, s valamilyen nehezen meghatározható szerepük és hivatásuk volt a szülőváros életében.¹⁸

Bár egyes mondatokat több-kevesebb biztonsággal inkább az elbeszélő, mintsem a szereplők tudatához rendelhetünk hozzá, az bizonyosnak látszik, hogy a részletzáró mondatról aligha dönthető el, vajon a szereplők vagy az elbeszélő következtetésével van-e igazán dolgunk.

Annak, hogy ez a zárómondat egyaránt olvasható egyenes és ironikus közlés gyanánt, legelsőül abban a Márainál uralkodónak mondható narratív sajátosságban van a magyarázata, hogy csak a legritkább esetekben stabilizálódik az a viszony, amely a szereplői tudatot/vélekedést hozzáférhetővé tevő elbeszélés nézőpontja, illetve a műbeli világok létesülésének *nyelvi látószöge* között áll fönn. A Márai-dallamnak nevezett nyelvetorikai hangzás összetevészetetlen egységisége ugyanakkor éppen abból származik, hogy a fentebbi változékony diszkurzív illeszkedést olyan artisztikus elbeszélői szólami állítja elő, amely – a hangoztatható mondatdinamika temporális rendjének térbeli-architektúrális megképzésével – úgyszólván hallható szintaktikai struktúrák (akusztikus *építményének*) tapasztalatává teszi a Márai-próza hangját. Amelyen belül a grammatikai alakzatok mozgása úgy alakítja a narratív

¹⁸ *Uo.*, 144.

modalitást, hogy az – *A gyertyák csonkig égnék* vagy a *Béke Ithakában* típusú művek kivételével – az elbeszélés uralkodó szólamában részesülő szereplői megnyilatkozások egyikének sem válik a sajátjává. A „dallam” innen tekintve maga is meglehetősen pontatlan megnevezésnek bizonyul, mert sem nem „melodikus”, sem nem improvizatív/tiradászerű képződmény. Uralkodó hangzásíve nem hasonlít Krúdy „hegedűszavú”, „busongó dudorászás[ára]”¹⁹, prozódiai mintázata²⁰ pedig jóval változatosabb/összetettebb a korai Kosztolányi szecessziós novelláinál.²¹

Az a retorikai hangzásív, amelyet Márai-dallamként azonosít a befogadás, alighanem azért kelti a dallamszerűség hatását, mert bár eredete szerint nem melodikus hangszereltségű, a mellé- és alárendelések bonyolult architektúrájának szintaktikai térbelisége a mondatépítés legsikerültebb eseteiben a *temporális* kibontakozás struktúráin keresztül éri el a befogadást. Mert ha pontosan megfigyeljük, ez a hangzás legtöbbször a szintaktikai impulzusok (a tagoló frazémák, kólonok és kádenciák) keltette ritmuson keresztül kelti a harmonikus dallamív hatását, nem pedig a fonémák materiális effektusainak akusztikumával. Különösen annak jellegzetességével, hogy a kibontakozva „haladó” Márai-mondat jelentéstani mozgása rendszerint a célba érkezés felől távlatosuló utat jár be. Iránymozgása szerint ezért nem követi sem az Eötvös-féle klasszikus körmondat zárt statikai arányosságát, sem Jókai romantikus tirádjának nyílt és kötetlenebb logikai szerkezetét. A Márai-dallam ezért sokkal inkább a narratív beszéd prozódiai hangzásának harmonizált melosza, mintsem a külső, akusztikus hangzás dallamos-melodikus „zeneiségének” terméke. A jelentés performatív modalitását ezért nem a dallamok melopoietikus „lefutása”, hanem – a mindig csak a szövegpártitúrán túl megszólaló – *temporális prozódiai képződés* hozza a felszínre s teszi elkerülhetetlenül *valamilyenként* hozzáférhetővé. Az alábbi esetben például éppen a mesélve ironizált ünnepélyesség összetett szólamán keresztül vonva be az olvasást az esztétikai tapasztalat történésebe:

¹⁹ KOMOR András, *Vendégjáték Bolzanóban. Márai Sándor regénye*, Nyugat 1940/I., 341.

²⁰ A prozódiai sajátosságok irodalmi-retorikai viselkedésének hangsúlyos figyelembevételét az indokolja, hogy a szépprózai művek szövegpártitúrájába is bele van írva egyfajta többé vagy kevésbé jól felismerhető intonációs rend, amely a néma olvasás során is mozgásba hozza a szövegben nem automatikusan „leképeződő” mondat szupraszegmentális hangoztathatóságának potenciálját. Az intonálhatóságnak, az intonációs frázisoknak ezt a dallam-, hangsúly- és szünetprozodémákon keresztül érvényesülő rendjét (vagy dinamikus szerkezetét) nem képes ugyan jelölni a szöveg (ki)betűzhető materialitása, de a szépprózai mondat típusokban és -szerkezetekben való viselkedése nincs kiszolgáltatva a tetszőlegességnek. Az élőnyelvi beszéd szokások felől tekintve itt már az 1960-as évek óta mérvadók lehetnek azok a beszédkutatói felismerések (lásd főleg FÖNAGY Iván – MAGDICS Klára, *Speed of utterances in phrases of different length*, *Language and Speech* 1960/4., 179–193.), amelyek itthon utóbb elsősorban Gósy Mária és kutatócsoportja munkáinak köszönhetők (lásd Gósy Mária, *Fonetika, a beszéd tudománya*, Osiris, Budapest, 2004.).

²¹ A nyilvánvaló különbséget jól szemléltetheti például az 1906-os *Homérosz* alábbi részletének „lebegő” mondatíve és egyedül az érzékleti dimenziót „beszéltető” prozódiai egyhangúsága: „Illatos alkonyokon gyakran elbolyongott a főváros füstjétől és porától futva, a szelíd lankákon, s bámulva nézte, mint ölelkezik a fekete éjszaka s a piros alkonyat, mint kavarnak a távolság gőzeiben a hamvas, lila és kék árnyak, s a lehunyó nap fénykődében szélesre nyílt, lázas szeme önkéntelenül is a régi istenek elmosódott alakját vélte felfedezni...” *KOSZTOLÁNYI Dezső, Homérosz = Uő. összes novellája*, s. a. r. RÉZ Pál, Helikon, Budapest, 1994, 59.

De mindenestől mégis úgy történt minden, ahogy az öreg akarta, s ahogy a város őslakosainak egyhangú véleménye szerint történni kellett: illet, hogy egy Garren, egyszer legalább, helyet foglaljon a polgármesteri székekben; ez az előjog megillette a Garreneket. Kissé fel is lélegzettek, mikor az öreg Garren meghalt, s a polgármesterség jelvényeit, főként az ezüstláncot másnak adhatták; fellelegzettek, s a díszes temetésen kézdörzsölő elégedettséggel pislogtak az idősebbek, mert a város dög-vész, tűz és adósság, egyszóval minden különösebb baj nélkül átesett e nehéz, nem egészen veszélytelen kalandon, Garren Mátyás polgármesterségén, s íme, minden a helyén áll, nem dőlt össze semmi, s még egy tűzoltótoronnyal is gazdagabbak vagyunk. Hiába, mégis tehetséges család. Ezt gondolták.²²

A metaforaként értett Márai-dallam mibenléte ugyanakkor azért is központi kérdése Márai irodalmi életművének, mert a mondatok figuratív „architektúrája”, kádenciarendje és karakteres frazírozása olyan térbeliesülő hangzásívet kölcsönöz a narratív szekvenciáknak, amely nem vezethető le a maga közvetlen prózatörténeti előzményeiből. A periodikus ritmusrend ellentétéként Wagner (*Zukunftsmusik*, 1860) nyomán²³ gyakran szokás a megszakítatlan motívumfejlés (dallam)formáira hivatkozni. Ilyenekre azonban Máraínál csak látszólag akad messzebb mutató példa. Mert igaz ugyan, hogy a *Szindbád hazamegy* több részletét is a főhős dallamemlékezetének motívumai uralják, ezek azonban inkább csak hálózatszerűen tartják össze az elbeszélésegyeségeket, mintsem hogy új jelentéstartalmakat nyitnának föl. Az egyik hatvansoros részlet például ötször hozza szóba a Donáti lépcsőn látott lila kalapos nő emlékezetét, ám mindössze azzal a funkcióval, hogy a motívumátfejlés nélküli ismétlődésben olyan érzelmi-emlékezeti tartalmakat foglaljon össze, amelyekre Szindbád a nők tekintetében „ötven esztendőn át” szert tett.²⁴ Átfejlés helyett inkább olyan esetekben tűnnek föl melopoietikus technikák, amikor bizonyos mondatrészek azonos szerkezetének rokon ritmikai dallama – mintegy kohéziós erővel – ellensúlyozza a váratlan szemantikai társítás távolságát. A helyhatározói mellékmondatok szerkezete az alábbi részletben például úgy ismétlődik meg, hogy közben a kulcsszavak hangzásritmusa még a képzők és ragok szintjén is megfeleltethető egymásnak (ismertlen/érthetetlen, készülnek/hazudnak):

²² MÁRAI, *Féltékenyek*, 134–135.

²³ A „végtelen dallam” fogalmának kettős érthetősége kapcsán Deathridge és Dahlhaus azzal jellemzi a motívumfejlést, hogy „alig lehet önkény nélkül meghúzni azt a határvonalat, amelyen innen a motívum »ugyanaz«, túl viszont már »más«, és más nevet igényel. Vajon Siegfried »hőstémája« a »kürtjel« variánsa-e, vagy önálló, noha azzal lényegi rokonságban álló motívum? És mi különbözteti meg a kürtjel és a hőstéma közötti kapcsolatot a gyűrű-motívum és a Walhalla-motívum viszonyától, mely utóbbi *A Rajna kincse* első és második jelenetét összekapcsoló átvezető-zenében fokozatos transzformáció révén bontakozik ki a gyűrű-motívumból? [...] [A] vezérmotívumok hálózatában egyrészt minden mindennel összekapcsolódik, másrészt minden egyes mozzanat mindig összeveteszthetetlen marad.” JOHN DEATHRIDGE – CARL DAHLHAUS: *Wagner*, ford. TALLIÁN Tibor, Zeneműkiadó, Budapest, 1988., 96–97.

²⁴ MÁRAI Sándor, *Szindbád hazamegy*, Akadémiai – Helikon, Budapest, 1992, 63–64.

A külföldi országokról csak a képeslapokban olvasott, mert azt tartotta, hogy úriember ne menjen idegenbe, ahol gyanúsak a borok, ismeretlen összetétellel készülnek az étek s érthetetlen nyelven hazudnak a nők.²⁵

Hogy ez az elbeszélésforma egyfajta „hangzó” építményként marad vissza az olvasói emlékezetben, nyilvánvaló összefüggésben áll azzal, hogy Márai regényei a szűzsékképzés során még a plot-jellegű cselekményvezetés technikáival is takarékosan bánnak. Elhatároló történések, váratlan bekövetkezések és következményteli felismerések²⁶ tagolják azt az inkább fordulópontokban, mintsem meseszövevényben megalapozott epikai folyamatot, amely elsősorban nem tettek, hanem közvetlen vagy közvetett nyelvi önmegnyilvánításokon és értelmezéseken keresztül tesz hozzáférhetővé sorokat. Az mindenestre, hogy a Márai-mondatnak már a kortársi recepció szerint is (jelentsen az bármit) a zeneiség volt a legszembeötlőbb jegye, arra vall, hogy – a fonémák akusztikus valóságától a szerkezeti arányrenden, a ritmusképzésen, dinamikán és beszédregiszteren át a modális dallamív viselkedéséig – a Márai-próza esztétikai tapasztalatában a szokásosnál nagyobb és elhatárolóbb szerepe van a nyelvi közlés nem-szemantikai elemeinek. Azoknak tehát, amelyek a mindenkori prózai szöveg irodalmiságát is materiálisan hozzák összefüggésbe ama „fogalom nélküli szépséggel”,²⁷ amely a formálpoétikák kezén például rím, ritmus, ismétlődés stb. verbális *struktúráviszonyai* gyanánt „tesz egy nyelvi közleményt műalkotássá”.²⁸

III.

A prózai szöveg irodalmiságának az a hangzási struktúrája, amelyet a Márai-bírálatok „az önjáró pátoz, túlzott retorizáltság [...] [és az] előadói virtuozitás”²⁹ modoraként azonosítottak a 30-as és 40-es évek fordulóján, eredeti formájában természetesen nem ennek az időszaknak a terméke. Ennek a nem zengzetes szonoritása, mégis

²⁵ Uo., 80.

²⁶ Jellemző, hogy az ilyen bekövetkezések sem plot-szerűen épülnek be az epikai folyamatba, vagyis nem építenek (tapasztalatok halmozásában megalapozott) nevelődésregényi szerkezeteket: „Az ember azt hiszi, hogy felnőtt, mert egy napon kinő a szakálla, nőkkal alszik, és kölcsönkér megfontolt, érett férfiaktól is. Vagy mert utazik, ahová akar, s reggel felébred a szállodában és tetszése szerint rendel csokoládét. De ezek csak külsőségek – mondta ingerülten. – Az ember akkor nő fel, mikor egy napon észreveszi, hogy már hiába tér vissza oda, abba a szobába vagy azok közé, akikkel azt a másik játékot játszotta, azt az igazit...” MÁRAI, *Féltékenyek*, 193.

²⁷ „Szép az, ami fogalom nélkül általánosan tetszik.” Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája*, ford. PAPP Zoltán, Ictus, Budapest, 1997, 134. Arra, persze, hogy Kantnál természetesen nem valamely formális „arabeszkesztétika” önállósulásáról van szó, már Gadamer fő műve rámutatott: „a »kitekintés egy fogalomra« nem szünteti meg a képzelőerő szabadságát. Kant nem kerül ellentmondásba önmagával, amikor azt mondja, hogy a célmeghatározottsággal való összeférés az esztétikai tetszésnek is jogos feltétele. [...] a képzelőerőnek ez a produktív alakítása nem ott a leggazdagabb, ahol teljesen szabad, mint például az arabeszk kacskaringóival szemben, hanem ott, ahol valamilyen mozgástérben él, melyet az értelem egységtörékvése nem annyira korlátként, mint inkább játékának ösztönzésére ír elő.” Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Gondolat, Budapest, 1984, 55.

²⁸ Roman JAKOBSON, *Hang – jel – vers*, ford. BARCZÁN Endre et al., Gondolat, Budapest, 1972, 230.

²⁹ FRIED István, *Író esőköpenyben. Márai életének, pályájának emlékezete*, Helikon, Budapest, 2007, 207.

mindig emelkedett, olykor ünnepélyes regiszterekbe váltó prózanyelvnek a stabil, kiegyensúlyozott, legato/moderato típusú ritmusa, elemi mondathatárokon átnyúló frazírozása ott van már a naplóformájú, a későbbi körmondatokban még szegényes *Bébi vagy az első szerelem* (1928) lapjain is.³⁰ A párhuzamos evokatív és grammatikai térképzés bonyolult dimenzióin át szövődő mondat összetartott feszültségeinek/el-lentétképzésének kiterjesztésével és a jelentésirányok váratlan megváltoztatásával ez a beszédmód először az *Egy polgár vallomásaiban* mutatta meg rendkívüli esztétikai hordképességét. A vasúti fülke már eleve mozgásban lévő, parányi színhelyétől a kontinentális térképzeteken át az odatartozás és az elválasztottság történelmi távlatosításáig megnyíló látószögben olyan tartalmi tárulnak föl a (még el nem dőlt) sorsoknak, amelyek egy éppen veszélyeztetett humán alapérték, Márai egész életművének egyik meghatározó orientációs pontja, az *otthonlét* kulcsfogalma körül képezik meg saját és idegen, ismerős és ismeretlen összetartó feszültségét. Olyan új tapasztalat küszöbén előlegezve meg egy másfajta hovatartozás jelentését, amely az ismerős idegenség és az otthonos (kontinentális) otthontalanság paradoxonába* van „bele-rögzítve” s ilyenként nem kötődik** többé a szülőföldhöz:

Ültünk a **vasúti** kocsiban Lolával, mely örökre – akkor még nem is tudtuk, milyen tragikusan, jóvátehetetlenül örökre! – elvitt ebből az idegen, dermedt, a pénzromlás vitustáncában néha hisztérikusan rángatózó, szerencsétlen s idegenségében is oly ismerős* Németországból; a **vonat** lassan kezdett dőcögni a sötétségben, zihálva cipelt kifele abból az ismerős egzotikumból, ami Németország volt, ami mindenestől egy kissé mégis az otthon* volt; **túlhaladt**** azon a nagyon finom vonalon, melyet sorompó és határjelzés nem mutatnak, **túlhaladt**** azon a határon, melynek „Közép-Európa” a neve, amelynek emberi, fajtai, műveltségi sugárkörében születünk és nevelkedtünk, amely szervesen összetartozik s egybefolyik a másik Európával s mégis olyan titokzatosan más*, hogy a Rothschildok annak idején gondolkodtak: érdemes-e egyáltalán **vasutat** építeni bele?...³¹

A címbeli műfajmegnevezéssel ellentétben az egész mű középpontját képező epizód azonban feltűnően *nem a vallomás személyességét* szólaltatja meg. Sokkal inkább a traktátusok értekező modalitását szövi bele a – vonat mozgásával egyébként párhuzamosan tovahaladó – elbeszélésbe: a szövegrésznek a mondottak igazságtartalmához való viszonya nem is mérlegelő-meditatív módon elégikus. Olyan thetikussá eldőltöttség szolamát beszél, amely – miközben ellentéteket sorakoztat – nem számol már a következmények változásaival. A többszörösen bővített körmondat alá- s fölérendelő építménye ugyanakkor – egy emelkedő jellegű parenthésizistól eltekintve („nem is tudtuk, milyen tragikusan, jóvátehetetlenül örökre!”) – egyetlen uralkodó, lehajló-ereszkedő dallamívvel hangsúlyozza a változtathatatlan véglegességet.

³⁰ Ennek a virtuozitásnak a jeleire az „elhanyagolt műveltségű” tanár naplójának sorai között is felfigyelt Komlós Aladár kritikája: „[Gy]akran az a benyomásunk: a tanár helyett egy igen tehetséges, fiatal modern író olvasunk.” KOMLÓS Aladár, *Márai Sándor: Bébi vagy az első szerelem*, Nyugat 1928/II., 695.

³¹ MÁRAI Sándor, *Egy polgár vallomásaiban*, Helikon, Budapest, 2013, 280–281.

Ráadásul egy olyan példánál rekesztve be mesterien az itt épp *még be nem fejezett* véglegesség megidézését, amely egy nagy horderejű múltbeli döntés úgyszintén *el-döntetlen* előzményeit hívja az emlékezetbe. Az epanalepszisek és paradoxonok összetartotta struktúra nyelvi hangzása ilyen módon – bár szintaktikailag éppen nem zárt helyzetbe, hanem az összetartozás titokzatos másságát hangsúlyozó oxymoronba torkollik – olyan hangsúlyos dallamretorikai képletben egységesül, amelynek lehajló ívét nem elsősorban az akusztikai hangzás „fizikai” érzéklete, hanem a lecsengve megállapodó mondatritmus, illetve az azzal csak részint egybeeső, átfogóbb gondolatritmus kádenciaszerű lezárulása „viszi színre”.

Mert ha jól megfigyeljük, a nyitányt követőleg a részlet frazeológiai egységeit, a tagmondatok modalitását „hordozó” és strukturáló ritmus mindaddig élénkebb és feszültségteljesebb, amíg az alanyi vagy jelzői vonatkoztatások, közbevetések és halmazott jelzői szerkezetek hol lazább, hol mechanikusabb rendjét artikulálja. A részlet zárlatában viszont az „az, ami”, illetve az „olyan, mint” típusú szerkezetek dinamikáját váratlanul nem alanyi vagy jelzői mellékmondat tartóztatja föl, hanem – az egyik legismerősebb Márai-féle távlatváltással – egy célba törekvő, következményes fok- és mértékhatózó mellékmondat rekeszti be a jelzői várakozást keltő „olyan, (volt) hogy” kapcsolatot. A Rothschild-mondat így nemcsak a jelentésképzés váratlan irányváltását hajtja végre, hanem csak ereszkedő hanglejtést megengedve és az aktuális mondatrendben folytathatatlanul – úgyszólván poentírozva – zárja le a mondottakat. A vasúti fülkében való elhelyezkedés helyzetének a közép-európai régióon keresztül való európai kiszélesítése motivikusan ráadásul ugyanazt az ívet építi meg, mint amelyik a nyitó kólon („ültünk a vasúti kocsiban”) egyediségétől a jelzőkkel bővítkező köztes szintaktikai periódusok (az „idegen, dermedt...” Németország és a Közép-Európához tartozás sugárkörei közötti) variatív megképződésén át a komplex mondatdallam végső kiteljesedésében („a másik Európa”) leképeződik. Egyszersmind azt is szemléltetve, hogy a vonat egyediségének (s itt nem véletlen, hogy nem a „vonattal *utaztunk*” formula szerepel, hiszen a „hordozottság” motívuma adja a kapcsolatok kohézióját) és a vasút diszpozitívumának rétegzett körmondatba feszített metonímiája – mint a narratopoétika pusztán technikai, *nem-szemantikai* művelete – csak azért válhat beszédessé az esztétikai tapasztalatban, mert a jól érzékelhető szintaktikai dallamívnek valójában az otthontól való egyetemes eltávolodás sorsalakító bekövetkezése kölcsönöz humán jelentést. Ha ugyanis a szöveg nem egyazon aktusban vezetné végig az olvasást mindkét dimenzió, nem képződhetnék meg az esztétikai tapasztalat „hordozó” struktúrája sem. Mert ami a vonat és a vasúthálózat szerkezetileg is keretalkotó összefüggését illeti, az mindaddig formai lelemény marad, amíg be nem lép az igazság művészetként megtörténő szemantikai terébe.³²

³² Az, persze, hogy a keretező szerkesztés nem pusztán a kisebb epikai egységeknél figyelhető meg, az egész Márai-életmű egy másik, kevésbé tárgyalt jellemzője. A fő műnek például az egész szerkezeti építménye többszörösen is abban a keretező ismétlődésben van megalapozva, amely feltűnő poétikai következetességgel tartja össze a vallomásos regényesség műfajilag kötetlen epikai folyamatát. Kevés magyar szépprózai művet jellemez ugyanis a szerkezeti összetartottságnak az a kivételes, a motivikusnál sokkal mélyebbre ható formája, mint éppen az *Egy polgár vallomásait*. Igaz, csak a tematikus olvasás láthatárán túl tűnik föl, hogy az apa és a fiú kétfajta búcsúja éppúgy öntükröző alakzatok

És viszont is természetesen, hiszen az idegenné válás sorssá lett története pusztá felismerés maradna a bezáruló véglegességet kiteljesítő dallamív melosza nélkül.

Márai egész szépprózai alkotásmódjára nézve igen jellemző azonban, hogy bár az idézett – egy majd gyakran ismétlődő szerkezeti séma hordozta – szövegrész nem a vallomásosság dallamos monológjának példája, a szintaktikailag váratlan módhatározói mellékmondatos célba érkezés kádenciaszerű hatása ugyanolyan köztes dallamív-emelkedést („**olyan**” [↑] titokzatosan más”) követően torkollik hangsúlyosan lecsengő zárlatba, mintha csak az egész – narratológiai közben nélkülözhetetlen lépéseket végrehajtó – traktátusnak csupán egy látványosan nagy nyomatékú retorikai következtetés előkészítése lett volna a feladata. Lényegében ugyanis nagyon hasonló – többféle és változó mellékmondatfajtából építkező – körmondatsszerkezetek működtetik a melosz tekintetében már sokkal „dallamosabb” retorikájú *Szindbád hazamegy* legemlékezetesebb részleteit is. Az alábbi szövegrész egyszerű, kólon jellegű nyitányát ismét a szemantikai hálózat olyan variatív bővítkezése követi, amelyet hangsúlyos belső ritmikai tagolás („kellett”) rendez egyetlen nagy, változatos lejtésű dallamív tapasztalatába. Éspedig úgy, hogy a tízsoros, történet nélküli – de az érzékleti evokáció teljes skáláját bejáró – célhatározói körmondat, a „hang” és a „látomás” kiemelésével szinte példásan tesz eleget a klasszikus retorika olyan (Gorgiasztól Ciceroig érvényes) követelményeinek is, mint hogy a paralelizmusokat, antitéziseket és az arányos rendezettségű tagmondatokat (iszokólon) rövidebb, kólonszerű kezdetnek és hangsúlyosan ritmusformájú zárlatnak, prozódiai rendben nyugvópontra jutó, az addigiakra mintegy integrálva visszaható klauzula jelentős gondolatának kell közrefognia.³³

Ilyenkor útnak(↑) eredt, mert nomád volt, s mindent látnia (*visus*) **kellett** a hazában, mindent meg **kellett** ízlelni (*gustus*), szagolni (*odoratus*), kutak fölé **kellett** hajolni, melyek mélyén csalódott szüzlányok, öngyilkos földesurak heverték, női szemek fölé **kellett** hajolni, melyek mélyen és baljósan tárultak (*paralelisztikus hasonlóságok*), mint az öngyilkosok kútja, be **kellett** lélegezni a Tátra fenyőillatát (*odoratus*) és a Bükk éles, tiszta, borókaízű levegőjét (*tactus, gustus*), mindent meg **kellett** tudni, ami fáj az embereknek, s mindent el **kellett** kissé felejtetni (→←*oppozíció*), hogy aztán írni(↑) tudjon, mikor egy bizonyos hangot(↑) hallott (*auditus*) s derengeni

erejével köti össze a mű nyitányát és zárlatát, mint az apák halálát elkönyvelő reflexiók váratlan, úgyszólván a beszélőt is meglepő, modális hasonlósága. („– Apám meghalt az éjjel. Csupa bosszúság – mondta [az egyik házbeli zsidó fiú] mellékesen és utánozhatatlan fölénytel.” *Uo.*, 20.; „Igen, hát ez most megtörtént, apa meghalt – gondoltam szórakozottan...” *Uo.* 529.) A nevelőintézeti és a kórházi búcsú öntükröző aktusának különleges összetartó potenciálja többek között abból származik, hogy a helyszínek és az egymást elbocsátó kezek, illetve a közlés konstatív modulációinak hasonlóságát úgyszólván együttműködve jelenítik meg a (szimmetrikus) *convenientia* és az *aemulatio* alakzatai. Az összetartozó helyszínek és gesztusok hasonlóságai úgy illeszkednek össze ezekben a részletekben, hogy egyszerre kettőt is színre visznek azon alakmástípusok közül, amelyekkel Foucault a hasonlóság (történeti) diszkurzusának szisztematikáját jellemezte (Vö. Michel Foucault, *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK GÁBOR, Osiris, Budapest, 2000, 36–39).

³³ A szónok „a maga érvei közül pedig a legerősebbeket részint beszédének az elején, részint a végén helyezze el...” CICERO, *I. m.*, 627.

kezdet a látomás(↑), mint a délibáb – a látomás(↑), melyben elfért Magyarországnak(↓)³⁴

A teljes beszéd artikulációja másutt viszont olyan bonyolultabb dallamív mentén megy végbe, amely kezdetben még egészen másként viselkedő szintaxist vezet át a hierarchikus építkezésű Márai-mondat fentebbihez hasonló záróképletébe. A mellérendelő külső térbeliség érzékleti tapasztalatát kezdetben ugyanis egy Krúdyra emlékeztető elbeszélő grammatika tárgyiasságai uralják. De amint feltűnik a szekvencia összetartó és távlatképző motívuma (Országház), a struktúra mozgása fölött már azok a jól ismert alárendelő szerkezetek („olyan..., mintha”; „[úgy]..., mint”, „[azért]..., mert”, „hitt benne, hogy”, „mindenki, aki”) veszik át az uralmat, amelyek biztonsággal vezetik célba az időközben belső perspektívára váltó Márai-mondatot. A közvetve megidézett belső tudati távlat úgy szilárdul meg a körmondat fináléjában, hogy közben – néhány emelkedő hangsúlyon („mindig”, „hitt”, „hazatér”) keresztül – nyugvóponttra is juttatja a leghangsúlyosabb szemantikai egységbe torkolló gondolatsor ereszkedő dallamívét. Az „egyszer hazatér mindenki, aki a Duna partján született” prozódiai képlete így nem attól válik jelentésvonatkozásokat összesűrítő zárlattá, mert anapesztusi léptékű időmértéket is rejt (○ ○ – [ha-za-tér, szü-le-tett]), hanem mert az előzményekhez képest rövidülő/egyszerűsödő szintaktikai szerkezetek értelemhangsúlyos kádenciái(nak ütemrendje) stabil és véglegesített nyomatékrendet kényszerít a tágas térviszonyokat bejáró körmondat ritmusára. Az, hogy a tartalmilag mondottak értelmi ütemrendje felülírja a két „odatévedt” anapesztus metrikai hatását, ismét csak arra figyelmeztet, hogy a művészi prózát „materiálisan” hangoló akusztikai tényezők (a szintaktikai kiterjedés, a jellemző szótagszerkezetek, a magán- és mássalhangzók rendje) nem teszik tetszőlegesen hangoztathatóvá a szöveget, annak prozódiai modalitását a közlés értelmi artikulációja határozza meg:

Szindbád behunyta a szemét, és utánanézett a lilakalapos nőnek. Ezt az utcarészt különösen szerette itt, a teret a budai Vigadó előtt, a lépcsőkkel, az olasz külsejű házakkal s a dunai kilátással, mely az Országházát mutatta az átelleni parton, olyan fenséggel és távlatban, mintha az ország még mindig egykori hatalmában és fényében tündökölné, mint Nagy Lajos vagy Ferenc József korában. Szindbád szeretett megállni a Víziváros szűk utcáiba vezető lépcsők felső fokán, a Ponty utca vagy az Iskola utca egyik emelkedő pontján, s hosszan nézni a Duna partján emelkedő gótikus álomépületet, mert a hajós szívében még *mindig*(↑) hatalmasnak látta hazáját, s *hitt*(↑) benne, hogy e palotába egyszer *hazatér*(↑) mindenki(↑), aki a Duna partján született(↓).³⁵

De bizonyos változatokkal hasonló szintaktikai ritmusrend formálja annak a könnyedebb alakítású, ironikus – a szóválasztásnak is más regisztereit megszólaltató – beszédmódnak a dallamíveit is, amelyek szintén egy rövid, klauzulaszerű mellékmondat

³⁴ MÁRAI, *Szindbád hazamegy*, 86–87.

³⁵ Uo., 63.

lecsengő prozódiai ritmusában jutnak nyugvóponttra. Az itteni részletben például azzal a zárlatformával („hogy a Garrennek művészek.”), amely a felderíthetetlen tartalmú „művész”-lét motívumának keretező megismétlésével nyomatékosítja a taglaló beszéd ironikus indexeit:

A Garren családnak az volt a híre, hogy művészcsalád. A városban, a környéken, a tartományban olyan vidékein, ahol rokonok és ismerősök éltek, elcsodálkoztak volna, ha egyszer valaki – például egy szőrszálhasogató idegen – megkérdi, miért és miben „művészek” a Garren család tagjai. E kérdést az érdekeltek valószínűleg megrendült csodálkozással hallgatják. Mint valamilyen megállapodás, amely oly közismert és általános, hogy csak túlzók és fontoskodók vitathatják igazát, mint valamilyen hatóságilag nyilvántartott és jóváhagyott, már a régi időkben kihirdetett egyezség, úgy élt a város lakóinak tudatában, hogy a Garrennek művészek.³⁶

Mármint ha pusztán e két legutóbbi szövegszekvenciának vizsgáljuk a hasonlósági és eltérésszerű jellegzetességeit, meglehetősen pontossággal mutatkozik meg bennük a Márai-mondatnak az a kettős viselkedése, amely ugyanakkor az egyik elem állandóságának köszönhetően a változatok és eltérések ellenére is az összetéveszthetetlen egyediség jegyében képes stabilizálni a Márai-próza uralkodó hangzasképletét. A két részlet zenei műszóval vett *harmóniaszerkezete*, mely itt döntően a zavartalan szintaktikai képződés arányos egyensúlyából, a mondat szemantikai súlypontjainak rendezett elosztásából és a beszéd kiegyenlített ritmusából tevődik össze, a mondottak igazságtartalmát megszólaltató modális *dallamszerkezetek* különbsége ellenére is ugyanaz marad. Az egyik esetben azonban a harmóniaszerkezet összhangban van, míg a másikban nem szimmetrikus a dallamstruktúrával. Vagyis az első esetben a beszéd emelkedett regisztere összeilleszkedik a (szemantikailag inkább semleges viselkedésű) harmóniastruktúrával, míg a másikban modális feszültségbe kerül vele. A kötetlenebb regisztermozgás hiperbolikus játékosága ezért itt ironikus összhatást eredményez. A harmónia- és a dallamszerkezet viszonyát tekintve ezért azt is mondhatnánk, hogy hangzásíve szerint a Márai-mondat mindkét változatában inkább fel/épített-, mintsem le/futtatott „dallamként” viselkedik, „melopoétikai” szerkezetének ünnepélyes nehezkedése – távoli analógiával – inkább Brucknerre, mint Wagnerre emlékeztet. Örley megfigyeléséhez itt tehát annyi kívánczodik kiegészítésül, hogy 1940–1941 táján Márainál lényegében nem a hordozó harmóniaszerkezet változott meg, hanem csupán a – zenei mozgás absztrakcióját hozzá képest hangsúlyosabban meghatározó, szukcesszív³⁷ – dallamstruktúra viselkedése. És amint azt majd a *Béke Ithakában*

³⁶ MÁRAI, *Féltékenyek*, 131.

³⁷ Lásd erről Carl DAHLHAUS, *Musikästhetik*, Gerig, Köln, 1967, 119–120. A hangok szimultán intervallumai képezte zenei harmóniaszerkezet, illetve a szukcesszív intervallumok képezte dallamszerkezet, utaltunk rá, közvetlenül természetesen nem feleltethető meg a széppróza prozódiai szerkezetmozgásának. De egymástól elválaszthatatlan viselkedésük hasonlósága annyiban megvilágító érvényű lehet, amennyiben kettejük változó viszonyának mindig jelentésképző funkciója van. A szépprózára nézve Németh László például – nagyon vitatható, mert élesen elválasztó egyszerűsítéssel – úgy fogalmazta meg ezt a kapcsolatot, hogy „[a] szórend adja meg a mondat vázát, a numerizálás a zenei

(1952) vagy a *San Gennaro vére* (1962) uralkodó szólamai tanúsítják, még csak nem is végleges érvénnyel. 1952-ben, Pénelopé hangján például így szólal meg a Márai-mondat jól ismert retorikai gondolatritmusa:

Nem feleltem. Ez volt az a pillanat, amikor megértettem, hogy az istenek egyedül hagyják sorsával az embert. Megértettem, mit érezhettek e pillanatban Akhilleus, Hektór és Patroklos... a pillanatban, amikor az ember megtudja, hogy sorsa betelt, és isteni szándék nem igazgatja többé lépteit. Megértettem, hogy egyedül kell maradnom, mert férjem a sorsom, és ő – gonosz, nagylelkű és közömbös mozdulattal – ezt parancsolta.³⁸

Jó egy évtizeddel később, egy másik nő vallomásában pedig így:

De most egyszerre megértettem, hogy nem felém jött ezekben az években, nem én voltam számára ennek az utazásnak a célja... Megértettem, hogy talált valamilyen úti célt a maga számára, s arrafelé megy, el tőlem... Akkor csakugyan magánosnak éreztem magam... Megértettem, hogy arra gondol, elmegy tőlem, elmegy mindentől és mindenkitől, ahogy elment a hazájától és a mesterségétől, mert meg akarja váltani a világot...³⁹

IV.

A fentiek alapján elmondható, hogy ezek a gondos retorikai alakítású – néhány jellemző típusváltozatban megszólaló s rendszerint az egyszerűbb struktúrák felé törekedve ritmikus klauzulákban záródó – többszintes körmondatok az életmű legállandóbb és legstabilabb pilléreinek számítanak. Az egyébként igen összetett építkezésű, az uralkodó alárendelések lefutását gyakori parentézisekkel megszakító Márai-mondatoknak azonban nemcsak a szintaktikai tagolása, hanem a beszéd elokvens regisztereit megszólaltató dallamíve is annak a klasszikus retorikának a mintázataira emlékeztet, amely Cicerótól⁴⁰ egészen Goetheig stabil és zavartalan – többnyire természeti-organikus eredetű⁴¹ – ritmikai harmóniát követel meg a beszédhangzástól. Márai – erősen

kidolgozását.” NÉMETH László, *A prózafordításról* = Uő., *A kísérletező ember*, Magvető – Szépirodalmi, Budapest, 1973, 530.

³⁸ MÁRAI Sándor, *Béke Ithakában*, Helikon, Budapest, 2014, 81.

³⁹ MÁRAI Sándor, *San Gennaro vére* [1965], Helikon, Budapest, 2009, 247.

⁴⁰ „[M]aga a természet, mintegy ütem szerint szabályozva az emberi beszédet, minden szóban elhelyezett egy hangsúlyt, nem többet egynél [...] Annál is inkább a természetet kell követnie vezérként a fülek gyönyörködtetését szolgáló szónoki buzgalomnak.” CICERO, *I. m.*, 629.

⁴¹ „Minden organikus mozgás szisztolék és diasztolék révén nyilvánul meg. Más dolog a lábat felemelni és más letenni. A ritmikai súly és ellensúly jelenik meg itt.” JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Tonlehre* = Uő., *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, XVI., *Naturwissenschaftliche Schriften I.*, kiad. ERNST BEUTLER, Artemis, Stuttgart – Zürich, 1965², 908. Ugyanakkor, figyelmeztet erre SIMON Attila, Platón a *Törvények* második részében például éppen azt hangsúlyozza, hogy „ritmus és a harmónia iránti érzék mégis a többi élőlénytől megkülönböztető antropológiai sajátossága az embernek”. SIMON Attila, *Platón és az entusiasmos médiapolitikája*, Ókor 2016/3., 22. (Értelmezésének további artiku-

lokutív, asszertív és thetikus – prózanyelvének ez az erős kötődése a klasszikus retorikához nyilvánvalóan fölveti annak prózatörténeti kérdését is, vajon joggal állítható-e, hogy Márai ugyanannak a késő modern epikának a reprezentánsa, amelyet elsősorban Kosztolányi vagy részint Szentkuthy – s kevésbé Füst vagy Szerb Antal – prózaírása fémjelez. Az ugyanis szembeötlő különbségnek látszik, hogy míg Kosztolányi műveiben igen erős hangsúlyokat kap a nyelv uralhatatlanságának esztétikai tapasztalata, Márainál mindvégig töretlen marad az a nyelvbe vetett bizalom, amely a közlést nem szolgáltatja ki a nyelvjátékok hatalmának.⁴²

Ebben az összefüggésben meghatározónak látszik, hogy Márai valóban nem az eredetiségben látta saját kora modernségének innovatív potenciálját, hanem a hagyományozottak új értelmezésű megszólaltatásában. Ennek a megelőzőttségnek mindekelőtt az anyanyelvhez kötött írói lét tapasztalatán keresztül igyekezett hangot adni.

Mert engem – fiatalon és aztán deres fejjel, két világháború után – igazán, alkatian, szőröstül-bőröstül soha nem érdekelt semmi más, csak a magyar nyelv, és annak felső fokú teljessége, a magyar irodalom. Egy nyelv, amelyet az embermilliárdok között tízmillió ember ért, senki más. [...] ez a nyelv és ez az irodalom nekem a teljes értékű életet jelentette, mert csak ezen a nyelven tudom elmondani, amit mondan akarok.⁴³

A nyelvi megelőzőttségnek ez a nem-kritikai, hanem hangsúlyosan afirmatív tapasztalata az, ami a hozzá képest nagyon kötetlen szabályok közt, hajlékony szólamgazdagsággal mesélő Kosztolányit a legmélyebben kötötte össze az epikus Máraival. Nyelvi alakteremtésük rokon jellegzetességeit tekintve nagyjából már annak a szemléleti megújulásnak az idején, amelyet az irodalmi antropológia messzeható poétogén fordulatának nevezhetünk.⁴⁴ Annak felismerése, hogy amire az irodalmi beszéd egyáltalán képes, az mind a nyelv teljesítménye és adománya. A nem eszközként kéznél levő nyelv teremtő autoritásának felismerése olyan korszakos tapasztalatuk, amely számos – e szempontból anakronisztikus – klasszikusunknál is inkább a hiányával tüntet. Mert konstitutív érvénnyel éppúgy hiányzik a próza nyelvi hangzása iránt egyébként érzékeny Németh László, mint a nagy műveltségű, konzervatív panoráma-elbeszélő Bánffy Miklós műveiből. Az pedig, hogy a széppróza ebben az értelemben voltaképpen a nyelvnek való megfelelés művészete, Móricz gyanútlanul magabiztos mesemondását meg sem érintette. Márai nyelveszménye a történeti

lációját lásd SIMON Attila, *Platon und die Politik des Rhythmus = Sprachmedialität. Verflechtungen von Sprach- und Medienbegriffen*, szerk. HAJNALKA HALÁSZ – CSONGOR LŐRINCZ, transcript, Bielefeld, 2019, 267–294.) A maga organikus eredete ellenére a ritmus a kulturalitásában nem önvezérelt ütemrendként érvényesül.

⁴² „A magyar szavak dialektikus, különös képzési ötletei: osztogatás–fosztogatás; érték–mérték; igazság–gazság. És ez a nyelvi játék mindig értékfosztó, pesszimista.” MÁRAI Sándor, *Napló 1958–1967*, Akadémiai – Helikon, Budapest, [é. n.], 195.

⁴³ MÁRAI Sándor, *Föld, föld!...*, Akadémiai – Helikon, Budapest, 1991, 238.

⁴⁴ A „tropikus apriori” kapcsán lásd erről WOLFGANG RIEDEL, *Nach der Achsendrehung. Literarische Anthropologie im 20. Jahrhundert*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2014, 47–51.

dimenzionáltság tekintetében ugyanakkor hangsúlyos különbségeket is mutat a Kosztolányiéhoz képest, mert nála erős nyomatéka van egy veszendőbe ment irodalmi nyelvesszémény *klasszikus normák szerinti* újraélesztésének is:

Pázmány a magyar prózát égis emelte; aztán gyorsan, a legjobbak is csevegni vagy szavalni kezdettek, felváltották e próza tömör aranyát kényelmes váltópénzre. A magyar nyelv komor ereje Pázmány után csak Vörösmarty verseiben szólalt meg, újra és még egyszer, minden hitelével. Visszaadni a magyar prózának a Pázmány alkotta nyelv *hitelét, erejét, zenéjét, szó- és mondatkötését*... Mindenki várja ezt, a magyar színpad, az irodalom, a politika. Pázmány nyelvén nem lenne oly könnyű hazudni.⁴⁵

A Márai-próza retorizált hangját és kötött prozódiját („dallamrendjét”) előállító írásmód így tekintve nem a nyelvi többértelműség szolamát felszabadító irányzatok rokona. Ugyanakkor nem is képezi ellenpontját azoknak a késő modern poétikai törekvéseknek, amelyek nem a nyelv materiális önmozgására hagyatkozva erősítették föl a jelentésképződés nem-szemantikai lehetőségeit. Mert a prózanyelv nem-szemantikai potenciálja Márainál a teljes beszéd jelentésselített artikulációján keresztül hozza mozgásba a maga materiális erőforrásait. A próza hangja így abban a kölcsönösségben szólal meg, amelyet már 1939-ben találóan jellemzett Zolnai Béla, amikor hangsúlyozta: „nem a hang fejez ki valamit, hanem a mondat zárt egységében a hangokba is beáramlik valami a jelentés energiájából.”⁴⁶ Márainál tehát a gondolati képződés és a „külső szimptómák” (Zolnai) retorikai összhangja szerint szerveződő szöveg teremti meg az egész mű prozódiai alkatának félreismerhetetlen egyediségét. Azt, amely ugyanakkor nem tévesztendő össze a köznap nyelv valamely „igényesebb” (alakítású) módjával.

Ha tekintetbe vesszük, hogy a teljes beszéd szemantikai struktúráját megszólaltató akusztikai hangzás azért nem semleges fizikai zaj, mert észlelése már mindig is valamiként (a természet hangjaitól az emberi hanglejtésformák valamelyikéig), valamihez tartozóként azonosítja azt, a materialitáshoz tartozó modális tartalom mindig hangolni fogja az így felhangzó mondottak igazságtartalmához való viszony alakulását. Ha ez nem így volna, a szöveg csak a nyelvtani példamondatok irány nélküli semlegességét tudná kimondani. A beszédként élő nyelv azonban mindig szól valakihez, akinek a meglétét – még az önmegszólítás során is – minden nyelvi aktus feltételezi. Mert a nyelvnek, állítja Coseriu, mindig van egy olyan másik dimenziója is, amely a szubjektum mindenkori alteritása révén van adva. Ez a dimenzió az, ami egyáltalán nyitottá képes tenni a beszéd alanyát a közlés nem-szemantikai hangolására: „A nyelv ugyanis mindig, úgy is mint primer nyelvi teremtés, mindig valaki másra van ráirányulva.”⁴⁷ A hangoztathatóság anyagiságán keresztül a szövegnek éppen

⁴⁵ MÁRAI Sándor, *Napló 1943–1944*, Akadémiai – Helikon, Budapest, 1990, 42–43. (Kiemelés tőlem – K. Sz. E.)

⁴⁶ ZOLNAI Béla, *Szóhangulat és kifejező hangváltozás*, Szeged, 1939, 9.

⁴⁷ Eugenio COSERIU, *Thesen zum Thema „Sprache und Dichtung” = Beiträge zur Textlinguistik*, szerk. Wolf-Dieter STEMPEL, Fink, München, 1971, 188.

a Coseriu értelmében vett nekünk-mondottsága szólal meg nem-fogalmi tartalommal: az a modalitás válik ilyenkor beszédessé, amellyel a közlés tartalma elér bennünket. A jelentésképződést így alakítják egyazon pillanatban az affirmatív, igaznak érzett, távolságtartó, hamis, ironikus vagy gúnyos hangsúlyok. A Duna partjára való hazatérés esztétikai tapasztalatának ezért van egészen más jelentésindexe, mint a temetésre úgyszintén hazatérő Garrennek érkezésének.⁴⁸ Az egyenletes, nyugodt ritmusú affirmatív szolam, illetve ironikus dallamív játékos-hiperbolikus hullámmozása a történet és a mondat szerkezetek rokonsága ellenére is eltérő módon alakítja az esztétikai tapasztalat értéktávlatait.

Hogy az irodalmi szöveg mindig is csak a beszéd valamely modális változata szerint képes működésbe léptetni az esztétikai tapasztalat igazságát, azzal jár, hogy a szöveg materiális komponensei maguk is egy úgyszintén materiális átlényegülés, a nem-textuális – a képződő struktúráján keresztül mégis jelentésszerű – ütem, tempó, hangsúly, szünet és ritmus révén térnek vissza a nyelvbe. Ami azt jelenti, hogy így válnak végül alkotórészévé a prozódiai konfiguráció egyediségében megszólaló műalkotásnak. Jól érzékelt mindezt Németh László, amikor úgy fogalmazott, hogy a próza ritmus, „a numerizálás [...] nem egészen önálló külső valami, mint az időmérték (bár időmértékes elemek is keverednek hozzá), szoros összefüggésben van a mondat egész fölépítésével, főképp a szórenddel s azon át az értelemmel.”⁴⁹ Mint láttuk, a klasszikus és Goethe-féle biológiai elemet leszámítva Meschonnic értelmezése sem mond erről mást, mint hogy a beszéd alakzatritmusának alanya a beszédet aktuálisan alakító tényezők olyan összessége, amely egy átfogó jelentésmódban (*signifiante généralisée*) integrálja a tartalmi mondást és annak hogyanját.

A nyelvi materialitások viselkedése tekintetében Márai késő modern prózája a *Finnegan's Wake* típusú művekkel ellentétes utat járja. A nem-szemantikai elemek ugyanis úgy érvényesítik a maguk jelentésképző potenciálját, hogy egy nagyon is szabályozott retorikai rend uralma alatt kölcsönöznek rendkívüli jelentőséget a szöveg olyan prozódiai hangzásának, amelyben a hallhatóvá tett mondat melosza elválaszthatatlan marad a mondottak igazságától.

Ez a szabályozott retorikai rend olyan késő modern poétikai fejlemény, amely Benntől Valéry-ig és a kései Hamsuntól⁵⁰ Thomas Mannon át Musilig rendkívüli jelentőséget tulajdonít a nyelviségtől el nem váló hagyománynak. A kései modernségnek talán éppen ezért válhatott emblematikus formulájává Benn ama néhány sora, amely szerint

⁴⁸ „E hetekben sokat álmodtak a városban a Garrenokról. Mikor híre járt, hogy nemcsak Edgár és Albert, hanem Tamás és Péter is hazajönnek, olyan kellemes izgalom fogta el a lakosság egy részét, mint hadgyakorlatok vagy a színtársulat érkezése előtt. »Hajajönnek a művészek!« – gondolták. S mindenki megkönnyebbülten és elnézően mosolygott; mert a legenda szelídít.” MÁRAI, *Féltékenyek*, 144–145.

⁴⁹ NÉMETH, I. m. 530.

⁵⁰ Heidegger már a *Bevezetés a metafizikába* (1935, megj. 1953) lapjain méltatta Hamsun *Men Livet lever* (1933; magyarul *Az élet megy tovább* [1934], németül *Nach Jahr und Tag* [1934]) című művének gondolati nyelv művészetét, közelebbről is a Semminek csak költői-gondolkodói mondhatósága tekintetében. Lásd Martin HEIDEGGER, *Bevezetés a metafizikába*, ford. VAJDA Mihály, Ikon, Budapest, 1995, 13–14.

Alle haben den Himmel, die Liebe und das Grab,
damit wollen wir uns nicht befassen,
das ist für den Kulturkreis gesprochen und durchgearbeitet.
Was aber neu ist, ist die Frage nach dem Satzbau⁵¹.

Mert bizonyára az sem véletlen, hogy Valéry, a korszak másik európai klasszikusa is a mindenkori mondat kombinációjától tette függővé a(z egyébként is izolálhatatlan) szavak értelmét.⁵² Az *Eupalinos*ban (1923) pedig kifejezetten az „építkező nyelvben”,⁵³ a szintaktikai struktúrák és a térszerűen „megszólaló”, sőt, „énekítő” formák⁵⁴ beszédében kereste a művészi tökéletesség zálogát:

Vannak népek, amelyek mindenestül feloldódnak gondolataikban; de nekünk, görögöknek minden alakot ölt. Mi csak ezek kapcsolatait ragadjuk meg; s mintegy bezárva a ragyogó napvilágba, Orpheuszhoz hasonlóan szavakból emelünk templomokat a bölcsességnek és a tudásnak, amelyek minden értelmes lény igényét ki-elégíthetik. E magasrendű művészet csodálatosan pontos nyelvhasználatot követel tőlünk.⁵⁵

A klasszikus formahagyománynak⁵⁶ a műfajoktól a hangnemekig újraértett alakban való visszatérése⁵⁷ az egyik legfeltűnőbb sajátossága a harmincas évek európai irodalmának. Márai legjobb műveit innen nézve poétikailag elsősorban az egyéníti,

⁵¹ „Az ég, a szerelem és a sír mindenkié, / kár szót vesztegetni rájuk, / a kultúrkör számára mindezt már alaposan feldolgozták. / Ami viszont új, a mondatfűzés kérdése” (Kurdi Imre fordítása).

⁵² „Csak a mondat teszi a szót világossá és érthetővé.” Paul VALÉRY, *Cahiers 1916/1917*. A Füzetek további, nyelvre vonatkozó megfigyeléseit idézi Johannes TWADELLA, *Die Entstehung des Strukturalismus aus der Krise des Dichters. Eine Einführung in psychologische und poetologische Konzeptionen Paul Valérys*, Tectum, Marburg, 2000², 47.

⁵³ Lásd Paul VALÉRY, *Eupalinosz vagy az építész* = Uő., *Két párbeszéd. Eupalinosz vagy az építész. A lélek és a tánc*, ford. SOMLYÓ György, Gondolat, Budapest, 1973, 49.

⁵⁴ „Mondd csak (minthogy oly érzékeny vagy az építészet hatásaira), nem figyelted még meg, ebben a városban járkálván, hogy a benne sorakozó épületek közül egyesek némák; mások beszélnek; s végül vannak olyanok, ezek a legkritikábbak, amelyek énekelnek?” Uő., 26.

⁵⁵ Uő., 50.

⁵⁶ Ennek a hagyománynak a nyelvét azonban még lingvisztikai nézetben sem uralja már a nyelv és világ kompatibilitásának gondolata: „Márai számára a nyelv [...] még letisztult klasszicitásában sem válik a világ egészlvű magyarázatává.” TOLCSVAI NAGY Gábor, *A személyiséget állító tökéletes nyelv eszménye = Szintézis nélküli évek. Nyelv, elbeszélés és világkép a harmincas évek epikájában*, szerk. KABDEBÓ Lóránt – KULCSÁR SZABÓ Ernő, Janus Pannonius Egyetemi, Pécs, 1993, 194.

⁵⁷ A jelenleg még e tekintetben is szegényes Márai-szakirodalomban példaértékű lehet Ritoók Zsigmond *A velünk élő és talányos mítosz. Homéros és Márai című tanulmánya. A Béke Ithakában* remek megfigyelésekkel telített értelmezése ugyanis nemcsak formai, cselekménybeli és szerkesztési hasonlóságokra derít fényt, hanem több példáját is felvonultatja annak az ellentétetve aktualizáló újraírásnak, amely főként a regény és az *Odysseia* bizonyos jeleneteinek „egymáshoz-hangolásában” érhető tetten. Közlebbi kifejtés nélkül Ritoók ráadásul azt is érzékeli, hogy a mögöttes szöveg megvilágításában miként alakul újra sors és identitás viszonyának színrevihetősége. A *Béke Ithakában* – fűzhetnénk hozzá – ennyiben az önazonosság elvében megalapozott emberképek kudarcaként is olvasható. A regényben ugyanis, írja Ritoók, „Ulysses, az ember, azért megismerhetetlen, mert azonossága – »milyen volt« – kérdéses marad.” RITOÓK Zsigmond, *Homéros Magyarországon*, Kalligram, Budapest, 2019, 286–287.

hogy a klasszikus retorika – a következetes motívumszövés, ellentétek és párhuzamok, feszültség és oldódás grammatikájától – összetartott mondatépítményei nála egy gazdagon artikulált nyelvi kompozíció szuverén prozódiai dallamívében képesek megszólalni. Az a bizonyos Márai-dallam tehát annyiban félrevezető metafora, amennyiben az összetéveszthetetlen prozódiai hatás forrásaként – ahogyan ezt Örley is teszi – nem a mindig domináns mondat szerkezeti harmóniát, hanem a melodikus jólhangzást nevezi meg. Holott, mint láttuk, a Márai-szövegek esztétikai tapasztalatában mindez éppen fordítva történik.

KOSZTOLÁNCZY TIBOR – NEMESKÉRI ERIKA

„tanácsokat nem fogadhatok el”

Márai Sándor Nyugat-szerkesztőknek írt
1924-es levelének tágabb kontextusa¹

Rónay László irodalomtörténész a Petőfi Irodalmi Múzeum 1971-es, a Nyugat folyóiratra emlékező kiállításához kapcsolódva rendezte sajtó alá a *Vallomások a Nyugatról* című kötetet. Márai Sándortól a felkérésre a következő válasz érkezett:

Salerno, 1971. január 25.

Kedves Öcsém,

leveled megkaptam. Sajnálom, de kívánságod nem tudom teljesíteni, mert *én soha nem voltam munkatársa a „Nyugat”-folyóiratnak. Olvasója voltam, nagyrabecsültem a folyóiratot, tiszteltem sok kiváló munkatársát, – de soha nem adtam kéziratot ennek [a] lapnak. Úgy tudom, egyik rádióelőadásomat – Jules Renard naplójáról – elkérte és közölte a szerkesztő. Ez volt minden.*

Édesapádat barátsággal köszöntöm, Neked minden jót kíván:

Márai Sándor

P. S. A kívánt bibliográfiai adatokat itt küldöm.²

Rónay László és Márai kapcsolatfelvételére a Rómában élő Szőnyi Zsuzsa közreműködésével került sor, Márai az ügyről neki is beszámolt:

Rónay György fiától levelet kaptam (ellentétben a Maga levelével, amely ezt bekonferálta és amely nem jött meg, ez ideérkezett) – azt kérdi, [!] valamilyen tervezett hazai kiállítás alkalmából írjam meg emlékeimet a „Nyugat” folyóiratról, amelynek „buzgó munkatársa voltam”. Az igazság, hogy én soha egyetlenegyszer sem írtam a Nyugatba, – a folyóiratot persze én is nagyrabecsültem, munkatársai között voltak, akiket tiszteltem, de a szerkesztés szempontjai arrogánsan eklektikusak vol-

¹ Az Osvát Ernő szerkesztői levelezését bemutató kötetben (*Tessék színt vallani*, I–II., szerk. Kosztolánczy Tibor – Nemeskéri Erika, Gondolat – OSZK, Budapest, 2019.) számos szerző esetében csak a legszükségesebb információk szerepelnek. Jelen tanulmány Márai Sándor és a Nyugat folyóirat ellentmondásos viszonyának bemutatására tesz kísérletet. A levélszövegekben a törlések < >, a beszúráások |:| között olvashatók. K: az adott kézirat jelzete, M: megjelenési helye. – A szerzők ezúton is köszönik Mészáros Tibor tanácsait és segítségét.

² K: PIM, V. 2995. A gépiratos levélhez csatoltan fennmaradt az Ithaca Book Distributor által adminisztrált Márai-könyvek listája. Az Ithacát, amely egyfajta könyvügynökség volt, maga a szerző működtette. A fenti levélből ceruzajelekkel kiemelték a csillagok közötti részt, ám a *Vallomások a Nyugatról* című kötetben (szerk. Rónay László, PIM – Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1971.) Márai nem szerepelt.

tak, ezért soha nem adtam ennek a folyóiratnak kéziratot. Ezt megírtam Rónay fiának, remélem, ezzel beéri.³

Márai 1935-ös Renard-esszéje valójában *utolsó* Nyugat-publikációja volt; egy 1919-ben közreadott emlékezés és egy 1934-es esszé mellett ez utóbbi évben kapott helyet a folyóiratban az *Egy polgár vallomásai* első fejezete három folytatásban.⁴

Márai még a Rónay Lászlónak és Szőnyi Zsuzsának ugyanazon napon írt levelekben is különbözőképpen nyilatkozott a Nyugattal való kapcsolatáról, és hasonló ellentmondások jellemzik a naplófeljegyzéseit. 1967 januárjában Gellért Oszkár *Egy író élete* című könyvét⁵ olvasva – többek között – a következőket rögzítette: „Gellért könyve rosszhiszemű. És amíg lapozom, megértem, miért nem írtam a Nyugatba (sokszor kértek, 1941-ben adtam is egy vagy két kéziratot, de azelőtt soha), miért idegenkedtem attól, hogy együtt énekeljek ezzel a nagy együttessel.” Az okok erősen kimódoltnak tűnnek: Márai szerint a Nyugat egyfelől a nagy tehetségek „otthona” volt, de ugyanakkor „ürügy is volt arra, hogy másod- és harmadrendű, -rangú tehetségeket becsempésszen a »liberális, progresszív« Gellért Oszkár az irodalomba; és ezek a másodrangú csillagok a nagy Állócsillagok fényében egy ideig ragyogtak, de aztán teljesen elhalványodtak...”⁶

1969 áprilisában Fenyő Miksa kritikáját⁷ olvasva *Napló* (1958–1967) című könyvről Márai még sarkosabban fogalmazott. Nem a bírálat megállapításaira reflektált, hanem kritikusanak megbízhatóságát vonta kétségbe:

Fenyő Miksa 91 éves, és ez az élettani fenomén csakugyan rendkívüli. A valótlan-ságok között, melyekkel teletömi cikkét, az egyik: Ignotus „vezette be” írásaimat a Nyugathoz, amelynek egyik „megbecsült munkatársa voltam”, és ő, Fenyő Miksa (aki kéretlenül csetlett-botlott a nagyhírű és kitűnő folyóirat körül) mindig „örült, hogy találkozhatott velem” a Nyugat munkatársainak körében, a Bristol szállodában... Mindebből egy szó sem igaz. Ignotus nem „vezetett be” a Nyugathoz, már csak azért sem, mert soha, egyetlen szót sem írtam ebbe a folyóiratba – valahogy nem volt kedvemre való oda írni; Osvát, aztán Babits és köre túlságosan ezoterikus volt. És egyetlenegyszer sem vettem részt a Nyugat találkozóin, sem a Bristolban, sem másutt. És hosszú pesti ottlésem idején egyetlenegyszer sem találkoztam Fenyő Miksával. Ez így igaz.⁸

³ Márai Sándor – Szőnyi Zsuzsának, [Salerno, 1971. január 25.]. K: PIM, V. 5535/1/54., M: SZŐNYI Zsuzsa, *Vándor és idegen. Márai-levelek, emlékek*, Kortárs, Budapest, 2000, 77–78.

⁴ MÁRAI Sándor, *Török Gyula posztumusz könyve*, Nyugat 1919. június 16. – július 1., 905–906., Uő., *Egy polgár vallomásai*, Nyugat 1934. január 1., 3–13., 1934. január 16., 76–86., 1934. február 1., 139–150., Uő., *Vidali módszere*, Nyugat 1934. szeptember 16., 235–240., Uő., *Jules Renard naplója*, Nyugat 1935. december, 466–472. Az *Egy polgár vallomásainak* 1934. január 16-i közléséből a 7. és 8. alfejezet kézírata a PIM gyűjteményében a 2015.17.1. leltári számon található.

⁵ GELLÉRT Oszkár, *Egy író élete. A Nyugat szerkesztőségében (1926–1941)*, Gondolat, Budapest, 1962.

⁶ MÁRAI Sándor, *A teljes Napló 1967–69*, szerk. Mészáros Tibor, Helikon, Budapest, 2014, 17., lásd 15., 18., 25. is.

⁷ FENYŐ Miksa, *Más véleményen vagyok Márai Sándor „Napló”-ja alkalmából*, Új Európa 1969/4., 11–16.

⁸ MÁRAI, *A teljes Napló 1967–69*, 310.

S ha ez így igaz (volna), akkor Márai csak az emigrációban ismerkedhetett meg Fenyő Miksával. Egyik találkozásuk 1952 januárjában, Rómában esett meg, és naplójukban mindketten megörökítik. Márai a régebbi ismeretségről nem szól,⁹ Fenyő a Bristol-beli találkozások hangulatát idézi meg, de az ő szövege alapján sem állítható bizonyosan, hogy Márai megjelent volna ezeken a találkozókon.¹⁰

*

A gimnazista Márai Sándor 1915 decemberében tíz verset küldött Osvát Ernőnek (közülük egy sem kapott helyet a Nyugatban), levelében ragaszkodását is kinyilvánította:

Önök az egyetlen lap és egyetlen irány, amiben még bízom s azt hiszem, hogy nekünk, – nem akarom ezt az ütésektől fáradt szót használni: modernnek, – kikhez csekélységem is bátorkodik magát odatartozónak vélni, meglehet, reménytelenül, – nekünk talán valami kis összetartozandóságunk is van, valahogy jó fogni az egymás kezét, simogatni.¹¹

Márai Osvátnak szóló 1918. április 2-i levele arról tanúskodik, hogy időközben személyesen is megismerkedtek.¹² A háború idejére tehető az a találkozás is, amelyre Márai Osvát-nekrológjában emlékezett. Eszerint Osvát elhatározta, hogy valamilyen ügyben segíteni fog Márainak, és a találkozó időpontját reggel hét órára jelölte meg. Márai fél órát késett:

a nálam sokkal idősebb ember ott fagyoskodott egy félórát a villamosmegállónál, várt rendületlenül, kopott kabátjában, kezein lyukas fekete cérnakesztyűk, szemrehányás nélkül, s ahogy végtelen tapintattal iparkodott zavart mentegetőzésemre kifogást találni, a lomha villamosjáratot okolta, nem az én nevetlen késésemet.¹³

⁹ „A Café Grecóban Fenyő Miksával találkozom. Azt mondja, tizenegy hónapja minden hónapban egyszer behívják a párizsi amerikai követségre, és megkérdik, hol lakott Pesten, és nős-e. Hetvennégy éves, szeretne kivándorolni.” MÁRAI Sándor, *A teljes Napló 1952–53*, szerk. MÉSZÁROS Tibor, Helikon, Budapest, 2009, 21.

¹⁰ „Délután a Caffé Grecoba menve Márait látom ott, ki Napoliból jött át egy napra. Megörültem neki; hosszú idő után valaki, akihez – a Szentlélek lovagjához – valami közöm van. Beszéde érdekes, gazdag hangszerelésű, igyekszik is, hogy az legyen. Amiket én mondtam neki, nem nagyon érdekelték, nyilván nem is volt érdekes, bár nem tudhatta, mert láthatóan meg sem hallotta. [...] Szívesen voltam vele; régi Bristolbeli Nyugat-találkozások levegőjét éreztem körülöttem.” FENYŐ Miksa, *Ami kimaradt az Odysseából. Ütőlélek – Önéletrajz – Regény*, Griff, München, 1963, 127–128.

¹¹ Márai Sándor – Osvát Ernőnek, [Kassa, 1915. december 1.]. K: OSZK Kt., Fond 253/818., M: *Tessék színt vallani*, II., 1058. A levél korábban helyet kapott *A Nyugat tekintetes Szerkesztőségének* című összeállításban (szerk. NEMESKÉRI Erika, *Kritika* 1979/8., 13.), ezzel kapcsolatban Márai a következőket jegyezte fel 1979-es naplójában: „Beküldik a *Kritika* című budapesti folyóirat egy példányát, amelyben Osváthoz, a Nyugat szerkesztőjéhez intézett egy levelem közlik, melyet 64 év előtt, 1915. december elsején írtam Osvátnak, tehát tizenöt éves koromban – beküldöm verseim, és a Nagy Szerkesztő jóindulatú bírálataért kérem... A levél stílusa, hangja, aztán ténye gyanús: nem hiszem, hogy én írtam 15 éves kamaszkölök-fejvel ezt a levelet. Lehet, hogy hamisítás.” MÁRAI Sándor, *A teljes Napló 1978–81*, szerk. MÉSZÁROS Tibor, Helikon, Budapest, 2017, 147.

¹² Márai Sándor – Osvát Ernőnek, [Kassa, 1918. április 2.]. K: OSZK Kt., Fond 253/818., M: *Tessék színt vallani*, II., 1292.

¹³ MÁRAI Sándor, *Az utolsó hívó*, Ujság 1929. november 1., 7.

Márait 1918-ban apja egykori iskolatársa, Buza Barna újságíró, a Károlyi- és Berinkey-kormány későbbi minisztere vitte be újságírótanoncnak a Magyarország napilaphoz.¹⁴ Márai 1919-ben, a proletárdiktatúra alatt is újságíróként dolgozott, többek között Babits Mihály bölcsészkar előadásairól tudósított,¹⁵ a Nyugatban újságíró-mentoráról, az 1918 októberében elhunyt Török Gyuláról szóló visszaemlékezésével debütált az 1919. június 16. – július 1-jei (a betiltás előtti utolsó) számban.¹⁶ Saját emlékei szerint 1919 júliusában Alsókéked-fürdőnél egy embercsempész átszöktette a határon, így jutott el a cseh megszállás alatt lévő Kassára, ott érte a proletárdiktatúra bukásának híre.¹⁷ 1919 őszén Németországba utazott, és a Lipcsei Egyetemhez tartozó újságíró-iskola, az Institut für Zeitungskunde hallgatója lett.

Nagy Lajosnak küldött 1920. februári levele egyfajta visszatekintő számvetésként hat:

Most kezdek nyugodtabb lenni; nem, [!] most már minden elintézettebb és nyugodt körülöttem. Fegyverszünet az apámmal. Ad nekem három évet Németországban – az ára egy filozófiai doktorátus. Legyen. Valami rossz érzés fog el, ha ezt a félig-sikerült vegetatív gondtalanságomat megzavarja a magára, magukra emlékezés. Hogy él? Sokat szenved ugye, mások miatt is. *Mi becsületes emberek voltunk* (becsület alatt emberi s nem társadalmi becsületet értek) megtettük a magunkét, amennyiben erőnkben állott. De sok volt közöttünk a becsületen és hivatatlan – s ez a bűnünk, hogy túrtuk őket. Én most sokat emlékezem és gondolkozom. Keveset olvasok. *Iszonyú hibák történtek*. Lusták és léhák voltunk, a magunk legközelebbi dolgaival szemben is. Minden hiába: pesti emberek Pesten pestet játszottak.¹⁸

1920-ban keveset publikált – főként kassai lapoknak és a Drache című német újságnak írt. Első német nyelvű próbálkozásairól szólva Márai az *Egy polgár vallo-másai*ban a regényesített felismerésre helyezi a hangsúlyt, miszerint ő *valamiképpen* ösztönösen már tudott németül írni. A kódosító-misztikus mozzanatok Máraínál sokszor elfedik a pontosabb indoklást, azonban a lipcsei évről szóló beszámoló plasztikusan jeleníti meg azt a nyughatatlan lélekállapotot, amelyben az újságírás egy fiatalembert elsólym az egyetemről.¹⁹ Ugyanakkor Márai nem érezte magát ott-hon a német nyelvben, kétségeiről Sándor Imrének a következőképpen számolt be:

Csak magyarul tudunk írni – nézze, nekem most jött és jönni fog dolgom a Jugendben, Simplicissimusban, Dracheban, Tagebuchban, apró feuilleton-ok itteni lapok-

¹⁴ MÁRAI Sándor, *A teljes Napló 1982–89*, szerk. MÉSZÁROS Tibor, Helikon, Budapest, 223.

¹⁵ MÁRAI Sándor, *Babits Mihály az egyetemen*. „Az író a nagy Magányos...” = Vágóhíd 1919. június 10., 8–9.

¹⁶ Lásd a 4. számú jegyzetet.

¹⁷ MÁRAI Sándor, „Ezerkilencszáztizenkilenc júliusában...” = MIHÁLYI Ödön, *Felszökő föld*, Pantheon, Budapest, 1930, 15–16. Lásd még: *Márai beszél. Interjúk, nyilatkozatok*, szerk. MÉHES László, Bíbor, Miskolc, 2004, 124.

¹⁸ Márai Sándor – Nagy Lajosnak, [Lipce-Connwitz, 1920. február 14.]. K: PIM, V. 3654. (fényképmásolat)

¹⁹ MÁRAI Sándor, *Egy polgár vallomásai. A teljes változat*, s. a. r. Kovács Attila Zoltán, Helikon, Budapest, 2013, 296–305.

ban, amolyan 50 Mk-ás csodák. A technikája az, hogy megírom *németül*, s van egy türhetően intelligens Typp-mamsellem,²⁰ aki *németre* lekopogtatja. Egyelőre a dolgaim azzal hatnak, (mint a Jugend szerkesztője írta) „ich bitte Sie, mein Herr, möglichst in *gebrochenem* Deutsch zu schreiben, denn der Reiz Ihrer Arbeit besteht darin, das[s] es von einem Ausländer herrührt ist, der des Deutschen [nicht:] vollkommen mächtig ist.”²¹ Szóval Jancsi gazda Bécsben; holott én kifogástalanul beszélek s nyelvtanilag hiba nélkül írok németül – sőt gondolkozom németül – van bizonyos irodalmilag összepotott német szókincsem, de hol van ez attól, hogy ritmust tudjak adni egy prózának, az a tudattalan, belső ökonómiája a szavaknak, ami *engem* hoz ki abból, amit írok – szóval az az eredendő stílus, amit a nyelv átörököltége maga ad – de amit másképp[p]en, mint átöröklés útján nem is lehet megszerezni. Igaz, az csak a, b, c – de hogy írjon az, aki az abc-t nem tudja?

*Kezdek letenni arról a reményről, hogy valaha német író legyen belőlem.*²²

Márai 1920 nyarán Frankfurtba költözött, közben „a »drága heidelbergai dombok«-ról” küldött üdvözlét Babits Mihálynak.²³ 1920 augusztusában Füst Milánnak panaszkodott elszigeteltségéről és az otthoni kollégák vele szembeni közönyéről – és már újólag kapcsolatot keresett a Nyugattal:

Légy olyan jó, s *írd meg*, él-e a Nyugat, ki szerkeszti s *Neked közöd van-e hozzá?* Ha él, s ha *Neked közöd van hozzá*, úgy küldenék *Neked* egy kéziratot – mert tisztelem-becsülöm a Nyugatot, de kötelességem a kéziratommal szemben, hogy csak olyan ember kritikájára bocsássam, akinek a kritikáját vállalom is. A tiédet vállalnám. [...] Kérlek, ha látod Osvát urat, add át neki üdvözléteimet.

Ugyanebből a levélből tudható, hogy Márai 1919 őszén Földi Mihálynak – a Nyugat akkori segédszerkesztőjének – is küldött figyelőket, de választ nem kapott.²⁴ Márai 1920. szeptember 13-án sietősen írt Füstnek, üzenetéből megtudhatjuk, hogy időközben két kéziratot postázott „Osváth úrnak”, de a Füstnek ígért írás még várat magára.²⁵

Az előbbi két kézirat további sorsáról nincs tudomásunk, de Márai 1920. november 2-i levele szerint kudarcra végződött a Nyugatnak szánt és Füsthez eljuttatott novella ügye is:

²⁰ Tippmamsell (*ném.*): gépirókisasszony

²¹ „kérem Önt, Uram, hogy lehetőség szerint tört németiséggel írjon, mert a munkája attól érdekes, hogy egy külfölditől származik, aki nem tud tökéletesen németül.”

²² Márai Sándor – Sándor Imrének, [Lipscse-Connewitz, 1920. február 11.]. K: PIM, V. 4747/85/1.

²³ Márai Sándor – Babits Mihálynak, [Heidelberg, 1920. július 21.]. K: OSZK Kt., Fond III/868/1., M: *Babits Mihály levelezése (1919–1921)*, szerk. MAJOROS Györgyi – TOMPA Zsófia, Argumentum, Budapest, 2012, 129. (Babits Mihály Műveinek Kritikai Kiadása)

²⁴ Márai Sándor – Füst Milánnak, [Frankfurt am Main, 1920. augusztus 19.]. K: PIM, V. 4140/404/1. Márai Mihályi Ödönnek 1919–1920 fordulóján küldött levelében említi, hogy Friedrich Schiller *A baramiák*, illetve Fritz Stavenhagen *Mudder Mews* című darabjának színházi előadásairól postázott beszámolókat a Nyugatnak (PIM, V. 2293/179/31.).

²⁵ Márai Sándor – Füst Milánnak, [Frankfurt am Main, 1920. szeptember 13.]. K: PIM, V. 4140/404/2.

Őszintén köszönöm soraidat – s véleményed alapos mérlegelése után be kell látnom, hogy a novella csakugyan rossz – nem abban az értelemben ugyan, ahogy Te kifogásolod – de rossz, mert nem tudta elhítni veled, hogy minden sora, még az is, amit Te hiányainak sorolsz fel: *szándékos* és tudatos. Ezt utólag persze nem lehet magyarázni – s *ezért* rossz; mert olvasás közben nem nyilvánul meg belőle, hogy e zsúfolt, s *irodalmilag* (ez a bökkenő) céltalan kuszaság, e befejezetlenség, e kínos humor (amit Te cinizmusnak láttál) nem egy írónak, hanem egy embernek az összeesése (ez esetben irodalmi eszközökkel, egy novellán keresztül) a dolgok elemi értelmetlensége, az élet indokolatlansága előtt; ahogy megérintjük néha egy indulatsikolyban az életünk értelmét (irodalmilag) úgy, mint egymás mellé fűzött, megkomponált mondatokkal, egy irodalmi társasjáték szabályai szerint, nem tudnék soha. Rossz a novella, mert, mint látszik, nem ötlük fel a végén a kérdés: de hát mi ez, ennek nincs se füle, se farka? ez a könyvekből és emlékekből kiszakított és egymáshoz kent tohuwabohu? nyilván *valami mást akarhatott hát vele*, mint egy novellát írni, aminek eleje van és vége s a közepén szép lendületesen történik valami megható vagy mulattató irodalmi csinosság.

Én ezt az írást hat hónapig írtam; ugyanannyiszor átírtam; hidd el, egy és-be-tűcske [!] nincs benne, amit ne szándékosan hagytam volna a helyén. Mindezzel érvelni persze nem lehet s én belenyugszom a véleményedbe, hogy a novella rossz.

Kézirat hiányában nehéz kikövetkeztetnünk, hogy Füst miért ítélte „rossz”-nak az írást, azonban Márai magyarázata rávilágít arra a poétikai problémára, amely a Nyugatnak 1924-ben küldött vers visszautasításában is közrejátszott. Márai a húszas évek elején az expresszionizmus hatása alatt állt, s nem lehetetlen, hogy a *zilált* novellát azért szerette volna a Nyugathoz eljuttatni, mert azt gondolta, hogy a szerkesztők nyitottak az efféle kísérletekre. 1920 novemberében Márai még eltávolító egykedvűséggel kisebbitette a kudarc jelentőségét:

Abbahagyni? Látod, ez az, ahol Flaubert-et és Füst Milánt nem fogom tudni megérteni soha: hogy ti az írást *legalább olyan fontos* ténynek tartjátok, mint az életet. *Te is!* Te is! Én nem értem ezt. Az ember ír, ha ép[p]en erre van szándéka, mint ahogy eszik, alszik, nőkkkel foglalkozik v. zenét hallgat. Önbizalom? Az élet egy parancsoló szükség, amit el kell viselnem; az írás, amit lehet csinálni jól vagy rosszul, minden esetben *legföllebb* egy rendkívül nemes időtöltés, s egészen biztos az, hogy egy *jó* ember existenciája fontosabb, értékesebb, mélyebb a közösség szempontjából, mint egy tehetséges íróé. – Én valószínűleg nem fogom abba hagyni, mert mögöttem 6 év háború s 2 év forradalom esik a fiatalságomra, s idegekkel, egészséggel és kedéllyel annyira készen vagyok, hogy az írás az egyetlen narkotikum, ami egyik napból átlök a másikba.²⁶

*

²⁶ Márai Sándor – Füst Milánnak, [Frankfurt am Main, 1920. november 2.]. K: PIM, V. 4140/404/3.

Márai 1924 tavaszán Charles-Louis Philippe (1874–1909) francia íróról figyelőt küldött a Nyugatnak – a levélhez egy saját verset is mellékelte (a kapcsolatfelvételt illetően közvetett biztatásnak vélhette, hogy Szabó Lőrinc *Öt új verseskötnyvről* című Nyugat-kritikájában elismerően nyilatkozott az ő *Emberi hang* című 1921-es kötetéről).²⁷ A kéziratokra azonban a folyóirat nem tartott igényt, és erről a szerzőt néhány szavas magyarázat kíséretében értesítették. Márai Sándor Gellért Oszkárnak és Osvát Ernőnek címzett válasza,²⁸ amelyet alább teljes terjedelemben közlünk, több mint egy fiatalember kifakadása. Nemcsak a hangneme *célzottan* bántó, a benne rejlő üzenet is átgondolt, és túlnő a dolog jelentőségén.

Páris, június 28. 1924
[Párizs, 1924. június 28.]

Igen tisztelt Uram,

levelüket megkaptam. Akármilyen kényszeredett-kelletlenül is, de kénytelen vagyok válaszolni reá, mert más esetben kiteszem magam a veszélynek, hogy hallgatásomat érzékenykedésre [!] magyarázhatják. A kritikával szemben, amit Önök szívesek voltak rajtam gyakorolni, csak a dilettáns érzékeny, ami én nem vagyok. Viszont van itt valami más, ami nekem nagyon fontos, s engedjék megragadnom az alkalmat, hogy ebből az apropos[.]ból el is mondjam Önöknek.

Mindenekelőtt: a levelük, már megbocsássanak, nagyképű, vállveregető és minden szavában pesti. Ezt magyarázom magamnak azzal, hogy Önök, mint valami irodalmi legfőbb ítélőtábla, abban a szerkesztői munkában, amit évtizedek óta végeznek a Nyugat körül, reászoktak egy állandó síheder-nevelő hangra válaszaikban, amire ott bizonyára szükség is van. A magam esetében egy kissé megütődtem rajta. Én e kéziratokkal szemben nem kritikát kértem Önöktől, hanem egyszerűen elébeterjesztettem egy irodalmi folyóiratnak egy rövid prózaírást és egy verset, s mi sem természetesebb, minthogy az illető folyóirat szerkesztői válaszukban közlésre elfogadják, vagy mint nekik nem megfelelőt, elutasítják az elébök terjesztett kéziratot. Ez ellen nem lenne semmi kifogásom; Önök tovább mennek s kritikát gyakorolnak egy író munkájával szemben két sorban olyan hangon, ahogyan ez vidéki lapok szerkesztői üzeneteiben szokásos. A legnagyobb megütközéssel kérdezem magamtól, mi ez a hang és mivel igazolja magát? Én huszonhatéves vagyok,²⁹ tehát elég fiatal ember, de nem elég fiatal ah[h]oz, hogy hat esztendei keserves és lelkiismeretes írói munka után ne tudjam, mit tudok és mit nem, s fejlődésem mai keretén belül mi érett és befejezett bennem és mi nem. Önök versemet érdekesnek, de „hányaveti” hangon megírottak találják – s én kérdelem magamat, nem-e az

Önök megállapítása hányaveti, mikor egy író versével szemben nem hajlandók annak mérlegelésére, hogy ha valami abban a versben „hányaveti”, úgy az bizonyára az akar lenni, tudatos és, egy belső forma öltönyének cífrázatára, szándékosan hányaveti. Az én verseim „hányavetiek” azért, mert irtóznak a nagyképűségtől, mert [irtóznak:] a szép és komoly szavaktól,³⁰ amiket a magyar irodalom az utóbbi esztendőkből[.] egy kicsit az Önök mentorsága mellett, undorítóan és banálisan kihasznált, s Ady óta egy egész generáció úgy járt Önöknél a „szép és komoly” szavakra, olyan szemérem, ökonomia, felelősségérzet nélkül, mintha kurvákra járna s örömet lelte rajtuk. Ez egészen külön fejezete a magyar irodalomnak, ez a szépenírás, amit Önök tenyésztettek s az írócsemeték elvesztették a legelemibb szüzességet a szavak szemérmével szemben. A véletlen úgy hozta, hogy levelükkel egyidőben került kezembe a Nyugat utolsó két évfolyama, amit látni nem volt szerencsém. Átolvastam és elképedve ültem utána; konstatáltam benne a régi Móriczot, s egyebekben azt, hogy Magyarország talán az egyetlen ország az írástudó világon, beleértve az egyébként nagyon tehetséges Libériát is, ahol még nem tudják az írók, hogy a háború után se úgy[.] se ugyanarról nem lehet írni, mint ezt a háború előtt lehetett; hogy a „magyar líra csodálatos hegedűje még egyre szól”³¹ ugyan, de inkább hegedű már csak, mint élő líra, s hogy a Nyugat talán [az:] egyetlen európai folyóirat, amelyik fiatal emberekkel még mindig literatúrát tenyésztet, a szó legavasabb papirosértelmében; [!] s hogy ez a literatura a maga irodalmi horizontján belül még arra sem látszik rezonálni, hogy a világon háború is volt, sőt orosz forradalom is volt, s hogy az élő emberiség egy új világképbe fordult, tudatosan vagy tudatlanul egy új életért dolgozik, aminek szociális felelősségérzete van, s hogy az emberi világ *szellemi és testi élete*³² forradalmi stádiumban van; s az íróknak, a csürhe emberiség pásztorainak, nem a felhőket nézni a dolga most, hanem tilinkójával, ha már ilyen lírikus a kedve, ezt a csürhét olyan mezőkre terelni, ahol el bír legelni egymás mellett, van mit legelnie és *békében* él. Mindez az én nézetem, mert a világ így érezteti magát velem és sokak nézete, akikkel a világ így éreztette magát; s én egészen komikusnak tűnök föl magam előtt, mikor ezeket írom s utána az Önök Pápájának egypár őszintétlenül egyszerű verse után nyílt leveleit olvasom, melyekben fontosnak és nyilvánosság előtt elpanaszolásra érdemesnek tartja a tényt, hogy a fiatal írók nem köszönnek neki elég mélyen az utcán vagy tudomisen mit még.³³ Minderről szólni kell és jogom van szólni, mert a Nyugat nem egy magáncég,

³⁰ korábban: szavakkal szemben

³¹ Az idézet Sárközi György kritikájából való, amelyet Szabó Lőrinc *Kalibán!* című kötetéről írt (Nyugat 1924. március 1., 380.).

³² korábban: élte

³³ Márai egy időben írt leveleiben többször visszatérnek az öt foglalkoztató gondolatok. Keleti Arthurnak Párizsból küldött 1924. június 20-i levelében ekként fogalmazott: „Magyar könyveket és lapokat olvastam az utóbbi időben, különös, hogy Magyarország az egyetlen ország a földön, ahol még nem jöttek rá az írók, hogy a háború után nem lehet ugyanazokról a dolgokról írni, mint a háború előtt, holott erre már Indiában is kezdenek rájönni a lírikusok. Nagyon jól mulattam egy Babits-cikken, amiben költőnk meggyőződötten panaszkodik arról, hogy az emberek üldözik őt. Ez speciális magyar betegség, máshol nem hiszik az emberek magukat olyan fontosnak.” (K: OSZK Kt., Fond 117/492/4., M: Márai Sándor ismeretlen levelei Keleti Arthurnak, s. a. r. ILÉs Zoltán, Műhely 2003/2., 50.) Nem

²⁷ SZABÓ Lőrinc, *Öt új verseskötnyvről*, Nyugat 1922. szeptember 1., 1113.

²⁸ A gépiratos, autográf aláírással ellátott levél a budapesti Krisztina Antikvárium 2014. május 17-i aukcióján szerepelt, ezúton is köszönjük tulajdonosának, hogy a levelet felvehettük *Tessék színt vallani* című könyvünkbe (II., 1405–1409.). Márai a gépiratban számos esetben tollal korrigálta a gépelési hibákat, illetve pótolta a hiányzó ékezeteket, közlésünkben csak az értelmi javításokat tüntettük fel.

²⁹ Márai 1900. április 11-én született.

ami háziszerzőivel házipublikuma részére azt írat, amit akar, hanem egy kis ország magyarnyelvű szellemiségének egyetlen fóruma, ahová igenis minden generáció kényszerűen beállít a maga mondanivalójával, ha azt elmondásra érettnak tartja, még akkor is, ha „hányaveti” hangon tartja szükségesnek a dolgait elmondani. Ezért voltam bátor én közeledni a Nyugathoz, s ezért érzem valami csöndes megdöbbenéssel, de egyre erősebben, hogy nincsen visszaút, s egy félbarbár ország idegenbeszakadt és felelősséggel élni és dolgozni akaró fia, aki vagyok, hat esztendei távollét után³⁴ úgy hallom a magyar híreket, azzal a furcsa iránti [!] érdeklődéssel, ahogy külföldi lapokban Tibet érdekességeiről olvasni szoktam. A tragikus ebben az a fizikai tény, hogy se a testi, se a lelki bőréből ki nem bújhat az ember, s marad, minden csodálkozásokon, időn és távolságon túl, aki nem szeret lenni, magyar. S ezért még csak felelősségre sem lehet vonni senkit.

Mindezt meg kellett egyszer írnom, s most abból az alkalomból írom, mert *nekem* van igazam s nem Önöknek, az én hányaveti, nem-szobatiszta versemnek, ami a maga szerénységében is forradalmi vers, van igaza, s nem az Önök kritikájának; ezt jogom van megírni, mert kész író vagyok s legalább olyan jól tudom, mi jó és nemjő [!] az irodalom, a magam s a mások irodalma körül, mint akárki Önök közül; tanácsokat nem fogadhatok el, nem én, hanem bennem az a generáció, amelyik legalább olyan pontosan tudja a kötelességét, mint Önök tudták egyszer a magukét. Én nem fogok többé a Nyugatnak sem „komoly” verset, sem mást küldeni, nem ép[p]en holmi sértődöttségéből, hanem, mert a levelük nyomán egészen nyugodtan éreztem meg a törvényt, ami él és kihat örökké, hogy Önök voltak és én vagyok. Úgy látszik, ez ellen soha nem lehetett, ma sem lehet tenni. S az a generáció, ami az enyém, s aminek megvan a maga lírája (és ez távolról sem az a líra, amit Önök forradalmi líra címén és Walt Whitman-hatások alatt szoktak elkönyvelni, s ami bizony „mély és komoly”) ez a generáció egy térbeli kényszerűség folytán kopogtatott és kopogtatni fog Önöknél s aztán tovább fog menni, mert nem adhatnak a számára helyet.

Nincs igazuk; s kitéve magam a veszélynek, aminek, ugye, a levél során már jószágon [!] kivettem magam, hogy jó adag önérzetet konstatálnak rajtam, folytatom tovább még, hogy nincs igazuk az érvekké, amikkel Figyelőmet refüsálták.³⁵ A Nouvelle Revue[-]t Magyarországon, mint ezt egy rövid telefonkérdezéssel az éditeur[-]től minden pillanatban megtudhatom, legfőleg ha száz ember olvassa (*biztos*, hogy ennyi se)[.] S Philippe[-]ről a magyar publikum nem tud sokkal többet, minthogy Bűbű címen írt a szifiliszről egy disznó könyvet.³⁶ (Kérdezzen meg

tudható, Márai pontosan mely Babits-művekre gondolt, azonban felfigyelhetett a *Fiatalok* című panaszkodó írásra a Nyugat 1924. február 1-jei számában (160–166.), illetve *A vén költőtáncos*, a *Pesti éj* és az *Örömről daloltok?*... című versekre a március 1-jei számban (329–331.).

³⁴ 1919 óta öt év telt el.

³⁵ refuser (*fr.*): visszautasít

³⁶ A szerkesztők levelükben valószínűleg utaltak arra, hogy a magyar olvasók a Nouvelle Revue Française folyóiratból tájékozódhattak Philippe munkásságáról (megelőzőleg az NRF 1923. augusztus 1-jei számában Paul Rival ismertette Philippe *Chroniques du canard sauvage* című esszéjét: 219–220.); az íróról a Nyugatban ifj. Bókay János esszéjét hozták pár évvel korábban (*Charles-Louis Philippe*,

kérem, a Nyugat Philippe-tanulmánya dacára, gyorsan egy orvost, egy curiai bírót, vagy egy újságíró, amennyiben ezeket szellemi lényeknek lehet tekinteni, hogy hallották-e csak valaha is nevét?) Az én írásom nem Philippe-„tanulmány” volt, hanem egy megírott és pedig jó megírott apró Figyelő az én észrevételeimről Philippe körül, abból az alkalomból, hogy most Párisban élek s ez az író az eszembe jutott; Philippe[-]ről igenis elmondja a legfontosabbat, s önmagában véve – ez a fontos az egész körül – a kis írás megáll. Önök újságíróktól és kabaréíróktól (Harsányi Zsolt, Szenes Béla) hoztak írásokat;³⁷ ezzel persze nem tudok felelni.

Minden jót, Uraim, azzal a csöndes izgalommal és szomorúsággal búcsúszom Önöktől, ahogy a fiú elhagyja a szülei házat, ahol felnőtt ugyan – s ezért hálás – de ahol nincs helye többé; ép[p]en azért, mert felnőtt.

Változatlan tisztelettel, ebben az értelemben:

Márai Sándor

[Címzés a csonka borítékon:]

Nagyságos

Gellért Oszkár és Osváth Ernő uraknak.

BUDAPEST

Hongrie

Vilmos császár út 51.

[Feladói cím:]

Exp. S. Márai, Paris (I) 5, rue Cambon

[Gellért Oszkár ceruzaírásos megjegyzései a borítékon:]

Márai

1924

[rektó]

K. u. –

ha kéziratokat visszaküldünk, indokolni szoktuk, hogy miért nem <.> közöljük azokat. Látom, hogy indokolásunk ezúttal nem volt szerencsés; |:akárhogy is volt:| azt, hogy bántóan hatott, <. őszintén> |:nagyon:| sajnáljuk.

Üdvözlettel

[a Márainak küldött válaszlevél piszkozata a verzón]

Ezzel próbáltam kibékíteni Márait Osvát levele után!

[későbbi megjegyzés a verzón]

*

Nyugat 1921. január 16., 144–147.). A *Bubu de Montparnasse* 1901-ben jelent meg. Márai *Philippe* címmel a Kassai Naplóban is közölt tárcát (1923. december 2., 9.).

³⁷ Harsányi Zsolt (1887–1943), a korszak népszerű írója több írással jelentkezett a Nyugatban 1923–1924-ben, de Szenes Bélától csak egyetlen nekrológot hoztak (1919-ben).

Márai a húszas évek első felében itthoni ismerősei előtt komoly, beérkezett írónak festette le magát, noha igazából még csak írói kísérleteket tudott felmutatni. Mindazonáltal ezeknek a kísérleteknek olyan, nemzetközi hírnévvel rendelkező orgánmok is helyet adtak, amelyek magyarországi szerzők munkáira ritkábban reflektáltak. Fontos azonban megjegyeznünk, hogy Márai az általa „meghódított” fórumok közül a legtekintélyesebbnek minősülő Frankfurter Zeitungban gyakrabban csak 1924 második felétől publikált,³⁸ viszont a budapesti Ujságnak éppen 1924 májusában lett munkatársa. Mindemellett Németországban, majd Párizsban is önálló egzisztenciát teremtett – abban a városban, ahol íróársai jobbra csak állami ösztöndíjakkal vagy turistaként jártak. Unikális *nyugati* művésszé vált. A Nyugattól érkező visszautasító levél – amelyről csak annyi tudható bizonyosan, hogy abban versét „hányaveti”-nek minősítették – elbizonytalaníthatta Márait az általa kidolgozott szerepben, és a sértésekkel saját önbecsülését állította helyre.

Az 1924-es „leszámolás” után Osvát életében már nem publikált a Nyugatban, azonban Mihályi Ödönnének írt 1929–1930-as levelei arról tanúskodnak, hogy például 1929-ben Osváttal munkakapcsolatba került. Márai a könyvet, amellyel kamaszkori barátjának, az 1929 nyarán autóbalesetben elhunyt Mihályi Ödönnnek állított emléket, a Nyugat emblémájával kívánta közreadni, és Osvát ezt engedélyezte is. Azonban az Osvát halála utáni új szerkesztőségi felállással szemben Márai a sajtóban Ignótus „igazságát” kezdte hangoztatni (Ignótust 1921-ben Berlinben már személyesen ismerte).³⁹ Ignótus nevének levételét a Nyugat címlapjáról – többek között – akként interpretálta, mintha az Babits Mihály és Móricz Zsigmond részéről „az akadémizmus, a Kisfaludy Társaság, a hivatalosság, az aktuális rezsim békejobbja felé” való közeledés újabb jele lenne.⁴⁰

Márai ekként tájékoztatta Mihályi Ödönnét (a költő özvegyét) a megváltozott helyzetről:

A *Nyugat* mostani gazdáival, Babits-al és Móricz-al a lehető legrosszabb viszonyban vagyok, minden lehetséges alkalommal támadom őket hetek óta, s támadni is fogom, amíg ez a fajta *Nyugat* létezik. Ilyen körülmények között nem mehetek hozzájuk, emlékeztetni őket Osváth ígéretére, egyáltalán nem kérhetek tőlük semmit.⁴¹

A Pantheon által megjelentetett könyvben végül Márai mellett Ignótus és Lesznai Anna emlékeztek az elhunyt művészre.⁴²

³⁸ KAKUSZI B. Péter, *Márai Sándor és Németország*, Pro Pannonia, Pécs, 2001, 52–53.

³⁹ Márai Sándor – Gömöri Jenő Tamásnak, [Berlin, 1921. október 1.]. K: PIM, V. 3506/6/2.

⁴⁰ M. S. [MÁRAI Sándor], *Cégváltozás*, Ujság 1930. január 16., 5. Lásd még: MÁRAI Sándor, *A Baumgarten-mérleg*, A Toll 1930. január 24., 4–7., (m. s.) [MÁRAI Sándor], *Ignótus a pódiumon*, Ujság 1933. február 21., 7., (m. s.) [MÁRAI Sándor], *Ellenfelek*, Ujság 1933. november 16., 6.

⁴¹ Márai Sándor – Mihályi Magdának, [Budapest, 1930. február 4.]. K: PIM, V. 2293/168/3.

⁴² IGNÓTUS, „Aratni készült a fiatal gazda...”, illetve LESZNAI Anna, „Mintha tegnap történt volna...” = MIHÁLYI Ödön, *Felszökő föld*, 7–8., 9–14. Márai írásáról lásd a 17. számú jegyzetet. Márai egy másik vállalkozásnál is munkakapcsolatba került Ignótusszal. Az *Így történt!* című, az 1914 és 1930 közötti éveket fényképekben bemutató gyűjteményhez, amelyet Dormándi László és Márai közösen

Nem véletlen tehát, hogy Márai 1932-ben elhárította a felkérést, hogy a Nyugat új költői antológiájában szerepeljen.⁴³ Egy évvel később Babits Mihálynak írt levelében már nem zárkózott el a publikálástól („örömmel írok a Nyugat-nak, ha te szerkeszted, mert kritikádban megbízom és elfogadom azt”), ám a levélben Ignótus joggal említésével mégis mintha feltételhez kötötte volna a lapban való szereplést:

De: Ignótus maholnap lap nélkül marad Magyarországon. Ez méltatlan helyzet, s ezt nem érdemli. Nem gondolod, hogy ideje volna helyet adni neki a Nyugat-nál? Ebben a kérdésben szolidáris vagyok vele; bocsásd meg ezt az elfogultságot; oly ritkán vagyok valakivel, valamiben szolidáris.

Ha erről beszélgetni óhajtsz, mindig és bárhol rendelkezésedre állok.⁴⁴

Márai 1933 őszén egészen közel került a Nyugat ügyeihez. A fennmaradt levelekből annyi tudható, hogy ennek az évnek a nyarán Márai és Horváth Zoltán⁴⁵ lapindításon gondolkodtak, mintának a francia Marianne című újságot tekintették. Horváth Zoltán 1933 szeptemberében értesült a Nyugat (soron következő) pénzügyi válságáról, és a külföldön tartózkodó Márainak felvetette annak lehetőségét, hogy a csőd-közel helyzetbe került Nyugatot ők vásárolnák meg. Márai azonban elvetette Horváth ötletét⁴⁶ – és közben a Nyugat-válság is megoldódott Hegedüs Lóránt és Fenyő Miksa segítségével.⁴⁷

Az 1930-as évek közepére Márai udvarias-távolságtartó viszonyt alakított ki a Nyugattal, a kapcsolat normalizálódását jelezték a Babitsról rendre megérkező tiszteletplédányok, amelyeket Márai udvarias levelekben köszönt meg.⁴⁸ A Nyugat

szerkesztettek, *Egy emberöltő ábrázata* címmel Ignótus előszót írt (Pantheon, Budapest, 1931, 5–6.). Márai szerkesztői közreműködéséről lásd MÉSZÁROS Tibor, *Márai Sándor bibliográfia*, Helikon – PIM, Budapest, 2003, 443.

⁴³ Márai Sándor – a Nyugat munkatársának, [Budapest, 1932. március 12.]. K: OSZK Kt., Fond III/868/2., M: „Engem nem látott senki még”. *Babits-olvasókönyv*, II., szerk. SIROS Lajos, Historia Litteraria Alapítvány – Korona, Budapest, 1999, 340. (E helyütt a levél címzettjeként Babits Mihály szerepel, noha a levélből nyilvánvaló, hogy az nem neki íródott. Az említett gyűjtemény: *Új anthológia. Fiatal költők 100 legszebb verse*, szerk. BABITS Mihály, Nyugat, Budapest, 1932.).

⁴⁴ Márai Sándor – Babits Mihálynak, [H. n., 1933. február 28.]. K: OSZK Kt., Fond III/868/3., M: „Engem nem látott senki még”, II., 418.

⁴⁵ Horváth Zoltán (1900–1967) író második felesége özv. Mihályi Ödönné szül. Spiegel Magda volt.

⁴⁶ „a Nyugat felszámolásába nem szeretnék – semmilyen formában – belekapcsolódni. Nagyon szomorú, ha ez elkerülhetetlenül szükséges, s én semmiesetre sem akarom az örökség roncsain felépíteni a vállalkozást.” Márai Sándor – Horváth Zoltánnak, [London, 1933. szeptember 26.]. K: PIM, V. 2293/172/2.

⁴⁷ Lásd Hegedüs Lóránt – Babits Mihálynak, [Budapest, 1933. szeptember 5.]. K: OSZK Kt., Fond III/562/20., M: „Engem nem látott senki még”, II., 446., illetve Babits Mihály – Fenyő Miksának, [Budapest, 1933. szeptember 18.]. K: PIM, V. 3181/30/1., M: *Feljegyzések és levelek a Nyugatról*, szerk. VEZÉR Erzsébet, Akadémiai, Budapest, 1975, 312. Babits Mihály levelében megemlíti, hogy az előző napon érkezett haza a szanatóriumából, Török Sophie naptára szerint ez 1933. szeptember 17-én történt (TÖRÖK Sophie *Naptárai (1921–1941)*, I., szerk. PAPP Zoltán János, Argumentum, Budapest, 2010, 541.), a datálást ennek alapján pontosítottuk.

⁴⁸ Márai Sándor – Babits Mihálynak, [Budapest, 1933. június 25.; Budapest, 1935. június 6.; H. n., 1937. október 9.; H. n., 1939. március 27.]. K: OSZK Kt., Fond III/868/4–7., M: „Engem nem látott senki még”, II., 544., 658. (a második és harmadik levél)

rendszeresen szemlélte Márai évről évre közreadott munkáit, a kritikák többnyire méltánylóak. Noha szóvá tették a Márai-próza modorosságát, elismerték, hogy az író új regénytechnikát teremtett.

Márai nem tartozott írói körökhöz, javarészt önerejéből építette fel művészi pályáját. Sikereinek csúcán is udvarias közönnyel fogadta az elismerő vagy kételkedő kritikákat. Egész életében autonóm ember maradt, aki számolt döntéseinek következményeivel – az évek múlásával ez a következetesség erőt adott neki. A Nyugatra vonatkozó későbbi indulatos tagadás – amely korántsem felel meg a tényeknek – pedig azzal is magyarázható, hogy az emigrációban olvasott magyarországi cikkek és könyvek a folyóiratot olyan kontextusba helyezték, ami számára elfogadhatatlan volt.

„Elvetemedett lelkek elvetemedett írásai”

Botránykönyvek az első világháború utolsó éveiből

A 19. század során Nyugat-Európában és Észak-Amerikában különösen népszerűvé váltak a rémtörténetek. Magyarországon ekkoriban a műfaj elterjedését éppen annyira akadályozhatta a még gyerekcipőben járó prózairodalom, mint az epikai hitel minden szerzőre érvényes szabálya vagy szabályrendszere. Néhány elbeszélés mellett tulajdonképpen Arany János verses prózája testesítette meg a 19. századi magyar irodalmi gótikát, miközben a szerző végig betartotta az előírást: csak azok a fantasztikus-természetfölötti elemek szerepeltethetők irodalmi narratívákban, amelyek a népi hiedelemvilágból már ismerősek lehetnek az olvasók számára. Az 1910-es évek közepén az első világháború, a pszichoanalízis, az új szórakoztató műfaj, a mozifilm, valamint az osztrák–német rémirodalom együttes hatásának köszönhetően a magyar irodalomban is gyökeret eresztett az újfajta, modern rémirodalom, amely elsősorban nem minősége, hanem sajátos olvasótípusa kinevelése miatt érdemel említést. Ez a modern rémirodalom éppen annyira szigetszerű, periférikus jelenség volt, mint a 19. századi magyar rémtörténet, de ezúttal már regényformában öltött testet, így az egyes kísérletek recepciója is követhető – szemben Fáy András vagy Jósika Miklós novelláinak befogadástörténetével.

A most következő tanulmányban szereplő rémregények önkényes válogatás eredményei, de mivel kortárs recepciójuknak érzékelhető nyoma maradt, elsődleges kontextusukban megmozgathatták az olvasók és a kritikusok fantáziáját. A bemutatott szerzők többsége a továbbiakban elfordult a transzgresszív műfajoktól, így az 1910-es évek modern magyar rémirodalmának következő állomása, illetve aranykora a két világháború közötti ponyvairadalom időszakára tehető.

Az osztrák Gustav Meyrink 1907-ben kezdett el dolgozni *A Gólem* című regényén, amely először folytatásokban jelent meg a *Die weissen Blätter* című lipcsei folyóiratban, majd 1915-ben látott napvilágot könyv alakban. A regényt 1916-ban fordította le Kelen Ferenc. A magyar változat 1918-ig összesen négy kiadást ért meg az Athenaeum Kiadó gondozásában. Meyrink könyvének zajos sikere erőteljesen közrejátszhatott abban, hogy a rémtörténet Magyarországon igazi sikerműfajjá vált az 1910-es évek második felében, ahogyan ez a siker hívhatta életre az *Éjféli és Kisértethistóriák* című válogatásköteteket is 1917-ben.¹

¹ A kötetekkel korábban két tanulmányban is foglalkoztam: WIRÁGH András, *A harmadik kontextus. Az Éjféli-antológia mint zárvány*, Palócföld 2015/2., 61–79., ill. Uő., *Egy előszó, és ami mögötte van: Éjféli. Magyar írók misztikus novellái, 1917 = Emlékezés egy nyár-éjszakára. Interdiszciplináris tanulmányok 1914 mikrotörténelméről*, szerk. KAPPANYOS András, MTA BTK, Budapest, 2015, 67–75. Ezekben érintőlegesen már kitértem a jelen tanulmányban ismertetett szerzőkre és szövegekre.

A *Gólem* sikerével nem osztozott a korabeli irodalomkritika. Lám Frigyes egy erősödő irodalmi vonulatról beszélt recenziójában, amelyben Meyrink, valamint kortársai, Hanns Heinz Ewers és Karl Hans Strobl kapcsán a következőket állapította meg:

[...] nem álltak meg a kísértetiesnél, természetfelettnél, hanem a hipnózis, szomnambulizmus, holdkórosság, atavizmus, hisztéria, a pszichopathia, sexuális szatanizmus, theoszófia, buddhizmus és okkult „tudományok” berkeiből keresgéljük össze a legfurcsább és legkivételesebb eseteket és gondolatokat; ebből a finom vegyesből állítanak aztán össze hajmeresztő, a kegyetlenségig fantasztikus, abnormis és perverz elbeszéléseket és regényeket, hogy még az egészséges idegzetű olvasóknak is álmatlan éjszakákat okozzanak.²

Schöppflin Aladár sem örült annak, hogy egy hasonló „alantasrendű fércmű”³ bolondítja meg a kor olvasóit, de a Szatmári Hírlap névtelen cikkírója 1918 januárjában ennél is dühösebben fakadt ki:

Átkos és becstelen munkát folytatnak most egyes könyvkereskedők a jövő ellen. [...] most azon dolgoznak, hogy a fiatalságot alkohollal, rémirodalommal, erkölcstelen prédikálással megmérgezzék és kevés anyagi haszon fejében elajlasítva tönkretegyék. Egész sereg Írókat használnak fel alávaló céljaikra. Hajrá, a konkurencia nagy, a haszon kecsegtető, szállítják tehát az emberi szemérmet, az ízlés nemességét, a lelki keménységet terítéken ezek a borzalmisták, akik műveletlen, antikultur hangon mesélik el szörnyű, üzletes retteneteiket. „A borzalmak könyve”, „Kegyetlen mesék”, „Cudar gyönyörök” kiabáló, vad, korcsmai címeken mérik ki elvetemült lelkek elvetemedett írásait.⁴

A kortársak közül egyedül talán Kázmér Ernő volt az, aki, szorosan figyelemmel követve a műfajjal kapcsolatos fejleményeket, nem tekintette azt magától értetődően megvetendőnek:

A borzalom irodalmának hatása néhány évvel ezelőtt Németországban, most pedig nálunk mutatkozik. Semmi okunk sincs arra, hogy ennek újjáébredését a háború hozta borzalomkonjunktúrájával hozzuk kapcsolatba, sőt inkább örvendeniünk kell a művészettel megírt borzalmas históriák, novellák népszerűségének, annál is inkább, mert a psychének a tudattalanságba vesző útjait világítják be s ha megborzadva hőkülünk is vissza attól, hogy az írók ez útján végigkísérjük, mégis kincsekkel térünk vissza erről az útról, olyan kincsekkel, melyeken mint az élet isme-

² LÁM FRIGYES, *Meyrink Gusztáv: A Gólem*, Magyar Kultúra 1917/2., 87.

³ SCHÖPFLIN ALADÁR, *Mesék visszatérése*, Pesti Napló, 1917/28., 12.

⁴ [név nélkül], *A mételey-irodalom*, Szatmári Hírlap 1918/4., 2. A kirohanás élett némileg tompítja, hogy a lap egyik szeptemberi számában a „borzalmista” Ewers új regényéről reklámként is felérő félhasábas könyvismertetés jelent meg.

retlenségeinek megnyilvánulásain, mindazok az impressziók megtörnek, melyek a lelket érthették.⁵

Kázmér meglátása nyomán *A Gólem* és társai, mint például a Magyarországon (is) betiltott *Alraune* (Ewers, 1917) tulajdonképpen a modern lélektani regény megszületéséhez járulhattak hozzá jelentősen.

Az 1910-es években több olyan, mára elfeledett szerző karrierje indult el, akik az évtized utolsó éveiben több-kevesebb sikerrel próbálkoztak a rémirodalom terepén is. Forró Pál (1884–1942), Fellner-Dénes Pál (1884–1927), Földi Mihály (1894–1943), Újhelyi Nándor (1888–1933), Veér Imre (1889–1959) és Vér Mátyás (1875–1955) regényei a korban többnyire zajos fogadtatásban részesültek, de nem jártak erős és látványos következményekkel. Az írói karrierük részben megszakadtak, a horrorisztikus és/vagy erotikus eseményekben bővelkedő rémirodalom pedig a két világháború közötti ponyvairadalom kedvelt „irányzata” lett. Ilyen tekintetben az explicit tömegirodalom – néhány kivételtől eltekintve – nem nagyon tudott eredményes párbeszédbe elegyedni a magasirodalommal.

A fenti hat szerző 1917 előtt összesen hét, 1917-ben és 1918-ban tizenegy könyvet (jobbára regényt) publikált magyarul, Fellner könyvei németül láttak napvilágot. A két világháború közötti időszakban csak Forró, Földi (és elmeneküléséig Újhelyi) fejtett ki komoly irodalmi tevékenységet itthon. Előbbi a ponyvairadalom felé sodródott, utóbbi a kánonalkotók által respektált írók körébe tartozott, és bár mindketten hallatlanul olvasottaknak számítottak, az 1948 után született irodalomtörténetekben hiába keresnénk a nyomaikat. Újhelyi botrányai mindennapossá váltak az 1920-as évekre, neves színpadi szerző lett, de közszeméremtsétek miatt állandó vendége volt a fogházaknak. A 20-as években külföldre menekült. Fellner, aki a bécsi egyetemen filozófiát, pszichológiát, esztétikát és irodalmat hallgatott, és több regénye is megjelent németül, 1919 után Berlinben forgatókönyvíróként és rendezőként kereste kenyerét, Vér Mátyás további pályafutásáról nincsenek adataink. Veér Imre életútjáról a *Nyugati magyar irodalmi lexikon és bibliográfia* ad kimerítő tudósítást.⁶ E szerint Veér a Magyar Köztársasági Párt titkára, majd elnöke lett, majd „republikánus tevékenysége” miatt az 1920-as évek derekán letartóztatták, de sikerült Párizsba szöknie, ahol Köztársaság címen lapot indított. 1932-ben hazatért, 1945-ig fogságban volt vagy rendőri felügyelet alatt állt, majd kisgazdapárti képviselőként bekerült a Nemzetgyűlésbe. 1946-ban másodszor is külföldre szökött, Ausztria és Németország után 1956-ban az Egyesült Államokba vándorolt, itt hunyt el három évvel később.

Végeredményben egyikükből sem lett Meyrinkhez hasonló „rémregényíró”, igaz, Forró Pál és Újhelyi zajos sikerekkel övezve folytatni tudta erotikus regényekre épülő irodalmi pályafutását az 1920-as években is. Fellner és Vér Mátyás nem adtak

⁵ KÁZMÉR ERNŐ, *A borzalom irodalma*, Erdélyi Szemle 1918/10., 49. Érdekességként megemlíthető, hogy Balázs Béla Kázmérhoz hasonlóan nem látott közvetlen ok-okozati viszonyt a háború és a rémirodalom „reneszánsza” között, sőt ő is a [sic!] „borzalomkonjunktúra” szót használta a *Kísértethistóriák* bevezetőjében, lásd *Kísértethistóriák*, szerk., ford. BALÁZS BÉLA, Kner Izidor, Gyoma, 1917, 5.

⁶ BORBÁNDI GYULA, *Nyugati magyar irodalmi lexikon és bibliográfia*, Mikes International–OSZK, Hága–Budapest, 2006, 282.

ki több könyvet itt tárgyalt munkáikat követően, Veér Imre pedig a továbbiakban a drámai és lírai műfajok felé fordult. Ha volt is komoly hatása az első világháború utolsó éveiben megjelent regényeiknek, ez elkülöníthetetlen a Horthy-korszakban fellendülő filmipar és ponyvairodalom hasonló jellegű termékeitől, amelynek sikereiről viszont egyre gyakrabban cikkeztek a kor időszak kiadványai. A műfaj 19. századi klasszikusai a lefordított munkákkal egyszerre váltak olvasottá, míg a magyar alkotások közül hosszan tartó sikere csupán Babits fantasztikus regényének, *A gólyakalifának* volt. A gyakorta emlegetett „új fantasztikum” már az olvasás és a mozifilmnézés együttes és elválaszthatatlan tapasztalatát tükrözte.

A tárgyalandó regények mai szemmel az okkultizmus, a keleti tanok, valamint a pszichoanalízis toposzainak fura elegyét, miközben narratológiai értelemben a cselekmény idejét az olvasás idejével szinkronizáló, töredezettséget imitáló és nyelvi tematikai szókimondást megvalósító expresszionista próza nyomait mutatják.

A legnyilvánvalóbb párhuzam Fellner *Az árnyékember* és Vér Mátyás *Az árnyék* című regénye között húzható, de műfajánál fogva Földi *Sötétsége* is idesorolható. A három bukástörténet mindegyike teljes katasztrófával, a főszereplők halálával vagy megtévelyedésével zárul. Az ok mindhárom esetben a hősök személyiségének visszafordíthatatlannak tűnő szakadása. *Az árnyék*, amely mindezt a legleplezetlenebb módon adja elő, már tulajdonképpen első fejezeteiben előre jelzi a végkifejletet. Lithván György befutott, de az utóbbi időben csak korábbi sikereiből élő író már hosszú ideje valószínű hallucinációinak, éberálmainak foglya. Barátja, Gergely, a kritikus mutatja őt be egyik olvasójának, Dékán Veronának. Az ismerkedés eljegyzésig fejlődik, de György egy véletlenül megtalált levélből megtudja, a kapcsolatot végig Gergely irányította annak reményében, hogy Vera végül őt választja. Miután Lithván önkívületben fegyvert fog menyasszonyára, egy álomszerű jelenet során eltűnik (feltehetően a folyóba öli magát). A történet izgalmas és sejtelmes részeivel kapcsolatban a narrátor nem bizonytalanítja el az olvasót. Néhány álmójelenetben feltűnik Lithván árnyalakja (vagy gonoszabbik énje), de a férfit mindez nem rémiszti meg különösebben.⁷ Vér Mátyás regénye óvatos játékot játszik: az olvashatatlanság vagy érthetatlenség elkerülése érdekében kényszeresen visszavágja, illetve tompítja rémtörténetének explicitté formálható jeleneteit.

Az árnyékember ennél jóval kidolgozottabb regény. A romantikus álmodozó, de ötleteit folyton csak finomító, cselekvésképtelen Sebők Henrik sorsa akkor pecsételődik meg, amikor egy szerelmi csalódást követően, apja könyveit lapozgatva rábukkan egy olyan könyv címére, amelynek tanításaiban saját sorsát véli felfedezni. Miután komoly vesződések árán a könyv birtokába jut, egy rejtélyes tűzvész nyomán minden tudása és tehetsége (azaz árnyéka) barátja, Morbert Sándorhoz kerül, miközben neki csak kettőjük szíve (azaz érzelmi élete) marad. Morbert ezek után elhappolja a főhős szerelmét, illetve megvalósítja annak álmait, többek között elkészít egy háborús időkre szánt védelmi rendszert, és létrehozza *Az ember tragédiájából* ismert falansztert

⁷ Érdekességként (de csakis ekként) említhető meg Lithván *Az árnyék* című szövegének beíródása a regénybe, amely szerint Ádám és Éva paradicsomi magányának az Ádám által odahívott árnyék vetett végét, aki Évának Boldogságként mutatkozott be.

is, miközben miniszter válik belőle. Fellner regénye hemzseg az izgalmas utalásoktól: a háború réme mellett feltűnik a világmegváltást jelentő kommunizmus eszméje, ekkoriban alkotó szerzők nevének sorozatai, létező újságok címei és fiktív hírei épülnek be a szövegtérbe. Ugyanakkor néha mintha egy, *A gólyakalifa* hatása alatt született regényt olvasnánk. Sebők ugyanis egyszerre végez magával és szellemét bitorló barátjával, és a regény végén olvasható szerzői bejegyzés sem erősíti meg, hogy egy megmagyarázhatatlan eseménysorral, vagy csak Sebők képzelgéseivel állunk-e szemben. Emellett Sebők is társszerzőjévé válik a regénynek, hiszen az utolsó fejezetek az ő *Tövisek könyve* című feljegyzésfüzéréből származnak. Sebők bukástörténete egyszerre hitelesebb és zavarbaejtőbb Lithván Györgyénél, de maga Sebők is kidolgozottabb alak, mint Vér Mátyás regényének szereplője. Az 1910-es évek egyik bestsellere, *Az alagút* című regény szerzőjének, Bernhard Kellermann-nak dedikált szöveg az árnyék motívumát is izgalmasan többértelművé teszi, egyes jelenetei mai szemmel is izgalmasak, sőt, hátborzongatóak.

Földi Mihály *Sötétség* című regénye a nyelvileg legkiforrottabb szöveg a hármából. A fiatal szerzőnél (Földi 24 éves volt a regény megjelenésekor) legalább annyira meghatározó a hangulati háttér, mint a cselekmény. Miközben Hermann Rudolf, a regény főszereplője nem egy önálló identitásnak vélt árnyék-énnel, csupán érzékenységgel, és ennek következményeivel viaskodik. A *Sötétség* igazi antiféjlődésregény, cselekménye több évet fog át és két életszakaszt érint. Kezdetén Rudolf leérettségizik, majd az orvosi pályát választja, praktizálni kezd, nevelő lesz, végül – sikertelen öngyilkossága után – az örültekházában végzi. A történetmesélést gyakorta filozófiai eszmefuttatások vagy dialógusok szövik át, Rudolf hol családtagjainak vagy ismerőseinek, köztük osztálytársának vagy tanárának bizonygatja valóság és képzelet kapcsolatáról szóló sajátos, keleti tanok mentén felépített elképzeléseit, hol belső monológ formájában tárja fel ezeket. A fiú zűrös családból származik (iszákos apja végrehajtó, az anya az igazi pénzkereső), de bukását egy páratlan tragédiasorozat indítja el. Összeismerkedik egy házbéli cselédlánnyal, akit elcsábít, de a születendő gyermeket egy baba segítségével elhajtják. Az abortuszt Rudolf abból a pénzből finanszírozza, amit azért kapott szüleitől, hogy betegeskedő húgához ismert orvost hívjanak. Húga így segítség híján meghal, de utána hal Rudolf gyermekének anyja is: a három halott képétől Rudolf soha nem tud szabadulni, ezzel a feldolgozatlan traumával magyarázható elborulása. Hivatásában sem lesz sikeres, hiszen végzett orvosként öt év után sem bízzák meg komolyabb feladattal a kórházban, egy betegét pedig pszichoanalízis segítségével próbálja kezelni, de kudarcot vall. Ennél is jelentősebb azonban az, hogy nevelési eszméjébe rejtett fő életvezetési elvei is megbuknak, amennyiben sikertelenül próbálja felnevelni egy gazdag család fiúgyermekét. Rudolf a természettudományok szemüvegén keresztül ismerteti meg Jánossal a világot úgy, hogy az esztétikai tapasztalatoktól és vágykeltő élményektől a végsőkig távol tartja a gyereket – végül megüti a gyereket, akivel így nem foglalkozhat tovább. Öngyilkossági kísérletét követően anyja meghal, de ő nem megy el a temetésre, majd apja keresi fel, hogy pénzt és ruhát kunyeráljon tőle – ekkor találkozik vele utoljára. Egy kávéházi asztaltársaságban ismerkedik meg Paulával, egy lesbikus lánnyal, aki Rudolf lakásán lesz öngyilkos

amiatt, mert szerelmét a „bűnös viszony” miatt feldühödött szülők hozzáadták egy fiúhoz. Az összeomlás csúcspontjában az élettelen Paula Rudolf lelkiismeretétől olvassa a fiú fejére bűneit, aki egy késsel ledöfi, majd azt hazudja a hatóságoknak, hogy ő gyilkolta meg a lányt. Ügyvédje és a bírósági szakértő azonban átlátnak a színt, és elképzelésük realizálódik is: Rudolf – dühöngőként – az ideggyógyintézetbe kerül. Helyzete nem sokkal később realizálódik: a napközben fiktív barátjának írott levelekkel „normálisnak”, nyugodtnak tetsző életet él, emlékei csak álmaiban kínozzák.

A *Sötétség* bizonyos értelemben egy narratív lábjegyzet Schopenhauer főművéhez, *A világ, mint akarat és képzet*hez, miközben a Rudolf sorsát meghatározó jelenetek, valamint az erre adott reflexiók minduntalan újraértelmezik valóságot és képzetet, élet és álom „alapviszonyait” is.⁸ A folyamat aláfestéseként a szövegtérben fokozatosan elhalványulnak a mindentudó narrátor, illetve Rudolf belső szövegei, és átadják helyüket a fiú „fiktív” írásfolyamának, amelyet – a regény narratív logikája nyomán – a kezelőorvosok jóvoltából ismerhetünk meg. „Így lettek megint szépekké Hermann Rudolf nappalai, mialatt álmai ismét összekuszálódtak”⁹ – az utolsó fejezet summás kijelentését a kezelőorvos megfigyelése követi, amely szerint Rudolf éjszakánként vonításhoz hasonló sírást hallat. Eszerint a fikciógyártás teljes szabadságával némileg ellensúlyozhatóak Rudolf ártalmatlan, mert interszónális kapcsolatát már nem veszélyeztető, magányos álmaiban fogant gondolatai.

A *Sötétséget* egy újfajta regényirodalmat megalapozó szöveggé olvasták a mérvadó kritikusok, sőt, két évvel később, Földi Szaharájának megjelenésekor is többen visszautaltak rá. Egyedülálló módon konzervatív orgánusok, avantgárd és kommunista lapok is foglalkoztak a szöveggel. Bár többen is reflektáltak az író életkorára, illetve az ebből eredeztethető „hevíltre”, amelyből a regény apróbb hibái eredeztethetők, csak Császár Elemérnél billent át a mérleg a szöveg negatívumai felé. Igaz, még ő is bizakodóan tekintett Földi karrierjének esetleges folytatásaira. A Budapesti Szemle kritikusa szerint a regény gondolatai több helyen zavarosak, „tudományos színű” tartalmatlan, szavai értelmetlenek. Császár realista-naturalista regényként olvasta a *Sötétséget*, de cselekményét töredékesnek, szétartónak, sőt, következtetlenségnek minősíti. A regény két legsikerültebb epizódjaként az indító leírást, valamint Rudolf leveleit nevezi meg. Kürti Pál A Mában a naturalizmustól eltávolodó „absztrakt regény” mintapéldájaként mutatja be röviden Földi művét, hibájának pedig csak azt rója fel, hogy egyes epizódok szervesen csatlakoznak a cselekményhez.

Schöpfung – érthető módon, több kritikushoz hasonlóan – a kettősségek mentén értelmezte a regényt a Nyugatban, és helyesen utalt cselekmény és írástechnika összefüggéseire is, igaz, talán kissé túlzóan: mint írja, Földi célja „absztrakt gondolatból cselekményt alakítani, a gondolkodást áttenni a történésre”.¹⁰ Schöpfung joggal

⁸ Ádám Zsuzsa évekkel később éppen a szájbarágás miatt marasztalja el a *Sötétséget*, mondván, a filozófus főművére adott egyértelmű reflexió (címenek beírása) „program-regénnyé” teszi a szöveget, lásd ÁDÁM Zsuzsa, Földi Mihály. *A Nyugat tanulmány pályázatán megdicsért pályamű*, Nyugat 1926. március 16., 536–546.

⁹ FÖLDI Mihály, *Sötétség*, Franklin, Budapest, 1918, 243.

¹⁰ SCHÖPFLIN Aladár, *Sötétség (Földi Mihály regénye)*, Nyugat, 1918. október 16., 598–599.

konstatálja, hogy a fantasztikum¹¹ ölt testet a regényben, igaz, a szöveg a különféle tipográfiai (kurzíválás, zárójelezés, idézőjelezés) és retorikai eszközök (túlzás, ismétlés) komoly kelléktárát applikálja, hogy Rudolf fantasztikus (igaz, mint valószerűbb) képzelgéseit ekként nyomatékossítsa. Még a kritikus által legsikerültebb jelenetben, Rudolf és Paula holttestének dialógusában is egyértelmű, hogy egy vízióval állunk szemben. Ehhez képest sokkal találozabb, vagy legalábbis kevesebb félreértésre ad okot Kosztolányi megjegyzése Földi második regénye kapcsán, visszacsatolva a *Sötétségre*: „Hermann Rudolf szívós iskolázatással arra akarja megedzeni magát, hogy a gondolat ereje által teljesen kiszabaduljon ez emberi közösségből és az, ami a közvetlen környezetében történik, ne is vonatkozzon rá. Küzdelmében elbukik s végül mégis fölkeresi őt az élet s a halál.”¹²

Az oppozíciós, vagy pontosabban kiazmatikus logika (élet és álom elkülönítése, majd összefolytatása, emlékektől mentes álmélet, majd objektívizálódó emlékekkel feldúsított valóság stb.) nemcsak a korabeli recepció leleménye, hanem a regény-poétika immanens következménye.¹³ Rudolfban egy helyütt felmerül, hogy „álmaiban negatívumát éli át annak, amit ébrenlétben tesz, hogy álmaiban tökéletesen ellenkezője annak, aki”, de a továbbiakban úgy véli, „bizonyára nem kell különösebb jelentőséget tulajdonítani az esetnek”¹⁴ – a *Sötétség* nem is válik a *Dr. Jekyll és Mr. Hyde*-éhoz hasonló duplikált narratívájú szöveggé. Noha a regény utolsó mondataiból kiderül, hogy Rudolf gyógyulása nem tekinthető teljesnek, mivel éjszakai nyugtalanok, azaz emlékei ebben a stádiumban igenis zsigeri hatásokat fejtenek ki, a levelezési szituációvá konvertált (lehiggadt és nyugodt) „életstratégia” két tanulságot tartogat. Egyrészt azt, hogy a valóság látszólag teljesen, a korábbinál radikálisabb módon kirekesztődik Rudolf életéből, és átadja helyét a fikciónak, másrészt viszont ez a fikció a regényben korábban fel-felmerülő emléktöredékeket dolgozza át, amely nyomán a leveleket – pusztán fikció helyett – „álomszöveggé” is olvashatjuk. A *Sötétség* ezen a ponton a modern kombinatív képzelőerő működését demonstrálja.

Éppen száz év elteltével a *Sötétség* egy-két ponton valóban merész szövegnek tűnik, miközben modorossága és mesterkéltége (amennyiben túl közvetlenül reflektál filozófiai premisszáira) többször is zavarólag hat. Szokatlan, ahogy Hermann egy zsírtömeggé váló kislány öngyilkosságát vizionálja az első fejezetben, éppúgy, ahogyan Rudolf „halottainak” gyakori, egyre vészjóslóbb felbukkanásai, vagy a Paulával való bizarr

¹¹ Azok a recenzensek, akik tisztában voltak a kortárs diskurzusokkal (pl. a fantasztikum előretörésével), már azért dicsérhették a regényt, mert csatlakozott ezekhez az áramlatokhoz: Halasi freudista regényről ír, de Illyés Jenő is az „új magyar regényköltészet” alapkijelentéséül tekintett a *Sötétségre*, lásd HALASI Andor, Földi Mihály: *Sötétség*, Esztendő 1919/2., 142., ILLYÉS Jenő, Földi Mihály: *Sötétség*, Erdélyi Szemle 1919/15., 139.

¹² KOSZTOLÁNYI Dezső, Szahara (Földi Mihály új regénye), Nyugat, 1920, 11–12. (június), 633–636. Hasonlóan utal vissza az első regényre a második kapcsán egy rövid megjegyzés erejéig A Hét kritikusa is. Lásd KÖRMENDI Ferenc, Szahara. Földi Mihály új regénye, A Hét, 1920/13., 190.

¹³ A Thália recenzense az egyetlen, aki hibásnak véli ezt a megközelítést: „Akik e regényt könnyedén elintézték a gondolat és a realitás közti hangsúlyozásával, az ebből fakadó bűnös következményekkel, az életet elkövetett erőszakkal: nagyon felületesen láttak bele Hermann Rudolf tragédiájába.”, lásd HAJÓS Sándor, Földi Mihály – *Sötétség*, Thália, 1919/1., 46–47.

¹⁴ FÖLDI, *Sötétség*, I. m., 132. (kiemelés az eredetiben)

beszélgetés tarkítják a főhős elborulását. Rudolf szeretője egy helyen álmát meséli el a fiúnak, amelyben a nap „villamos karjai” emberek fejéhez csatlakoztak – hasonló szürreális asszociációból akad még egy-kettő a regényben. A gondolatiságból eredő töredékesség valóban csorbítja a „hagyományos” 19. századi narratív próza elvárható hatását, de éppen ilyen meglepő ennek újbóli beíródása Rudolf „fiktív levelei” révén.

Veér Imre 1917-ben Ovidius-fordítása mellett három további könyvet, két regényt és egy elbeszéléskötetet publikált, az egyes kötetek végén pedig verseit publikálta. Bizarr elbeszéléseiben olvashatunk többek között egy orvosról, akiről nem derül ki, hogy 16 éven át hamis papírokkal praktizált, vagy halottként üzte mesterségét (*Kalinovsky Tádé*), megismerhetjük az öngyilkosok szállodáját (*Hotel Zöldkoszorú*), illetve a kanonokot, aki egy 21. századi világáros biztonsági rendszerét meghazudtoló tükörrendszer segítségével pásztázta városa lakóit (*A titokzatos kanonok*). A talán több lehetőséggel kecsegtető ötlet sikertelensége figyelhető meg regényében is, amelyet tézisregénynek is nevezhetünk. A központi tétel nyomán a hiteles művésznak biszexuálisnak kell lennie, hiszen csak ilyen módon tolmácsolhatja hitelesen a másik nemet. A *kétnemű emberben* fura találmányok (pl. a hipnotizáló szék) mellett az okkultizmus, a spiritizmus és a pszichoanalízis tételei morajlanak, a Keresztély nevű szereplő élettörténete révén a fiúszerelmek és a szexuális fetisizmus tapasztalatával is szembesülhetünk. A pszichoanalízisre épülő „cselekményszöveg” határozza meg a regényt felvezető rövidebb elbeszélést is, amelyben a narrátor, álma ismertetése után felfedi a történetet, amely az álmunka során szürreális fantáziává alakult. Veér Imre irodalmi próbálkozásait túlzás lenne sikeresnek, vagy méltatlanul felfedezetlen szövegekként értékelni, ugyanakkor egyértelműen feltárják az új, modern fantasztikum tudományos-szemléleti forrásait.

A rémirodalommal egy időben fellendülő erotikus irodalom¹⁵ feltehetően éppen annyira táplálkozott a vulgárisan leegyszerűsített pszichoanalitikus tézisekből, mint a francia naturalista irodalom századfordulós divatjából. Igaz, *A kétnemű ember* szélsőséges példának tekinthető. Veér Imre regényével szemben Forró Pál *Egy diákkor története* és *Huszonhatévesek* című regényei, illetve Újhelyi Nándor *Egy férfi szerelmei* című műve az erotikát explicit aberrációktól mentesen tálták fel az olvasóknak. Az *Egy diákkor története* két részből áll, az első a Hidass Pista vagy Pityu gyermekkorától tinédzserkoráig, a második a tinédzserkorától érettségiig vezető időszakot öleli fel. Az első rész narratív prózájával szemben kissé furcsán hat a második rész szaggatott, hol történetmesélésből, hol filozofálgatásból álló narrációja, miközben gyakoriak az írás jelenéből, a szerelmi kalandokkal teli egyetemi évekből származó kiszólások. Pista kiskorától a házban lakó Erzsibe szerelmes, a történet végén, mikor megtudja, hogy Erzsit eljegyezték, egy nyilvánosházba megy, de végül elmenekül onnan. Bár a történet egyértelműen a korai szexuális jellegű ingerekre (a gyerekek közti játékokra, a fiúhoz hozzábújó fiatal cseléd lányra, majd az első próbálkozásokra) fókuszál, és cselekménye ilyen formán kissé túlzónak és hatásadásnak tűnik, a kritika sokkal nagyobb prob-

¹⁵ Ennek kontextusához lásd SZIGETI Péter, *A szexualitás nyilvánossága a századforduló Budapestjén*, Média-kutató 2002. tavasz, 85–101. A kor erotikus irodalmához lásd továbbá KEMENES GÉFIN László – Jolanta JASTRZĘBSKA, *Erotika a huszadik századi magyar regényben 1911–1947*, Kortárs, Budapest, 1998.

lémát látott Újhelyi Nándor regényében. Az *Egy férfi szerelmei* ugyanis a korabeli társadalomban jól ismert és üzött, de szigorúan tabuként kezelt és elutasított szabad szexualitás allegorikus tanmeséje. A Földi regényéhez hasonlóan élvezetes és művészi nyelven írt történet főszereplője Váthy György, gazdag arisztokrata családból származó fiú, aki a regény elején külföldi tanulmányútjáról tér vissza a vidéki birtokra. Először anyai nagynénjét, majd barátja menyasszonyát csábítja el, majd a következő részben, amely néhány évvel ezután játszódik, már az ország ünnepezt színésznője a kedvese, miközben ő maga országgyűlési képviselővé lesz. A bulvárlapok címcimoldalai megjelenő kapcsolatnak az vet véget, hogy György megismerkedik író barátja húgával, akinek meg is kéri a kezét. Jetta azonban tüdőgyulladásban váratlanul meghal. A regény harmadik része egy világot átszelő kalandozás története: György az Amerikai Egyesült Államokban kerül kapcsolatba egy titokzatos idegennel, akinek segítségével egy görög szigeten egyedüli férfitendésként különböző nemzetiségű hölgyek társaságát és szolgáltatásait élvezi, majd Japán és Párizs érintésével tér vissza Budapestre az ázsiai országból „elszöktetett” barátnőjével. Az utolsó, körülbelül 10–15 évvel később játszódó fejezetben a Jetta halálának traumáján látszólagosan túleső György kultuszminiszter, férj és apa. Utolsó kedvese egy angol tinédzser, akit Tizenhét év Kisasszonynak keresztel el. Az ő karjaiban hal meg annak tudatával, hogy 47 éves korára végre megtalálta az igazi szerelmet.

Újhelyi regényét szemérem elleni vétségre hivatkozva elkobozták 1918-ban, de később feloldották a zárlatot. A tárgyalásra végül 1921-ben került sor: Az Estben olvasható ügyészégi vádirat szerint „a könyv egy kéjenctermészetű férfi különböző szerelmeit írja le és az egész könyv merőben a nemi érzékek izgatására alkalmas”.¹⁶ A regény egyébként még 1919-ben is az egyik slágerkönyvnek számított.

A korabeli kritika vegyes képet alkotott a háború utolsó éveiben megjelent rémregényekről és erotikus regényekről. Vár Mátyás *Az árnyék* című regényét többnyire elmarasztalták az íráskor erős hangulatisága és történetnélkülisége miatt, de a Világban kikeltek a konzervatív Budapesti Szemle írásában hangoztatott vallásellenesség miatt (igaz, ez esetben a regény csak közvetett érvekkel szolgált az orgánus megtámadásához), az Erdélyi Szemleben megjelent egyik írás szerint Freud bármelyik esete érdekesebb, mint a regény. Fellner-Dénes Pál *Árnyékemberéről* egy pozitív kritika ismeretes (Vasárnapi Újság). Ellenben a Sötétséget (megint csak a Budapesti Szemle kivételével) egy új műfaj, az absztrakt regény vagy lélektani regény első igazi reprezentánsaként értékelték. A kritika láthatóan értetlenül állt Veér Imre szövegei előtt: volt, aki csak a „művészberek” számára „értékes” „dokumentumokként” szemlélte, volt, aki mitikus-erőszakos stílusában Freud hatását vélte felfedezni, és volt, aki a régi és az új irodalom között helyezte el. Forró Pál *Egy diákkor története* című regényét a konzervatív kritika veszélyesnek, az ellentábor reménykeltő, de elhibázott próbálkozásnak tekintette. Ugyanakkor a regényhez előszót is író Schöppflin – érthetően – pozitív véleménnyel volt róla. Újhelyi regényéről csupán Kázmér Ernő írt A Hétben. Az *Egy férfi történetét* nem erotikus-sikamlós hangja miatt ítélte el (mondván a regényben

¹⁶ [név nélkül], *Egy férfi szerelmei a bíróság előtt* (rövidhír), Az Est 1921. október 15., 6.

több van pusztán „idegizgatásnál”), hanem mert nem tolmácsolja hűen a korhangulatot: míg a regény 1914-ben még hitelesnek számított volna, néhány évvel később már nem.

Noha egy háború alatt íródott fiktív szövegnek egyáltalán nem kell reflektálnia az aktuális eseményekre, a hitelesség kérdésköréhez tartozik, hogy a háború csak Veér Imre szövegeiben jelenik meg áttételesen, Forró Pálnál egy nem a jelenben zajló háború tapasztalatáról olvashatunk. Az *árnyékember* is csak egy eljövendő háború képét festi le. Miközben számos regény hemzseg a különféle valóságreferenciális utalásoktól (egyidejű folyóiratok, szerzők, események stb.), a szoros értelemben véve szinkron eseményekről mélyen hallgatnak. Túlzás lenne tehát a regényeket a háborús irodalom témaköréhez sorolni, miközben az első világháború transzgresszív eseményeiben, illetve az eközben olvasásra fordítható idővel egyáltalán rendelkező befogadói körben határozható meg abszolút értelemben vett elsődleges kontextusuk.

A Kierkegaard-t olvasó Esterházy Péter

Ami itt következik, elsősorban hatástörténeti kérdések áttekintése, semmint átfogó filológiai kutatások összegzése – efféle a közeljövőben követheti ezt a dolgozatot. Írásom születésének indítéka az a kutatássorozat volt, amit a koppenhágai Kierkegaard Kutatóközpont kezdeményezett a dán bölcselő sokrétű hatásának feltárására: a filozófiától kezdődően a teológián és a társadalomtudományokon keresztül egészen a szépirodalomig.¹ Ez utóbbi terület közép-európai képviselői között volt szó Esterházy Péter munkásságáról.

Ugyanakkor éppen Esterházy írói módszeréből, gondolkodásából és szemléletéből adódóan a hatástörténet pontos analízise többféle akadályba ütközik, amit sem egykor a vele való személyes beszélgetések, üzenetváltások, majd – ezek nyomán – a művek elemzése sem tudott elhárítani. Sok esetben ugyanis maga Esterházy tüntette el gondosan a nyomokat írásaiból, máskor szerzői stratégiájának része volt a termékeny és ihlető konfúzióteremtés: vendégszövegek beépítésével, félrevezető információk hangsúlyozásával, vagy éppen egy olyan tágas értelmezési horizont megnyitásával, amely Kierkegaard mellett – részben a dán gondolkodó sajátosságaiból fakadóan is – inkább bölcséleti irányokat, interpretációs lehetőségeket és igencsak tág értelmű hagyományelemeket épített a szövegbe, nem pedig azonosítható idézeteket, egyértelmű referenciákat vagy konkrét kölcsönmotívumokat.

Ennek megfelelően mindaz, amire a szövegek vizsgálata, illetve az értelmezési lehetőségek áttekintése vezetett, elsősorban párhuzamosságokra utalt, olykor nyilvánvaló transzparenciákra, szöveg-transzpozíciókra, és bár Kierkegaard név szerint is szerepelt az írásokban, ezt kellő óvatossággal lehetett csak kezelni. Mindezekkel együtt sejthető és rekonstruálható egy olyan értelmezési nyomvonal, amely mind Esterházy műveinek olvasatában, mind pedig a Kierkegaard-hatástörténet feltárásában több-kevesebb biztonsággal kijelölhető.

Kierkegaard neve féltucatszor jelenik meg a – sajnálatosan már lezárult – életműben, a dán bölcselő gondolatai, metaforái, kompozíciós stratégiája ennél jóval többször. A legszembeötlőbb a kierkegaard-i életmű két sarkpontjának felismerése és alkalmazása Esterházynál: egyfelől az *ironia* meghatározó szerepe az ábrázolás konstruáló elveként, másfelől a *paradoxonok* jelentőségének felismerése az ellentétek,

¹ A kutatás kezdeményezője, majd az azt követő könyvek szerkesztője Jon Stewart volt. Jelen írás első változata itt jelent meg: NAGY András, *Péter Esterházy: Semi-Serious = Kierkegaard's Influence on Literature, Criticism and Art*, Tome V., The Romance Languages, Central and Eastern Europe, Ashgate, Burlington, 2013, 121–138.

ellentmondások és legkülönbözőbb oppozíciók racionális vagy kauzális feloldása helyett. Ez természetesen a szövegépítésen is rajta hagyta bélyegét, és bár az ironia Kierkegaard mellett a kora romantika egyéb képviselőinek közvetítésével is jelen lehetett Esterházy horizontján – nem is szólva a huszadik század nagy „ironikusairól” –, egyértelmű jelzések sejtetik, hogy Kierkegaard hatása ezek közül kiemelkedett. A kierkegaard-i ironia érvényesülése ugyanis erőteljesen mutatkozott meg filozófiai megalapozottsága révén – Kierkegaard a maga ironiaértelmezését, egyben gondolkodói pályáját Szókratésszel kezdte² –, s ennek következménye volt a narrátor pozíciójának folyamatos elmozdulása, így egy sajátos „polifónia” kialakítása, valamint a gyakori és fanyar távolságtéremtés ábrázolás és ábrázoló között.

Analóg vonás volt továbbá, hogy Esterházy is a hívő pozíciójából „kérdezett”, s ennek során a legfontosabb teológiai dilemmák megfogalmazása és értelmezése olyan ellentmondásokhoz vezetett, amelyek kifejezésére a paradoxon kínálkozott. Hiszen feloldásukra nem volt mód, még a vallásos horizont előterében sem – vagy ott a legkevésbé – és az is Kierkegaard felismerése volt, hogy mindez éppen nem mondott ellent a hitnek.

Mindkét mozzanatnak meghatározó szerepe volt abban, hogy a szövegalkotás során az identitásváltások sorozata révén plasztikus és folyamatosan táguló tér jött létre, amely magába fogadhatta mindazoknak a kérdéseknek, felismeréseknek, s az ezeket megformáló képeknek és epizódoknak a sokaságát, amelyek ábrázolását a szemszögek és beszédmódok változása, a nézőpontok vibrálása és természetesen a nyelv ennek megfelelő alakítása tette lehetővé. Monológok, dialógok, dokumentumok, rontott szövegek, idézetek és parafrázisok kerültek egymás mellé Esterházy prózájában – nem csak az elbeszélés korábbi konvencióit törve meg, de elsősorban a létrejövő szövegek hagyományos koherenciáját.

Kierkegaard életműve ennek modelljeül szolgálhatott: könyvei jelentős részét ugyanis álneven írta, ezek a pszeudoszerzők egymással is dialógusban, olykor éppen vitában voltak, továbbá rejtett utalások sorozatát helyezte el szövegeiben, amelyeket azután újabb és újabb értelmezési sémák szerint komponált tovább. Az álneves művek mellett létrejöttek és napvilágot láttak a saját nevén publikáltak, továbbá több ezer oldalt tett ki azoknak a naplónak, céduláknak, jegyzeteknek a sora, amelyek ennek a komplex írói és gondolkodói univerzumnak meghatározó jelentőségű korpuszát alkották.

* * *

Esterházy személyes visszaemlékezése szerint legelőször Balassa Péter hívta fel figyelmét Kierkegaard munkásságára,³ és ez sem jelentés nélküli mozzanat. Maga Balassa pályája kezdetétől ismerte a dán gondolkodót, és nemcsak a *Félelem és reszketés* utó-

² Kierkegaard doktori disszertációjának címe: *Az ironia fogalmáról, állandó tekintettel Szókratészra*. (Eredeti címe: *Om Begrebet Ironi med stædigt Hensyn til Socrates*, magyarul: *Az ironia fogalmáról*, ford. MISZOGLÁD Gábor, Jelenkor, Pécs, 2004.)

³ Tanulmányom írása idején mind üzenetváltásokban, mind dialógusokban rákérdezhettem mindegyikre Esterházy Péterrel, akivel 1994-ben – másokkal együtt – Koppenhágába utaztunk, ahol Kierkegaardhoz kapcsolódó eseményeken is részt vettünk.

szavának szerzőjeként⁴ játszott jelentős szerepet a Kierkegaard-recepció történetében, hanem egész munkásságában is érvényesült a dán bölcselő hatása. Szakmai pályafutásának kezdetén a Lukács György körül kialakuló legfiatalabb tanítványi kör egyik tagjaként volt jelen, bár tőlük később és markánsan eltávolodott, míg az ezt követő időszak – az 1970-es évek elejétől a korai 80-as évekig – a magyar századelő eszmétörténeti reneszánszának ideje is volt. Ezen belül a fiatal (pre-marxista) Lukács korai művei is megjelentek (szellemtörténeti indíttatású Kierkegaard-esszéjével, tervezett Dosztojevszkij-könyvének Kierkegaard-t számtalanszor megidéző jegyzeteivel, levelezésével és egyéb írásaival), s ugyanekkor kaptak nyilvánosságot a hermeneutika egyik első képviselőjeként is meghatározható Popper Leó írásai, illetve Fülep Lajoséi, ugyancsak jelentős kierkegaard-i impulzusokat közvetítve.

Ezek az évek voltak Esterházy „tanulóévei” is, az ő számára azonban erőteljesen érvényesült Kierkegaard teológiai és irodalmi recepciója: Teilhard du Chardin és Simone Weil írásain keresztül elsősorban – konkrét utalásokat is elhelyezett műveiben rájuk vonatkozóan –, akiket mások mellett Pilinszky prózájából és költészetéből is megismerhetett és értelmezhetett újra. Ide tartozott a francia egzisztencializmus hatása is – bár a hívő Gabriel Marcel helyett inkább az egykor kommunista Albert Camus neve bukkan fel az életműben több alkalommal –, hiszen az ő művei is tartalmaztak és továbbítottak jelentős kierkegaard-i impulzusokat; így a vallásos és a marxista interpretációs modellek ekkor még párhuzamosan érvényesültek.⁵ A magyarországi teológiai gondolkodásra gyakorolt Kierkegaard-hatás aligha volt Esterházy látókörében, nem csak azért, mert a katolikus teológia számára ekkor a dán bölcselő még alig volt befogadható – szemben például az evangélikus Ordass Lajossal⁶ vagy a lutheránus Koncz Sándorral⁷ –, ugyanakkor a keresztény hitű, de nem egyházhoz kötődő gondolkodók bizonyosan szerepet játszottak Esterházy Kierkegaard-élményének alakításában, legfőképpen talán Hamvas Béla. Az ő írásai ekkoriban kézíratos formában terjedtek, a személye körül kialakult, rejtett kultusz képviselőinek egy része jelentős kortárs teológiai műveltséggel rendelkezett, s Esterházy is olvasott, illetve írásaiban átvett Hamvas-mondatokat, gondolatokat. Ugyanekkor jelent meg *Kierkegaard Szicíliában* című esszéje, amit egy gyűjteményben publikált 1978-ban Kenyeres Zoltán,⁸ és amely a nem marxista Kierkegaard-értelmezés egyik fontos művévé vált.

Egyéb források, így például az 1965-ös *Egzisztencializmus* kötet – a maga bornírt ideologikus előszava ellenére – ugyancsak tartalmaztak fontos, bár fragmentált Kier-

⁴ BALASSA Péter, *Utószó*, = Søren KIERKEGAARD, *Félelem és reszketés*, ford. RÁCZ Péter, Helikon, Budapest, 1986, 221–275.

⁵ Ennek egyik legjobb példája a Párizsban 1964-ben rendezett konferencia az „élő Kierkegaard”-ról, amelyen Jean-Paul Sartre, Gabriel Marcel, Martin Heidegger, Karl Jaspers és mások mellett Lucien Goldmann is részt vett (ő éppen a fiatal Lukácsról szolt), a tanácskozás anyaga megjelent a *Kierkegaard vivant* című kötetben, Gallimard, Paris, 1966.

⁶ Lásd: VAJTA Vilmos, *Hit és élet összecsengése. Kierkegaard Ordass Lajos tolmácsolásában*, Ordass Lajos Baráti Kör, Budapest, 1990.

⁷ KONCZ Sándor, *Kierkegaard és a világháború utáni teológia*, Fekete Pál és Társai, Miskolc, 1938.

⁸ HAMVAS Béla, *Kierkegaard Szicíliában = Esszépanoráma III.*, szerk. KENYERES Zoltán, Szépirodalmi, Budapest, 1978, 92–104.

kegaard-szövegeket, amelyeket később a *Vagy-vagy*-ból vett részletek követtek, majd maga a teljes mű, 1978-ban.⁹ Ezt további szövegválogatások követték, később az önálló kötetben napvilágot látott *Félelem és reszketés*. Ez utóbbi a szorgalmasan olvasó – és mind a fordítóval,¹⁰ mind az utószó írójával jó viszonyt ápoló – Esterházy figyelmét nem kerülte el, írásaiban több motívum is megjelenik hasonló jelentéssel, mint a kis kötet „dialektikus lírájában.” A szerző ugyanis így határozta meg művét, aki ebben az esetben nem Kierkegaard volt, hanem Johannes de Silentio, márpedig a csend, illetve hallgatás motívuma a maga eszmetörténeti és bölcséleti jelentésében ugyancsak konstruáló erővel mutatkozott meg Esterházy írásaiban. Nem utolsósorban Wittgenstein révén, aki élete egy fontos szakaszában a dán gondolkodó hatása alatt állt,¹¹ és aki nem csak újra és újra megjelenik – név szerint is – Esterházy prózájában, de egyben kaput nyit a Bécsi Kör filozófiája felé is a maga matematikai inspirációjával – ez pedig a matematikusként végzett magyar író számára rendkívül fontos forrás volt.

Az Esterházy életművében megjelenő két – döntő jelentőségű – filozófus Nietzsche és Heidegger volt, akik ugyancsak fogékonnyá tették a magyar író Kierkegaard olvasására, hiszen mindketten magukon viselték a dán bölcselő szellemi keze nyomát, természetesen közvetetten és saját bölcséleti rendszerükbe integrálva. Heidegger egy lábjegyzetnyi hivatkozás¹² „inkognitójában” rejtette el annak bevallását, hogy milyen döntő hatása volt rá Kierkegaard, Nietzsche pedig inkább a szellemi magatartás analógiáiban és a bölcséleti beszédmód hagyományos pozíciójának radikális kimozdításában mutat fogékonyságot Kierkegaard-ra, nem egyes írásai révén.

Esterházy többször hangsúlyozta – egyebek mellett a szerzőnek küldött üzenetében –, hogy őt nem a gondolatok érdeklik elsősorban, hiszen nem világnézeti vagy eszmetörténeti kérdések mentén kívánja komponálni szövegét, hanem „a mondatok.” Filozófiai eszmefuttatások mondatai pedig annyiban, amennyiben arra kíváncsi, hogy kontextust váltva ezek a mondatok miként is kezdenek viselkedni. Hatástörténeti kérdésekre tehát nem az egyes gondolatok átvétele, beépítése vagy polemikus interpretációja ad választ, hanem a szövegépítési terv mikéntje: hogy egyes, kiragadott szegmensek egy másféle szövegösszefüggésbe illesztve – vagy inkább: hajítva, dobva, vetve – hogyan hoznak létre újabb és váratlan értelmezési lehetőségeket. És ezek azután mennyiben mozdítják ki az olvasót korábbi értelmezési sémái közül, és nyitnak meg olyan utakat, amelyeknek eddig akár létükről sem volt fogalmunk, s ezek miként vezetnek azután vissza – ismeretlen tájakon keresztül – a szerzőig.

Ez a folyamat sem lineáris vagy kauzális, hanem horizontálisan strukturált, amolyan „rizóma-labirintus,” amely eddig ismeretlen irányokba vezet minket, mégpedig

⁹ Lásd: *Az egzisztencializmus*, szerk. KÖPECZI Béla, Gondolat, Budapest, 1965. Lásd továbbá: Søren Kierkegaard írásai, szerk. SÜKI Béla, Gondolat, Budapest, 1969; Søren KIERKEGAARD, *Vagy-vagy*, ford. DANI Tivadar, Gondolat, Budapest, 1978.

¹⁰ Rácz Péter költő németből fordította a művet.

¹¹ Ennek a hatástörténetnek a szakirodalma igen jelentős, lásd például: Genia SCHÖNBAUMSFELD, *A Confusion of the Spheres: Kierkegaard and Wittgenstein on Philosophy and Religion*, Oxford University Press, Oxford, 2007.

¹² Lásd a *Lét és idő* Kierkegaard-ra vonatkozó lábjegyzetét: Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. ANGYALOSI Gergely et al., Gondolat, Budapest, 1989, 408.

bármiféle célelvőség nélkül. És azért lehet éppen Kierkegaard munkássága ennek a szokatlan és konvenciókkal szembeszegülő látás- és beszédmódnak kiindulópontja, mert az ő szöveg-, illetve életműépítése nyitotta meg talán legelőször a nem-hierarchikus, nem-bipoláris, nem-eltervezett konstrukciók révén az interpretáció megsokszorozásának esélyeit. Egyik főművében például – a *Vagy-vagyban* – naplót, levelet, szövegfragmentumokat és „árnyképeket” helyezett el, majd az ezekben megformált hipotézissorozatot a könyv második felének írásaival nem csak vitatta, de meg is cáfolta. Magát a könyvet sem ő írta, hanem egy vásárolt szekrényben találta, Victor Eremita csak szerkesztőként adta közre a kötet első felében „A” feljegyzéseit, a másodikban pedig „B” írásait. Ez az életmű kezdetének remekműve, amit Kierkegaard további írásai követtek, továbbfejlesztve, kiterjesztve és minduntalan próbára téve a kialakított írói stratégiát, s nem utolsósorban a közönség fogékonyságát efféle kalandokra.

Ennek jelentősége azért rendkívüli, mert Esterházy szellemi tájékozódásának idején nem csak a magyarországi recepció és interpretáció, de az Esterházy számára elérhető német fordítások is többnyire figyelmen kívül hagyták, hogy a jelentős művek nem Kierkegaard írásai, hanem Johannes de Silentioé, Constantin Constantiusé, Johannes Climacusé vagy éppen Anti-Climacusé – a sor még folytatódik. És nem Victor Eremita az egyetlen, aki ismerősök vagy ismeretlenek leveleivel, feljegyzéseivel, naplóival is gazdálkodik, vagyis vendégszövegeket komponál saját művébe, de több más „szerző” is. Az álnevek használatának efféle jelentőségét feltehetően a posztmodern érzékenység térnyerése is segítette, Kierkegaard-t ilyen szempontból a Magyarországon az elmúlt század utolsó évtizedeitől kezdődően kibontakozó szellemi irányzat előfutáraként is el lehet helyezni egy hagyományokat kereső narratívában.¹³ Amelyben nem jelentett problémát az, ami korábban az értelmezés buktatója lehetett, hogy az álneves szerzők sokszor és szándékosan mondtak ellent önmaguknak, cáfolták, kifordították vagy új dimenzióba helyezték gondolatkísérleteik tárgyát, vagyis hagyományos értelemben hiányzott a koherencia az életműből. Noha ez rendkívül tudatos döntés volt, hiszen ugyanebben az időben Kierkegaard saját neve alatt is kiadott írásokat – vallásos töprengéseit, „építő beszédeit” és egy sor további szövegét, amelyekben egyértelműen szerzőként határozta meg önmagát.

Ugyanakkor – és ennek említése sem kerülhető meg – a dán államegyházzal később élesen szembeforduló Kierkegaard műveit, beleértve a saját neve alatt kiadottakat éppen a filozófus bátyja, Peter Christian Kierkegaard (ugyanennek az egyháznak a püspöke) egységesen „álneveseknek” tekintette, ezek szerint saját személyisége sem volt több inkognitónál.¹⁴ És bár a püspök aligha kívánt előfutára lenni a huszonegyedik századi recepcióesztétikáknak, rossz májű megjegyzése igencsak jelentésteli.

* * *

¹³ Erről a kérdésről Budapesten is előadást tartott 1992-ben az életmű egyik legjelentősebb kutatója: George PATTISON, *Kierkegaard és/vagy a posztmodernizmus? = Kierkegaard Budapesten*, szerk. NAGY András, Fekete Sas, Budapest, 1994, 419–442.

¹⁴ Idézi: Bruce H. KIRMMSE, „I am not a Christian” – A „Sublime Lie”? Or: *Playing Desdemona to Christendom's Othello = Anthropology and Authority, Essays on Søren Kierkegaard*, szerk. Poul HOUÉ – Gordon D. MARINO – Sven Hakon ROSSEL, Rodopi, Amsterdam–Atlanta GA 2000, 134.

Magyarországon az 1970-es és 80-as években a kortárs – úgynevezett „polgári” – filozófia interpretálásának lehetőségei korlátozottak voltak, hiszen a marxizmus hegemoniája többé-kevésbé érvényesült a filozófiában, így a nyugati bölcselet közvetítésének feladata nem kis részben a szépirodalomra hárult, nem a filozófiára. Nem véletlen, hogy a huszadik század második felétől igen gyakori volt az irodalmi szövegek gondolati telítettsége, s ebben igen fontos szerepet játszott az egzisztencialista ihletésű próza, líra és drámairodalom. Itt nem csak közvetett filozófiai hatásról volt szó, de ezek interpretációs modelljeiről is, vagyis a nyugati irodalom olyan klasszikusairól, akik közvetlenül vagy közvetve Kierkegaard hatása alatt írtak. Így például Franz Kafka, akinek Kierkegaard olvasása döntő élménye volt az első világháború idején Zürauban –, s nem egy művén ott érzékelhető a dán szerző hatása. Körülbelül ugyanabban az időben Rainer Maria Rilke dánul tanult, hogy eredetiben olvashassa Kierkegaard-t, s Musil is szívesen játszott el azokkal a kierkegaard-i paradoxonokkal, amelyek gondolatilag feloldhatatlanoknak bizonyultak. Velük együtt és rajtuk kívül még számos szerző járult hozzá a posztmonarchikus irodalom Kierkegaard-recepciójának formálásához,¹⁵ magyar viszonylatban – mások mellett – Babits, Kosztolányi és József Attila is. Kortársuk, Thomas Mann Faustus-regényében az ördög éppen a Kierkegaard-t olvasó Leverkühn előtt jelenik meg Rómában, míg más műveiben is érzékelhető a dán bölcselet hatása. És míg a skandináv irodalom befolyása is döntő volt a huszadik század meghatározó évtizedeiben – egyebek mellett a ma már nagyrészt elfeledett Jakobsen, Pontoppidan művei révén – igazán eleven a színpadi interpretáció szerepe volt és maradt: elsősorban Ibsen munkássága révén. Őt már kortársai is azzal bírálták, hogy saját ötletei híján Kierkegaard-tól veszi kölcsön drámái építőelemeit, s az analógiák sora csakugyan hosszú.¹⁶

A magyarországi hatástörténet szempontjából döntő volt még az orosz irodalom, és benne Dosztojevszkij szerepe, aki – nem függetlenül a hegeli és poszt-hegeli hatásoktól, továbbá Georg Brandes oroszországi látogatásaitól –, ismerte vagy nem ismerte a konkrét forrást, számos kierkegaard-i motívumot emelt át műveibe, amelyek Esterházy fontos olvasmányélményei voltak és maradtak. Így a teoretikus öngyilkosság gondolatától a három stádium irodalmi interpretációjáig, az államegyház krisztusi inkompatibilitásától a „nagy bűnös” életéig számos motívum kerülhetett a filozófia felől az irodalomba – és onnan tovább.¹⁷ A magyar irodalmi hagyomány filozófiai ihle-

¹⁵ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Esterházy Péter*, Bratislava, Kalligram, 1996, 102.

¹⁶ Ibsen több alkalommal járt Koppenhágában (Kierkegaard életében is, anyósa pedig közlőrl ismerte Kierkegaard-t), a norvég szerzőt többen bírálták, hogy Kierkegaard témáit fogalmazza újra darabjaiban. Ibsen azzal védekezett, hogy keveset olvasott Kierkegaard-tól, és még kevesebbet értett belőle, de a hatástörténeti irodalom ennek ellentmond, lásd például: William BANKS, *Kierkegaard and Ibsen Revisited. The Dialectics of Despair in Brand, Ibsen Studies* 2004./2; MASÁT András, *Kierkegaard és Ibsen = Kierkegaard Budapest, I. m.*, 331–346; Eivind TJØNNELAND, *Henrik Ibsen. The Conflict Between the Aesthetic and the Ethical = Kierkegaard's Influence on Literature. Criticism and Art*, Tom. III., Sweden and Norway, ed. Jon STEWART, Hampshire–Burlington, Ashgate, 2013, 145–176; Bruce G. SHAPIRO, *Divine Madness and the Absurd Paradox, Ibsen's Peer Gynt and the Philosophy of Kierkegaard*, New York–London, Greenwood Press, 1990.

¹⁷ Lásd a *Karamazov testvérek* című regényben Kirillov alakját és halálát, Dimitrij, Iván és Aljosa meggyőződésében a „három stádium” megformálását, illetve a *Nagy Inkvizítor* című poémát. Dosztojevszkij

tettsége természetesen szűkösebb volt és fragmentáltabb, mint például az oroszé vagy németé, de éppen az Esterházy számára meghatározó szerzők – elsősorban Mészöly Miklós, Pilinszky János, Ottlik Géza – bölcseleti tájékozottsága és kitekintése a nyugati filozófiára számottevő volt és orientációs pontot is jelentett a fiatal író számára.

* * *

Mindezek mellett Esterházy matematikai előképzettsége is döntő szerepet játszott Kierkegaard iránti fogékonyságában, hiszen a jövőző író nem csak aritmetikát és geometriát tanult a budapesti egyetemen, de foglalkoztatták a mögötte levő teoretikus kérdések is, mint erre Carnaptól Gödelen át Cantorig sorakoznak a példák – gondolataikon túl olykor alakjuk is feltűnt az életműben. És ez a gondolkodói hagyomány éppen nem távolította el a számok világát mérhetetlen bizalmatlansággal szemlélő Kierkegaard-tól,¹⁸ hanem egy magasabb szinten vezette vissza hozzá: egyebek mellett azzal a felismeréssel, hogy a „megértés” helyett gondolkodásunk számára is a „belátás” a döntő.¹⁹ Ez egyszerre lehetett a levezetések végén létrejövő „aha”-élmény lenyomata – ami alapjában tér el a tradicionális bölcselet kauzális argumentációjától és karteziánus logikájától –, másfelől pedig az a tudományfilozófiai felismerés, mely szerint az intuíción, illetve racionalitáson túli mozzanatok döntő szerepet játszanak a természettudományos felfedezésekben is.²⁰

Ennek a modellje a *Félelem és reszketés*ben leírt ellentétpárban is megtalálható, noha ott filozófiai, illetve teológiai dilemmák kapcsán jelentette ki Johannes de Silentio, hogy Hegelt megérteni számára nem volt nehéz – de ha Ábrahámra gondolt, „megbénult.” Maga az egész mű szól arról, mi történik akkor, amikor a gondolkodás „megszűnik” – vagyis miféle drámai kontextusváltással lehet csak megközelíteni a gondolkodáson túli világot. Itt a logika és az érvelés nem vezet tovább, így különféle közelítések, behelyezkedések, egymást követő kísérletek rekonstruálják a gondolatilag átláthatatlan helyzetet, s ez utóbbiakat írói eszközökkel formálja meg Johannes de Silentio. De még itt is különbséget tesz a gyerekáldozatban a „racionálisan” indokolható döntés (Iphigeneia) és az indokolhatatlan, „abszurd” parancs között (Izsák).²¹ Túl azon, hogy ezen a ponton emeli be (vagy vissza) Kierkegaard az „abszurd” fogalmát a teológiába, hogy onnan a filozófiába, majd az esztétikába kerüljön, felidézi az értéssel szembeszegülő hit klasszikus tézisének megfogalmazó Tertullianust.

regényt tervezett *Egy nagy bűnös élete* címen. Lásd minderről NAGY András, *Kierkegaard in Russia = Kierkegaard Revisited*, ed. Niels J. CAPPELORN–Jon STEWART, Walter de Gruyter, Berlin–New York, 1997, 107–138.

¹⁸ Lásd: NAGY András, *Megbízhatatlan számok. A matematikában való bizalomvesztés Kierkegaard kései naplóiban*, 2000, 2011, 6/61–72.

¹⁹ Lásd: ESTERHÁZY Péter, *Egy két haris*, Magvető, Budapest, 1996, 168. Lásd még Kulcsár Szabó elemzését a karteziánus valóságfelfogással való szakítástól: KULCSÁR SZABÓ, *I. m.*, 46.

²⁰ Különös módon Niels Bohr éppen Kierkegaard kapcsán utalt erre, az ő számára a magfúzióval kapcsolatos felfedezésekhez vezető úton bizonyult termékenynek a kierkegaard-i nem-kauzális logika. (Bohr apja a Kierkegaard-ról könyvet író Harald Høffdingnak volt kollégája a koppenhágai egyetemen).

²¹ A könyv gondolatmenete szerint Agamemnónnak ki kellett engesztelnie a haragvó istennőt, Artemiszt, akinek elejtették szent állatát Auliszbán, míg efféle „alkuról” nincs szó Ábrahám történetében.

Ennek hangsúlyozása Esterházy szempontjából azért jelentős, mert ő nem csak „muzikális” volt a vallásra – miként Max Weber metaforáját parafrázálta Petri Györgynek –,²² de a hit mélyen beépült egész gondolkodásába, életművébe és mentalitásába. És bár ő – szemben Kierkegaard-ral – a tételes vallás egyház által közvetített alakzatait is magáénak érezte, így a gyónás, a keresztség, a templomi áhítat éppúgy része volt mindennapjainak, mint a reggeli és esti ima; azért markáns különvéleménye természetesen lehetett egyes főpapokról vagy egyházi vezetőkről – volt is. A vallás e világi intézményrendszerét adottságként fogadta el, élt vele és autoritását elismerte. Vagyis a klérus létét nem a hit tagadásának tekintette, mint Kierkegaard – noha Dániában egykor Mynster és Martensen²³ testesítette meg azt az intézményt, amit Magyarországon Mindszenty József meg Lécai László – ugyanakkor Dániában az egyház a hatalmi struktúrához tartozott, míg Esterházy felnövekedésének éveiben inkább az elnyomottakhoz.

Hogy Esterházy voltaképpen vallásos író, tehát identitásának nem csak része, de záloga az istenhit, ami egész életművét áthatja, azt Radnóti Sándor fogalmazta meg – aki egyebek mellett Kierkegaard értelmezője, a *Vagy-vagy* szerkesztője, Pilinszky misztikus vonzódásának elemzője volt is egyben.²⁴ Terminusa megegyezik az egyik legjelentősebb Kierkegaard-kutató definíciójával, magáról a dán gondolkodóról, Jon Stewart is „religious writer”-nek tekinti Kierkegaard-t, és ez azért különösen jelentős, mert – Radnóti gondolatmenetét követve – a vallás pozíciója a huszadik századra megváltozott: magánügy lett, a töredezett közösségben sem az intézmény, sem a rítusok nem teremthettek egységet többé. Az istenhit az egyes ember belső meggyőződésének mélyébe húzódott vissza, így csak személyesen nézhetünk szembe a transzcendenssel. Ennek a jelenségnek első megfogalmazója ugyancsak Kierkegaard volt: nézetei szerint kizárólag az „egyedi személyiség” (dánul: *en enkelte*) tud kötődni Istenhez, bármiféle közvetítés ezt a kapcsolatot bontja meg. És míg Esterházy a maga mindennapi praxisában elfogadta és alkalmazta a hívők közösségének megannyi előírását, alakzatát és szertartását, mindez nem érintette hitének lényegét, amelynek messzemenő, olykor éppen radikális személyességgel, az individualitás excesszusával adott hangot.

Mert mintha elválaszthatatlan lett volna a hit meg a hang, hiszen maga a művészet – mint egy interjúban utalt erre – „alapszókincse” a szentség, amiről „a keresztség igen sokat tud.”²⁵ Az esztétikai hatás elemi ereje pedig kaput nyithat a magasabb rendű élmény előtt, amin keresztül azután kétirányú a forgalom. A h-moll mise,

²² ESTERHÁZY, *Egy kék baris*, I. m., 167.

²³ Jakob Peter Mynster és Hans Lassen Martensen Kierkegaard kortársai voltak, egyházi tisztséget viseltek és jelentős teológiai műveltséggel rendelkeztek.

²⁴ RADNÓTI Sándor, *Az ambivalens műbíráló = Dyptichon. Elemzések Esterházy Péter és Nádas Péter műveiről* 1986–88, szerk. BALASSA Péter, Magvető–JAK, Budapest, 1988, 83. A Gondolat Könyvkiadó „Etikai gondolkodók” sorozatának szerkesztőjeként Radnóti volt a *Vagy-vagy* gondozója is, továbbá ide tartozik jelentős tanulmánya: RADNÓTI Sándor, *A szenvedő misztikus. (Misztika és líra összefüggése.)*, Akadémiai, Budapest, 1981.

²⁵ ESTERHÁZY Péter, *Azt csinálom, amit eddig, nézdegek = Uő., A halacska csodálatos élete*, Magvető, Budapest, 2004, 41.

a Sixtus-kápolna ennek éppúgy része, mint – inverzéről, vagyis a tagadás és a botrány felől – Sztavrogin gyónása.

* * *

Ha egyszer maga a gondolkodás – legyen bölcseleti, teológiai vagy akár számelméleti – nem eredményében, konklúzióiban játszott szerepet Esterházy számára, hanem „mondataiban”, vagyis folyamatában, dokumentumszerűségében, fragmentáltságában – mint egy megjegyzésben utalt erre –, akkor ezeket szükségképpen nem azért fogadta be, hogy nézeteit befolyásolja, világképét kibővítse, vagy korábbi meggyőződését megzavarja –, hanem elsősorban esztétikailag.²⁶ A recepciónak ez a konvenciókat és intenciókat áthágó folyamata egyfelől elzárt bizonyos interpretációs lehetőségeket – a reflexió, spekuláció felé –, ugyanakkor megnyitott olyanokat, amelyek nem csak szokatlanok, de egyenesen ismeretlenek voltak a bölcselet, teológia, elméleti matematika és egyéb diszciplínák konvencionális sémáit követő befogadói számára. Esterházy számára ez az „érzékelés” szemszögéből volt megkonstruálva, mintegy érzéken, a szó nem erotikus értelmében. Ez az attitűd a befogadó dekonstrukcióját igényelte: a mondatokra bontás szükségszerű analízisével, egyes elemeinek izolálásával, átvilágításával, újrendezésével s mintegy az érzékeken történő átszűrésével. Ahogy Esterházy írói módszere sem csak – pontosabban nem elsősorban – a befogadói tudatot tartotta szem előtt, hanem az olvasó egész személyiségét, úgy a bölcseleti eredetű „mondatok” sem a tudatra kívántak hatni, hanem a befogadó egész lényére.

Ez persze nem csak esély volt, de kényszer is, mégpedig a magyar filozófiai hagyományból eredő. Erre is utalt Esterházy, amikor a hazai bölcseleti terminológiáról úgy fogalmazott, hogy ez a nyelvezet igen okos, néha nagyon is okos, vagy éppen túlságosan az – szemben például Robert Musil nyelvezetével és szemléletével, akinél a bölcseleti kérdések egyszerre lehetnek nagyon átgondoltak, de megformálásukban rendkívül érzéketesek is.²⁷ És ez nem csak a filozófiai tradíciót – illetve ennek alkalmazását a nyelv- és terminológia-használatot –, érintette de a magyar irodalmi előképeket is: a bölcseleti kérdésekkel szembesülő, s ezeket műveiben interpretáló Németh Lászlóra éppúgy érvényes az „okos” vagy „túl-okos” beszédmód, mint a sokszor hasonló dilemmákat feszegető Déry Tiborra, s az irodalmi szöveg nem egyszer veti le magáról ezt a kényszerű tudálékoságot.

Esterházy ezt a dilemmát érzékelve a maga módján a feloldásával is kísérletezett: „Élni mennyi?” – tért vissza a kérdés a *Daisy* s ennek nyomán a *Bevezetés a szépirodalomba* lapjain. Márpedig a *Daisy* egész közege – a transzvesztita bár, Berlin, Velence, a különösen láttatott színpad – feltétlen erővel nyit teret az érzéki hatásoknak, amelyek értelmezik, és egyben kontextusba helyezik a filozófiai fogantatású kérdésfeltevést. Ezért nevezhette Balassa Péter Esterházy művészetfelfogását sokkal inkább filozofikusnak, mint esztétikainak tanulmányában,²⁸ lévén hogy az írói szándék sokszor erőteljesebben irányult a kizökkenetésre, radikális szemléletváltás kikényszerítésé-

²⁶ ESTERHÁZY, *Egy kék baris*, I. m., 164.

²⁷ Marianna D. BIRNBAUM, *Esterházy-kalauz*, Magvető, Budapest, 1991, 104.

²⁸ BALASSA Péter, *Szegédigék. Esterházy Péter prózájáról*, Balassi, Budapest, 2005, 95.

re, meglepetésre, akár „sokkolásra,” összességében pedig a gondolkodtatásra, mint a pusztá ábrázolásra, vagy illúziókeltésre.

* * *

A konkrét példákkal kapcsolatos óvatosság ugyanakkor ajánlott, nem utolsósorban azért, mert a Kierkegaard-hatás dokumentumai nem lineárisan és semmiképpen sem okozatilag vagy imitációszerűen kereshetők Esterházy szövegeiben, hanem sok esetben fonákjukról mutatkoznak meg, máskor szimultán érvényesülnek egyéb hatásokkal együttesen, vagy a kontextus tűnik idegennek a dán bölcselőtől. Mindezek azonban többnyire az elbeszélés „felszínén” találhatók, a „mélyszerkezet” másféle konstrukciót sejtet, ami sokszor ellentétezt, kiegészíti vagy elmélyíti a referenciaként elhelyezett mozzanatok értelmezési lehetőségét. Persze az utalások sokasága és szerteágazó volta ellenáll mindenféle homogenizációnak, sőt: olykor érvényes általánosításnak is, ám az utalások megválasztásának és alkalmazásának módszere már elég pontosan kitapintható. És míg az író által teremtett referenciaháló az Esterházy-féle regénypoétika egyik legfőbb sajátossága, addig ennek „rizómaszerűségében” ismét csak viszontláthatjuk Kierkegaard kompozíciós elvét, mögötte pedig az írói és gondolkodói szándékot, amely az identitásváltások és az ábrázolói aspektus mozgatórugójában teremt egyedülálló, mintegy dinamikus komplexitást.

Hogy ez nem csak hasonlóság, de talán szándékos imitáció, az az életmű nyitányában is érzékelhető: a *Termelési regény* emblematikus pontján Anti-Climaxként határozza meg Esterházy az álneves szerzőt, akit valójában „Buddy Glass”-nak hívnak. Így nem csak Seymour és Salinger (tehát a *Zabhegyező* kevésbé intellektuális, ám radikálisan új poétikai elvek szerint komponált szövege) kerül elő, hanem az álnevekkel való játék is. Amelynek kontextusában anti-klimax nem a szó eredeti értelmében szerepel – vagyis aligha sejtet retorikai alakzatot, s csak részben narratív elemet –, hanem Anti-Climaxként idézi meg, ez pedig Kierkegaard álneve volt. Mégpedig két fontos művében határozta meg magát ekként: a *Halálos betegség*, illetve a *Kereszténység iskolája* származik tőle, s mélyebb szövegelemzés nyomán mindkét mű hatása közvetetten bár, de érzékelhető a regényben. Akárcsak ellenpárja: Johannes Climacus, aki a *Filozófiai morzsák* és a *Lezáró tudománytalan utóirat* szerzője, ez utóbbi pedig nem kevesebbet tekint át, mint az egész kierkegaard-i életművet. A „rizómalabirintus” ezzel nyílik meg, hiszen az egyháztörténetben járatosak azt is tudják, hogy az álnév mögött jelentős korai egyházatya rejtőzik: „Lépcsős Szent János” vagy „Létrás [Lajtorjás] Szent János”. Ő pedig a korai kereszténység egyik fontos gondolkodója volt,²⁹ műve, *A Paradicsom lépcsője* – amelyről nevét is kapta – rendkívül elterjedt a korai középkorban, de hatása messze túlmutatott ezen az időszakon. Mindezzel pedig Esterházy – és utalása révén Kierkegaard – olyan kontextuális jelentéshalmazt kínált a különféle értelmezési lehetőségek számára, amelyek más és más irányból terjeszthetik ki az interpretáció terjedelmét.

²⁹ Joánnész Klímakosz (579–649) szír származású szerzetes, ismert még Johannes Scholasticus és Johannes Sinaites néven is.

A szöveg bölcséleti konnotációját nem csak a Nietzsche-utalás teszi egyértelművé („ígyen szövege Esterházy Péter”),³⁰ továbbá a Goethe–Eckermann páros teoretizálása (önportrészterűen: az EP megjelenítésével – Eckermann, Johann Peter), de a regényben megformálódó kérdések sorozata is ezt hordozza, márpedig a szövegalkotás kompozíciós szabadsága erre tág teret nyit. Ez a vonulat azután a *Bevezetés a szépirodalomba* összegzésében teljesebb ki, ahol mind Camus, mind Dosztojevszkij felbukkan, mégpedig Kierkegaard-t idéző paradigmákban, közvetlen és közvetett utalások révén. A keresztény hit személyes és némiképp misztikus értelmezése mentén Blaise Pascal tűnik fel, aki név szerint is megmutatkozik mind a *Függő*, mind a *Fuvarosok* szegmensében, s itt is érzékelhető a transzparencia a matematikusként is jelentős életművet alkotó, ugyanakkor vallásfilozófusként is új utakat járó francia bölcselő megidőzésében.³¹ Kierkegaard pedig közvetetten bár, de egyértelműen „szól ki” mintegy a szövegből: ahol szabadság van – parafrázálja őt Esterházy – ott kockázat van és áldozat van.³²

Ugyanez a gondolkodói magatartás és kérdésfeltevés talál új formát a *Ki szavatol a lady biztonságáért?* című írásban is, ahol az „Élni mennyi?” megismétlődő kérdésére – amelyben pedig filozófia és matematika összeesik – Jitka úgy felel: „Élni annyi, mint bizonyos lehetőségek között habozni, élni annyi, mint végzetesen erősnek érezni magunkat a szabadság gyakorlására, élni annyi, mint megválasztani, hogy mivé legyünk a világban. [...] Még amikor csüggedten hagynók, hogy történjék bármi, akkor is választottunk: a nem-választást.”³³ Itt az egzisztencialista Kierkegaard mellett felbukkan – a kompozíció és a beszédmód szintjén – a posztmodernnel is párhuzamba állítható Kierkegaard, továbbá a teológiai olvasat számára lényeges mozzanat: egy szenvedő és magányos Krisztus felmutatásával a lezárásban. Ami aligha a kanonizált katolikus megváltó, inkább az elszigetelt, kétségbeesett individuum transzcendens tükörképe.

Az egyértelmű forrásmegjelölés a *Fuvarosok* végén olvasható: „A regényben szó szerinti vagy torzított formában”³⁴ ugyanis Kierkegaard-mondatok szerepelnek, egyébként Pascal, Rilke, Teilhard du Chardin és Pilinszky mellett, igen jelentős fogódzót kínálva a hatástörténet Esterházy számára érvényes elágazásait illetően. A konkrét szövegmegfeleltetés helyett itt is a szemléleti párhuzamok és a léthelyzet leírásának transzparenciája érzékelhető erőteljesebben, például a „lovag” alakjának megidézése révén, aki nem középkori vitézt jelent, sokkal inkább a rezignáció hőst: „Korán be voltam avatva abba a gondolatba, hogy a győzelem a végesség értelmében: szenvedés.” Majd hozzáteszi: „Kergekór”.³⁵ Mindez ismét csak a kierkegaard-i kettősséget idézi

³⁰ ESTERHÁZY Péter, *Termelési regény*, Magvető, Budapest, 1979, 133.

³¹ Rendkívül gazdag a Kierkegaard-ra gyakorolt Pascal-hatás irodalma, lásd mások mellett: Denzil G. MILLER, *Pascal and Kierkegaard*. James Clarke & Co., Cambridge, 2002. és Søren LANDKILDEHUS, *Blaise Pascal. Kierkegaard and Pascal as Kindred Spirits in the Fight against Christendom = Kierkegaard and the Renaissance and Modern Traditions*, Vol. 5., Tom. I., ed. Jon STEWART–Katalin NUN, Ashgate, Burlington, 2009, (Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources.)

³² ESTERHÁZY Péter, *Függő*, Magvető, Budapest, 1987, 75.

³³ ESTERHÁZY Péter, *Ki szavatol a lady biztonságáért?*, Magvető, Budapest, 1982, 143.

³⁴ ESTERHÁZY Péter, *Fuvarosok*, Magvető, Budapest, 1983, 52.

³⁵ Uo., 42.

meg, akitől a végtelenség és végesség szembeállítás is származik, míg Esterházy számára vonzó volt a hívő lélek bizonyossága a végtelenség birtoklásában, továbbá a matematikus érdeklődése a racionalitáson túli mérték iránt.

Míg a forrást a szerző azonosítja a „kergekór” szövegbe illesztésével – vagy inkább: vetésével, hajításával –, a tartalmi utalás mellett a fonetika is szerepet játszik, vagyis nem csak kognitív szinten érzékelhető a kapcsolódás,³⁶ de szinte persziflánt is. A filozófus neve – mégpedig korrekt dán kiejtéssel – felvillantja a központi idegrendszer megbetegedését, ami tudatzavart teremt, szédülést és akár látászavart; ismét csak konkrét és metaforikus értelemben egyaránt. A következő lapokon Wittgenstein és a csend motívuma már ebben a kontextusban jelenik meg – a csend Kierkegaard számára is döntő kategória volt, hatástörténete Wittgensteinre is kiterjedt –, de ugyanezt a csendet nevezi a szerző egy ponton a matematika nyelvén is,³⁷ tovább tágitva a gondolati-asszociációs teret.

És míg Esterházy írói stratégiájának és a vendégszövegekkel való bánásmód sajátosságának megfelelően igen nehéz szövegszerűen kimutatni a kierkegaard-i hatást, a *Fuvarosokban* olvasható forrásmegjelölés érvényessé válik a *Bevezetés a szépirodalomba* egészére is. A könyvben szereplő különféle szövegekben elhelyezett utalások választásra, magányra, rezignációra – de akár szabadságra is, mint szorongást keltő mozzanatra egyértelműen a dán gondolkodó meghatározó jelenlétét sejtetik, nem utolsósorban azért, mert a politikai szabadsághiány korszakában ez a fajta negatív értékakcentus a szabadság megítélésében messzemenően szokatlan volt. Hasonlóképpen kierkegaard-i eredetű az utalás, miszerint „a hívő tudja, hogy a hitetlenség fenyegeti, és a kísértést éreznie kell, a hitetlen számára a hit a kísértés, amely látszólag végleg lezárt világot fenyegeti.”³⁸ A kísértés efféle terminológiai megújítása ugyancsak Kierkegaard-hoz köthető, hatása pedig rendkívüli volt, mint ennek nyoma érzékelhető az Esterházy által a margóra írt névvel: Ratzinger.³⁹

Míg a *Bevezetés...* esetében maga a kompozíciós elv utalhatott Kierkegaard-i ihletésre, a remekművet követő újabb kötet pedig szerzői pozíciójában idézhette meg a dán bölcselőt: az ugyanis teljes egészében álneven íródott és látott napvilágot. A könyvkiadó, a szerző és a „beavatottak” konspirációja hosszú ideig megóvta a szerzőség titkát, hiszen a szövegalkítás Esterházy korábbi műveihez képest is radikálisan eltérő volt, de nem volt az a felvetett és olykor paradox módon ábrázolt kérdések sora. Ilyen volt mindjárt a vallásé, amely „igaz római hitben és hitetlenségben” mutatkozott meg,⁴⁰ egyszerre villantva fel a valóságos szerző saját élményét, és annak kierkegaard-i előképét.⁴¹ Paradox módon a női identitás választása is kötődhetett a koppenhágai

³⁶ A dán kiejtés („kergekór”) is bennfentes ismeretségre utal, a magyar Kierkegaard-„hagyományban” gyakori a szó végi d kiejtése is, olykor írásos említésekben is így kerül elő.

³⁷ „A matematika bizonyos értelemben a csönd nyelve.”, lásd ESTERHÁZY Péter, *Bevezetés a szépirodalomba*, Magvető, Budapest, 1986, 12.

³⁸ Uo., 215.

³⁹ A későbbi pápára gyakorolt Kierkegaard-hatás rendkívül érdekes, lásd: Matthew D. DINAN, *Joseph Ratzinger's 'Kierkegaardian Option' in Introduction to Christianity*, International Journal of Philosophy and Theology 2019/1., 390–407.

⁴⁰ CSOKONAI Lili, *Tizenhét hattyúk*, Magvető, Budapest, 1987, 5.

⁴¹ Egyebek mellett a *Félelem és reszketés* narrátora sem ismerte a hitet.

gondolkodóhoz, akinek *Sziluettek* (vagy *Árnyképek*) című portrészorozata a *Vagy-vagy* egyik legmegrendítőbb fejezete, amelyben rendkívüli empátiával formálja meg az elhagyott nők arcélét: műfajának megfelelően nem csak kétdimenziósan, de egyenesen az árnyék kompozíciós elvével.⁴² Később a dán gondolkodó Hegellel folytatott polémijához is hozzászólt egy döntő mozzanatban Esterházy, mégpedig a szabadságról szólva a jelentős német filozófust Wolfgang Amadeus Hegelnek nevezte,⁴³ vagyis az olyannyira szükséges játékoság is megjelent a szükségszerűség egyébként kegyetlen logikája mentén.

Ez a fogékonyság Kierkegaard-ra a csakis nőkről író Esterházy portréfüzérében még markánsabban érzékelhető, az *Egy nő* ábrázolói pozícióján túl a reflexiók sora sejtet áttételes és paradox hatástörténetet – nem utolsósorban azért, mert a dán gondolkodó empirikus tapasztalatok híján lehetett az erotika egyik legjelentősebb ismerője. Az idegenkedés és odaadás, a távolságtartás és azonosulás, a birtoklás és megfosztás megannyi epizódjában érzékelhető erőteljes – bár közvetett – kierkegaard-i ihletés, ami a könyv lényegét jelentő férfi-nő kapcsolatban, mint az ember önmagához, saját lehetőségeihez és korlátaihoz való viszonyaként mutatkozott meg. Az erotika és katolicizmus egymást kölcsönösen feltételező paradoxona ugyancsak kierkegaard-i hatásokat sejtet, akárcsak a szerelem különféle „stációinak” bemutatása az esztétikai (csábítás), az etikai (házasság) és vallásos szinteken (extatikus rajongás), bár sok esetben ezek is szűrten, persziflántan vagy éppen a fonákjukról mutatkoznak meg. Az a mozzanat pedig, hogy az *Egy nő* egyik epizódja annak a Tobitnak és Sarának apokrif történetét mondta el újra, amit Kierkegaard emelt ki a feledésből és állított a *Félelem és reszketés* meghatározó pontjára,⁴⁴ szinte felér egy forrásmegjelöléssel.

A kötetben keresztül pontosan érzékelhető az Esterházyt bölcselileg is folyamatosan foglalkoztató – heideggeri indítatású – kérdés: „Wozu”,⁴⁵ s ennek természetesen egyik válaszlehetősége a szerelemben, pontosabban: a kapcsolat mélyén, a másikhoz fűződő viszonyban megtalálható értelem. Erre később a „dramolettek” kínálnak alternatívákat, és aligha véletlenül: a színpadra szánt (vagy ott is megjeleníthető) dialógusokból és viszonyok folyamatos alakulásából, alakításából táplálkozó szövegek nem elméletben, hanem magában az ábrázolt és megelevenített helyzetekben keresnek feleletet a „mire?” – „mennyi?” – „miért?” hívószavaira. És ez elsősorban színpadon lehetséges, a játék terének és idejének „itt és most”-jában, a közvetlenül megszólítható másokban, és a nézőkkel közös térben. Aligha véletlen, hogy Esterházy itt is megidézi Kierkegaard-t, mégpedig a csaknem mitologikus jelentőségű Don Juan-történet mentén. Ebben az összefüggésben – ismét csak Mozart Don Giovannijának klasszikus elemzése nyomán – a zene a csábítás nyelve volna, márpe-

⁴² Vagyis a férfiből – a csábítóból – sugárzó „fény” határozza meg igazán a kontúrokat. Lásd: KIERKEGAARD, *Vagy-vagy*, I. m., 213–276. („Árnyképek. Pszichológiai időöltés.”)

⁴³ ESTERHÁZY Péter, *A szabadság nehéz mámore*, Magvető, Budapest, 2003, 51. (Mozart a *Vagy-vagy* egyik legfontosabb referenciapontja, a Don Giovannival és a Figaro házasságával – egyebek mellett.)

⁴⁴ Ezt a mozzanatot Selyem Zsuzsa ismerte fel, lásd SELYEM Zsuzsa, *Egy javított nő. (Esterházy Péter Egy nőjéről a Javított kiadás megjelenése után)* = Egytucat. Kortárs magyar írók női szemmel, szerk. KERESZTURY Tibor – KÖRÖSI Zoltán, JAK-Kijarat, Budapest, 2003, 155–175.

⁴⁵ „Mire?”

dig a nyelv Esterházy számára szinte a legfontosabb kérdés volt és maradt, s ebben az összefüggésben a zene is nyelv volna. Nem véletlen tehát, hogy itt jelenik meg – bár egy grimasszal, mert hát a konkrét néven nevezés csökkent az asszociációs mozgásteret – a forrás konkrét jelzése: „Kierkegaard”.⁴⁶

Hogy a *Harmonia Caelestis* polifóniája, szemszögváltásainak sora és ironiája mennyiben táplálkozott Kierkegaard-ból, az további vizsgálatokat igényelne, akárcsak annak feltárása, hogy a bűn, az áldozat, a nagyon is pragmatikusan felépített inkognitó – ami az ikerkötetként kiadott *Javított kiadás*ban bontakozik ki – mennyiben viseli magán a dán filozófus hatását. És bár az utóbbi kötet politikai kontextusa és dokumentarista tónusa némiképp meghatározza műfaját, azért éppen a második kötet kiadása is sejtet kierkegaard-i párhuzamokat. Egyfelől ugyanis benne van az „eredendő bűn” átöröklődésének – teológiai eredetű – tézise, továbbá az apa-fiú kapcsolat krízise, illetve a fiú áldozattá válása (Krisztus előképe ebben az értelemben a feláldozott Izsák lehetett – a *Félelem és reszketés* főhőse), és mindennek nem csak paradox, de egyenesen abszurd kontextusát teremti meg az apa iránt érzett, még mindig feltétlen szeretet. Mindezek mellett az áldozat belülről ábrázolt pozíciója, az apa döntésének fatális volta és visszavonhatatlansága, a mindezt körülövező rettenetes hallgatás további Kierkegaard-i asszociációkat kelt, s ezen belül értelmezhetők az Istenre történő utalások, éppen azoknak a dilemmáknak a mentén, amelyek – akárcsak a bűn – „égbe kiáltanak”. Egyedül lenni Istennel szemben – akár létezik, akár nem⁴⁷ – talán a legpontosabb megfogalmazása annak az emberi helyzetnek, amelynek legkorábbi és talán legdrámaibb krónikása a dán bölcselő volt. A „Deus semper maior”⁴⁸ vigasza pedig a *Vagy-vagy* zárófejezetének parafrázisaként is olvasható: annak megnyugtató felismeréseként ugyanis, hogy Istennel szemben soha nem lehet igazunk.⁴⁹

Az apa besúgó szerepében megmutatkozó „szabad” akarat, mint a magára hagyott, szenvedő ember döntésének végletes esélye, ugyancsak Kierkegaard-i értelemben utal arra a szabadságra, ami nem csak teherként, de egyenesen sorsként mutatkozik meg, mégpedig olykor balsorsként, megbélyegezve a leszármazottakat is. Esterházy így juthat el odáig a szabad akarat adottságának végiggondolásában, hogy apja példája ekként közvetlen – és, mint írja: visszataszító – bizonyítéka az ember szabadságának.⁵⁰

A történet passiószerűsége, a fiú szenvedéstörténete radikálisan megújított teológiai paradigmákon belül is értelmezhető, távol a katolikus dogmatikától, de magába integrálva jelentős vallásos gondolkodók – mások mellett Pascal, Kierkegaard, Teilhard du Chardin – felismeréseit. Esterházy pontosan fogalmazza meg, hogy a végső kétségbeesés nem csak morális érzékenységet, de metafizikai nyitottságot is teremti,⁵¹

⁴⁶ ESTERHÁZY Péter, Affolter, Meyer, Beil (*Don Juan avagy a boldog család*) = Uő., *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok. Három dramolett*, Magvető, Budapest, 2006, 32.

⁴⁷ ESTERHÁZY Péter, *Javított kiadás*, Magvető, Budapest, 2002, 161.

⁴⁸ Uo.

⁴⁹ Szó szerint: „Az épületes, mely abban a gondolatban van, hogy Istennel szemben soha nincs igazunk.”

⁵⁰ Uo., 281.

⁵¹ Lásd erről: KRÁNITZ Gábor, *ÉDESAPAssió. Esterházy Péter: Javított kiadás*, Újnautilus 2007. január 20., www.ujnautilus.hu.

vagyis ezen a ponton túl juthat el az ábrázolás feltételét is jelentő bölcséleti horizontokig. És akkor már a szöveg minden eleme erre a horizontra utal, így épülhet a legkülönfélébb elemekből: jelentéktelennek tűnő epizódokból, odavetett kommentárok-ból, különféle jellegű reflexiókból és markáns képek kollázsából – mindez együttesen, és ebben a tág összefüggérendszerben teremti meg az egyik legfontosabb Esterházy-prózá. Ahonnan visszapillantva értelmezhető a *Harmonia Caelestis* egyik – szinte profétikus – epizódja, amely összefűzi, mintegy egybekomponálja a két könyvet: amikor a fiú, hogy kiszabadítsa letartóztatott apját, aláír egy iratot a titkos rendőrségen – s az ennek nyomán kiszabaduló apa ezért azután szembeköpi fiát.⁵²

Mindez tovább vezet, nemcsak Kierkegaard értelmezésében, hatástörténetében vagy gondolatainak dokumentálásában – de elsősorban az általa leírt, majd újraértelmezett és továbbformált dilemmák mentén, amelyeket Esterházy tudott és mert a maga műveiben radikálisan még tovább gondolni. Ez pedig a hatástörténet filológiai kapcsolódásai pontjain túl, magának a Kierkegaard-t foglalkoztató kérdéseknek az újrafelvetését, vizsgálatát és továbbbírását jelenti, ez pedig sokkal több, mint közép-európai hatástörténeti adalék, mert voltaképpen írói és gondolkodói magatartás, látás- és ábrázolásmód vívmánya, amely nem csak követte Kierkegaard-t, hanem életre keltette belőle mindazt, ami a legfontosabb.

⁵² Lásd: RADNÓTI Sándor, *Ká-európai diszharmónia* = Uő., *Műhelymunka*, Csokonai, Debrecen, 2004, 119. (Alföld könyvek.)

HALMI ANNAMÁRIA

P. J. névtáblájára – Tandori Dezső: *A semmi napja előtt*¹

Bevezetés

Tandori Dezső 2008-as kötete, *A semmi napja előtt* meghaladja az hommage-könyv kategóriáját. Értelmezésének nehézségeit részben besorolhatatlansága adja. Egyediségének legfőbb oka a Pilinszky–Tandori-együttállás, melynek eseményjellegét tovább erősíti a különböző műfajmegjelölésekkel, illetve a kánonalkotással, intézményesítéssel szembeni ellenállása. A szövegek és a Tandori-rajzok együttes befogadása reflexióra készíti a vizuális és verbális sík összjátékát, vagy adott esetben kontrasztját illetően, valamint Pilinszky szövegeinek újraolvasását generálja.

Tanulmányomban kettős perspektívából igyekszem vizsgálni a kötetet. Elsőként célom feltárni, Tandori hogyan viszonyul az általa választott Pilinszky-versekhez: hová helyezi a hangsúlyokat a korpuszban, illetve kötetével milyen értelmezési utakat jelöl ki. Másfelől arra a kérdésre keresem a választ, hogy ezek az interpretációs gesztusok hogyan változtatják meg a megszokott, kanonikus értelmezéseket.

A kötet ugyanakkor Tandori korábbi könyveiből ismerős vizuális jeleket vonultat fel. Hol mozdul el vajon a tiszteletadás és kultuszeremtés gesztusa a korábbi Tandori-köteteket is újraartikuláló alkotás irányába? Az illusztrátor-értelmező által a választott vershez készített képi alkotás utóidejűsége hogyan és mennyiben válik a befogadásban egymást értelmező és újraíró rajz és szöveg kölcsönhatásává? Hogyan módosítja értelmezésünket a kötet szelekciós elve? Az itt felsorolt kérdések adják a tanulmány alapját. Szöveg és kép síkjainak mediális összjátékával, amely tulajdonképpen a kötet egészének legfőbb sajátossága, kiemelten foglalkozom, valamint a kézírás jelenségét és relevanciáját is részletesen vizsgálom.

A kötet létrejöttének körülményeiről a fülszöveg tájékoztat: Tandori Dezső 2006-ban, Hafner Zoltán felkérésére készítette a könyv anyagát képező rajzokat. A 2006-os év kettős jubileum: Pilinszky születésének 85., halálának pedig 25. évfordulója – a könyv egyik kontextusa tehát ünnepi jellege. Tarján Tamás egyenesen a versalbum² kifejezéssel illeti. A fényképalbum, emlékalbum elidőzésre szólít fel, és bárhol megkezdhető, felüthető; a kötet felépítése lehetővé teszi, hogy szöveg és

kép egyidejűleg legyen a szemlélődés tárgya. A képi ábrázolás mindig megelőzi a szöveget, ugyanakkor a versek az olvasói tekintetet jobban vonzó oldalon szerepelnek. Egyes, kiemelt versek jelentőségére e megszokott (vagy irányadó) szerkezet változása hívja fel a figyelmet, a befogadás szimultaneitásának megtöréséhez a figyelem szóródása, az előre-hátra lapozás tevékenysége kapcsolódik.³ Az évfordulós gesztus, a válogatás személyes jellege, a kézjegy (tusrajzok, kézírás, szignó) meghatározó szerepe a befogadás intimitásjellegét erősíti, amelyhez az albumszerű kivitellel felkínált szórakoztató jelleg társul.

Egy album megjelenítése már önmagában kanonizációs szándékot mutat. A kötet feszültsége és provokatív jellege abban is megnyilvánul, ahogyan az első egység a konszenzuális Pilinszky-kánon szövegeiből válogat, elismerve az intézményesség és a hagyományszerűség jelentőségét, a második egység viszont a kánonból kiszorult, az olvasói tekintet elől többnyire rejtve maradó szövegeket szerepeltet. A feszültség abban is tetten érhető, hogy két különböző intencióval állunk szemben, Tandori ugyanis nem csak Pilinszky figyelmen kívül hagyott szövegeit igyekszik beemelni a kánonba – jellegzetes rajzolatait, jeleit, képi motívumait felvonultatva saját szerzői munkásságával is hasonlót visz véghez.

A kötet jellemzői, struktúrája

Az első rajz maga a borító: *A semmi napja előtt* címet felbontó vonal vagy firka maga is jelentésszerű vizuális komponens a címmel összeolvasva, mintegy a *semmi napjának* árnyékát vetve és megjelenítve a könyvfedélre. Az „árnyék” átnyúlik a hátsó borítóra, ezzel látvány formájában is átfogva a teljes anyagot. Tarján Tamás a könyv felépítése kapcsán világít rá, hogy „a Tandori-rajzok felülete majdnem mindig a páros, bal (a hangsúlytalanabb, ún. árnyékos) oldal”,⁴ ezzel is erősítve a fény-árnyék oppozíció jelentőségét.

Bányai János kommentárja a borítóval kapcsolatban jól érzékelteti a lehetséges értelmezési utak sokrétűségét:

A rajz tengerszint is lehet, de lehet síksági látvány, esetleg kibogozásra váró fonal, netán egy elvesztett írószer után maradt szállás nyom, leginkább azonban a géppuska-sorozattal leterített test maradványa: a kivégzőosztag jól végezte a dolgát.⁵

Asz itt felvetett, akár esetlegesnek tűnő, szélsőséges alternatívák jól mutatják, hogy a kötet vizuális komponenseinek dekódolása szinte teljes mértékben az olvasó sze-

³ A figyelem megtörése, a diszkontinuitás, a beékelés a kötet alapvető gesztusai, amelyek kiemelten mutatkoznak meg abban az esetben, amikor egy vershez több rajz, kép is társul. (Pl. *Halak a hálóban* 8–11., *Egy szenvedély margójára* 24–29., *Apokrif* 30–37.) Ugyanakkor a rövid/töredékes, egy képpel párban álló szövegek esetében is megfigyelhetők a befogadást megakasztó, a szöveget szétválasztó tendenciák. Különálló versek sorainak egyberendezése és összeolvasása (*Vágóhíd ősszel/Ember, ki itt a párnán...* 58–59.), egy-egy sor kiemelése és közbeékelése képi elemekkel (*Mi és a virágok* 48–49.), valamint a szövegegész „formalizálása” (*Ecce homo* 46–47.) egyaránt fontos példák erre, amelyek az elemzésem legfőbb pontjait képezik.

⁴ TARJÁN, I. m.

⁵ BÁNYAI János, *Tandori Dezső könyvei között*, Híd 2008/12., 10.

¹ TANDORI Dezső, *A semmi napja előtt*. Tandori Dezső rajzai Pilinszky János verseihez, Kortárs, Budapest, 2008.

² TARJÁN Tamás, Gyök; jel. „A semmi napja előtt” – Tandori Dezső rajzai Pilinszky János verseihez, Revizor Online, 2009. január 18. <https://www.revizoronline.com/hu/cikk/1128/a-semmi-napja-mielott-tandori-dezso-rajzai-pilinszky-janos-verseihez/> (Utolsó megtekintés: 2019. november 8.)

mélyes ítéletén múlik. A borítón szereplő kép emlékeztethet arra a firkáláshoz hasonló mozdulatra, amikor kifogyóban lévő tollat próbálnánk munkára bírni, vagy akár arra a mindenki számára ismerős élettapasztalatra, amikor egyéb tevékenységek, főleg beszéd (beszélgetés, telefonhívás) közben szinte automatizmusként firkálgatunk, rajzolgatunk. Az automatikus jelleg az odavetettség, a véletlenszerűség érzetét erősíti, egyfajta aleatorikusságot jelöl.⁶

Látványa mellett említést érdemel a borító anyaga is. A könyv puha kötésű, ugyanakkor textúrájában és típusában az elsősorban rajzoláshoz, festéshez használatos papírtípusokat idézi (például az akvarellpapírt), ezzel egyszerre több aspektusra helyezve a hangsúlyt. Jelzi a kézzel készített rajzok és a kézírás fontosságát, másfelől a vizuális komponens jelentőségét is megemeli. Az esetlegességet, kézzel készített jelleget tovább erősíti a kötet külalakja: vékony, füzeteszerű formája noteszhez, jegyzetfüzethez teszi hasonlatossá.

Figyelemre méltó a könyv színvilága: a piros-fekete-fehér kombináció a *Töredék Hamletnek* borítóját idézi meg, illeszkedve más Tandori-kötetek palettájához, így a *Celsius*hoz vagy a *Pályáim emlékeztetéhez*. A fehér papírra nyomtatott fekete betűk alapsémája mellett a borítón ott áll a tekintetet vonzó piros: ünnepi szín az ünnepi kötethez. Tandori rajzai, skiccei, képversei fehér lapokon fekete (általában vastag) vonalakkal operálnak – az újabb kötetekben ez a tendencia azonban megtörni látszik. Ide kívánczó példa a *Jaj-kiállítás*,⁷ amely kifejezetten élénk színvilágú képeket vonultat fel. Ugyancsak ide sorolható a *Nincs beszédülés*⁸ anyaga, és ugyancsak fellelhetők színes rajzok a 2013-as válogatáskötetben, a *Tandori Light*-ban⁹ is. Megjegyzendő, hogy mindkét könyv elsősorban portrérajzokat és tanulmányokat tartalmaz.

A szépirodalmi szövegeket megelőzően helyet kapott a könyvben egy Tandori-skicc Pilinszkyről (*Pilinszky-tanulmányfej*), valamint egy előszónak is nevezhető személyes bevezető Tandori Dezső kézírásával (*Pilinszky János* címmel, valamint egy keltezési dátummal: 2006. május 18.). Ez az előhang indítja be a kötet további struktúráját, vagyis az egy rajz-egy szöveg felosztást, ugyanakkor a záróvers mellett a könyv két kézzel írott szövegének egyike. A tanulmányfej a bal oldalon kap helyet, ahol általában a többi kép is szerepel, így megfelel a rajzok helyi értékének – de ellentétes a könyv alapvető felépítésével, amely a továbbiakban Pilinszky szövegeit a jobb, míg Tandori alkotásait a bal oldalon szerepelteti.

A tanulmányfej címében a *fiatal* jelzőt kapta – ez a kötet felütése, amely végül Tandori saját versével (*P. J. névtáblájára*) és az ahhoz tartozó rajzzal zárul. A melléknév arra enged következtetni, hogy a kötetstruktúra az időbeliségnek kiemelt jelentőséget tulajdonít, amelyet ez a keretelési gesztus tovább erősít. A kézírás és az időbeliség, időszerűség kapcsolatáról a későbbiekben még lesz szó.

⁶ Ily módon pedig a kötetnek egy olyan értelmezését kínálja fel, amely a képek és a Pilinszky-szövegek között esetleges, laza kapcsolatot feltételez, és inkább két alkotó párhuzamosan, de nem együtt olvasható/olvasandó munkáit látja benne.

⁷ TANDORI Dezső, *Jaj-kiállítás*, Scolar, Budapest, 2011.

⁸ TANDORI Dezső, *Nincs beszédülés*, Tiszatáj Alapítvány, Szeged, 2018.

⁹ TANDORI Dezső, *Tandori Light /Elérítés*, Scolar, Budapest, 2013.

Mintha Pilinszky Tandori-portréjának tekintete végigkövetné a kötet alakulását – követi az olvasóját és Tandorit mint újraértelmező, rekontextualizáló társszerzőt, a szövegeihez társított látványokat. Mintha ez az ikonizált, autoritással bíró, de néma fej és arc elevenedne meg a könyv lapjain. Ennek tükrében érdemes megfigyelni, hogy milyen jellegűek a pozíciók, amelyeket az ajánlás a különböző költői elődökhöz társít – József Attila a válaszadás potenciálja felől jelentős, Szép Ernő éppen a kérdések feltételének, megfogalmazásának szempontjából. Ezzel szemben Pilinszky-hez az „együtt sírás” metaforája kerül, amely a korábbiakhoz képest egészen más viszonyulást implicál – egyfajta közösségvállalást, interaktív viszonyt, közvetlenséget. A kérdés-válasz fogalom pár nyelvi és gondolati természetű, míg Pilinszky-hez a cselekvés kapcsolódik. Egy olyasfajta intimitás (a közös sírás, mi több, gyász gondolata), amely talán a kötet jellegével összefüggésben is orientáló erejű, és felerősíti annak személyességét, bensőségességét.

Az újraolvasási kísérlet szempontjairól az értékítéleteket érvényesítő válogatás árulkodik – ami a köteteket illeti, az első egységben a *Trapéz és korlátból egy – Halak a hálóban* –, a *Harmadnaponból* nyolc(!) – *Harbach 1944*, *Aranykori töredék*, *Panasz*, *Örökkön-örökké*, *Egy szenvedély margójára*, *A szerelem sivataga*, *Apokrif*, *Négysoros* –, a *Nagyvárosi ikonokból* pedig szintén egyetlenegy – *Utószó* – vers kerül be az albumba. Ezzel szemben a második, alternatív kánonjavaslatnak is tekinthető egységben valamennyi szöveg kötetbe be nem került vagy a szerző életében meg sem jelent, sőt a verscsoport körülbelül fele töredékekből áll.

Tandori mindkét egység segítségével tulajdonképpen a Pilinszky-olvasat radikalizálását hajtja végre. Az első ciklus kanonikus verseinek esetében egy olyan jelhaló kialakítását viszi véghez, amelyben a megszokott Pilinszky-jelentéseket, konnotációkat destabilizálja, és igyekszik feltölteni azokat saját szerzői univerzumának jelentéseivel. A második egység ismeretlen szövegeinek kanonizálása önmagában markáns gesztus – a következőkben elemzésükkel igyekszem bizonyítani, hogy a hozzájuk társított rajzokkal közösen a Pilinszky–Tandori-tapasztalat metszetét nyújtják.

Kép és szöveg; rajz és írás

A kötet törekvéseinek vizsgálatához fontos hangsúlyozni a reprezentáció, valamint a befogadás heterogenitásának¹⁰ jelentőségét, és hogy sem a vizuális, sem pedig a verbális sík nem kap elsődleges szerepet: mint önálló produktum, együtt olvasva és együtt nézve értelmezhető.¹¹ Ez azt eredményezi, hogy eleve kevert médiumok kerülnek kapcsolatba egymással. Ugyanakkor értelmezőként ügynünk kell arra, hogy diskurzusok és mediális síkok határterületein, közös metszetein mozogva törekvéseink ne forduljanak át egy leegyszerűsítő, az egyes médiumok jellegzetességeit önmagukban

¹⁰ Önmagában a heterogenitás fogalma nem jelöli, hogy kiépül-e egy bizonyos hierarchia a síkok, médiumok között. Véleményem szerint ez a viszony szimultán és nem alá-fölé rendeltségi viszonyba rendeződik – ugyanakkor dilemma, hogy jelen esetben történik-e hasonló.

¹¹ Nem hagyva figyelmen kívül, hogy a rajzok a szövegekhez készültek, tehát hogy egyfajta megelőzöttségnek mégiscsak van szerepe.

felsoroló metadiskurzusba.¹² Vagyis ez a kontaminált létmód kell hogy vezessen munkám során.

Műfaji kérdések – képszövegek

Felmerül a lehetőség, hogy az itt látható képi alkotások (akár Tandori saját definíciója nyomán)¹³ képverseknek, vagy legalábbis képszövegeknek tekinthetők.

A médiumok keveredése és az intermedialitás potenciálja a médiumok létezéséből eleve adódik, a vizuális költészet terepét pedig gyakran használják eme heterogenitás igazolására.¹⁴

[A] képszövegek olyan mediális hibridek, amelyek által rá lehet kérdezni a kultúra termékeinek mediális feltételeire és különmeműségére, a szöveg- és jelrögzítés tradícióira, a nyelv és a kép viszonyának történeti alakzataira, a médiumok ún. „határait”, illetve magára a nyelvi és képi jelentésképzés gyakorlatára.¹⁵

Alapvető fontosságú, hogy a képvers nem a két dimenzió (szkriptuális – vizuális) összeadódásának eredménye, hanem valami új, síkjainak összjátékából keletkező produktum. Voltaképp ezt az elvet követi intermedialitás-kutatásában Sándor Katalin is, aki főként Irina Rajewsky elmélete nyomán leginkább a médiumkombináció elvét tartja irányadónak:

A médiumkombináció (*media combination*) esetében egy adott kulturális produktum mediális konstellációja legalább két konvencionálisan különálló és a maga materialitásában jelen levő médium „eredménye”.¹⁶

Releváns lehet a kötet működésmódja szempontjából a neoavantgárdból eredeztetett intermédia fogalma. Az intermédia a médiumkombinációhoz hasonlóan a különálló médiumok együttes fellépéséből létrejövő, kevert természetű képződmény eredetiségét és autonómiáját hangsúlyozza. Bár elméletében inkább a technikai (hangfelvételek, videó, analóg archívumok, digitális művészet) médiumok felé fordul, és nem annyira a tradicionálisabb kép-szöveg mezőt használja, felvethet számunkra is termékeny kérdéseket.

Az intermédia művészet szorosan kötődik az elektronikus kép manipulálásának összes technikai lehetőségéhez és a dokumentum anyagiségének előnyeire. A do-

¹² Ehhez a problémához lásd: SÁNDOR Katalin, *Nyugtalanító írás/képek. A vizuális költészet intermedialitásáról*, Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár, 2011, 24.

¹³ Vö. például a *Rajzok, képversek* (1996) kötet címadásával, vagy az *Ördöglakat* (2006) belső címodalán szereplő „képversek, aforizmak, vélemények” meghatározással.

¹⁴ Vö. SÁNDOR, I. m., 10–25.

¹⁵ SÁNDOR, I. m., 24.

¹⁶ SÁNDOR, I. m., 38. Megjegyzendő, hogy Sándor ugyanakkor Rajewsky itt idézett elgondolását leegyszerűsítőnek tartja, amennyiben az túlságosan szigorúan választja le egymásról a különböző mediális összetevőket, és figyelmen kívül hagyja a médiumok inherens heterogenitását. (39.)

kumentum, a szalag, az elektronikus jel: dolog, és mint ilyen, nyersanyag, amellyel a kreatív művész azt tesz, amit akar: letörölheti, szabdalhatja, torzíthatja stb. A kép is dolog, és az intermédia művészet azt a kölcsönhatást hangsúlyozza, amellyel a művészet a dolgokon, mint nyersanyagokon alkalmaz.¹⁷

Bár az iménti gondolat elsősorban a taktilis, megragadható dolgok „felszabdalására” és újrendezésére utal, úgy gondolom, nézőpontja ebben az esetben átvitt értelemben is használható. A szöveg szabdalása, alakítása és elrendezése, valamint (alap-, vagy nyers-)anyagként való használata vizsgálatom szempontjából is lényeges mozzanatok.

Befogadáscentrikus megközelítésében Varga Emőke minden olyan produktumot illusztrációként ír le,¹⁸ amelyben – leegyszerűsítve – egy szöveg mellett egy kép, vagy egy képi jegyekkel rendelkező alkotás áll, szemben az illusztráció köznyelvi fogalmával, amely utóidejűséget és hierarchikus viszonyt tételez a két elem között. Értelmezésében az illusztráció kategóriáját nem vonja vissza vagy érvényteleníti, amennyiben nem kifejezetten egy adott szöveg ihletésére, vagy a mellé készül egy bizonyos kép, hanem egy, már korábban meglevő társul hozzá.

Bányai János a magyar neoavantgárd költészet kapcsán hangsúlyozza, hogy a verseket az ún. „képi látás” különbözteti meg a prózától.¹⁹ A versek hangzó komponenséhez is rendel vizuális minőséget, amennyiben a ritmikus jelleg és ismétlődés a látványon keresztül, „hullámzasként” rögzül értelmezésében. Kiemelt jelentőséget tulajdonít a rímnek, amely egyfajta határozott, a vizuális benyomást megtörő vagy lezáró szereppel rendelkezik. Megközelítésében tehát a szöveg és hangzása, hangoztathatósága produkál vizuális benyomásokat.²⁰

¹⁷ ABRAHAM MOLES, *Intermédia művészet = Médiatörténeti szöveggyűjtemény*, szerk. PETERNÁK Miklós, Magyar Képzőművészeti Főiskola, Intermédia Tanszék, Budapest, 1994, 73.

¹⁸ Munkájában egy lépésekre és viszonyokra épülő modellt dolgoz ki, amelynek keretei között alakítja az intermedialis kép-szöveg viszony az olvasó, a befogadó értelmezését. A befogadás három fázisát megfigyelések, spáciumok és entrópiák szintjeinek nevezi – bemutatva, hogy első lépésben a szöveg és a kép közötti megfeleléseket, majd a képben megmutatkozó hiányokat, „fehér csendeket”, vagy éppen többleteket keresi és dolgozza fel a szemlélő. Utóbbi megindítja az értelmezés dinamizálását, eltávolodván az első szakasz azonnal megmutatkozó egyezéseitől; a harmadik szakaszban pedig egyfajta szintetizáló gesztus eredményeként „[...] az értelmezés arra törekszik, hogy minél több információt, kijelentést, megállapítást, látványi észleletet gyűjtsön össze egy képi elemről, illetve egy költői képről, hogy egy aktuálisan érvényes jelentésképzési mozzanat érdekében vissza tudjon csatolni, immár optimálisan korlátozva az első pillantás revelatív élményét, a legelső szintre, a megfelelésekére”. VARGA Emőke, *Kalitka és korona. Kass János illusztrációi*, L'Harmattan, Budapest, 2007, 18–19. Mivel Tandori rajzai sokszor ellenszegülnek a figurális ábrázolásnak, de legalábbis nyitottan hagyják őket a felismerhetőség szempontjából, kérdéses, hogy ez a struktúra itt maradéktalanul alkalmazható-e. Úgy gondolom, hasonló folyamat mehet végbe, a harmadik stádium sikerességének bizonytalanságával. Továbbá vö. VARGA Emőke, *Az illusztráció a teóriában, a kritikában, az oktatásban*, L'Harmattan, Budapest, 2012, 9–77.

¹⁹ Természetesen a prózai szöveg mint szövegtest is ugyanígy rendelkezik képi megjelenéssel, és ugyanígy, a Bányai által leírt módon jelentésképző vagy az értelmezést alakító szerepe lehet akár a próza tördelésének is – úgy gondolom, a műnemek különbségei nem pusztán abban mutatkoznak meg, hogy a versszöveg implikálja a „képi látást”, a prózai pedig nem; inkább arról van szó, hogy előbbi egészen más eszköztárral bír.

²⁰ Vö. BÁNYAI János, *Diszkontinuitás és versbeszéd* = DERÉKY Pál – MÜLLNER András, *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, Ráció, Budapest, 2004, lásd <https://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/ne-ma-ne-ma/ch03.html> (Utolsó megtekintés: 2019. március 27.)

Ez a fajta kontaminációs kötet- és szövegszervezés, illetve alkotási módszer, amely a kilencvenes évektől egyre inkább jellemzővé vált Tandori könyveiben, részint a magyar neoavantgárd hagyománya felől is vizsgálható. (Amellett persze, hogy problematikus egy bizonyos koherens, időben elhatárolható neoavantgárdról beszélni a magyar nyelvű műalkotások esetében.)²¹ Müllner András és Dánél Mónika kiemelten az *Egy talált tárgy megtisztítását* (vers) és az *Egy vers vágóasztalát* nevezik jelentős neoavantgárd eredményeknek.²² Bedecs László Szabó Lőrincsel összefüggésben emeli ki Tandori (Pilinszky felől különösen releváns) újhaldasságot és a neoavantgárdot szintetizáló törekvéseit:

Tandorit az újhaldas versalkotási elveknek a neoavantgárd eredményeivel együtt továbbíró költőnek tekinthetjük. Az avantgárd, illetve neoavantgárd verssszervezés poétikai alapelvei mindkét esetben kihívások voltak, melyek aztán megerősítették a hagyományhoz erősen, de legalábbis az avantgárdnál erősebben kötődő elvárásai horizontokat.²³

Müllner András Tandori munkásságát Erdély Miklós munkásságával párhuzamba állító tanulmányában²⁴ fejti ki, mely jellemzők teszik előbbi a neoavantgárd kategóriájába illeszthetővé.

Bányai János az Új Symposion (úgy is, mint a magyar neoavantgárd egyik zászlóshajója) megjelenésével és tipográfiájával kapcsolatban tesz számunkra is lényeges, a kötetre is érvényesíthető megállapításokat a neoavantgárd elveire vonatkoztatva.

Az oldalakon a legritkább esetben található folyamatos, összefüggő szövegfelületek. A szövegeket minduntalan beékelések, képek, rajzok, más szövegfélék szakítják meg. [...] A szövegekkel együtt így a folyóiratoldal is jelentéshordozó: egyszerre, egy időben olvasható és nézhető is. [...] A folyóirat korai, 35. számában Ladik Katalin verseit, szövegeit vagy versszerű szövegeit közli. Képek beiktatásával, szavak és be-

²¹ Vö. SZ. MOLNÁR Szilvia, *A képvers-értés története. A neoavantgárd*, Iskolakultúra 2004/4., 63.

²² Vö. MÜLLNER András – DÁNÉL Mónika, *Nyelvek karnevalizációja a neoavantgárd művészetben = A magyar irodalom története III. 1920-tól napjainkig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Gondolat, Budapest, 2007, lásd https://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_542_05_A_magyar_irodalom_tortenetei_3/ch45.html (Utolsó megtekintés: 2019. október 11.).

²³ BEDECS László, *Beszélni nehéz. Tanulmányok Tandori Dezső költészetéről*, Kijarat, Budapest, 2006, 195.

²⁴ „Tandorinál ugyanúgy a filozofikusság, a gondolatiság, valamint a wittgensteini indíttatás a legerősebb vonulat, de ez a szövegekben folyamatosan elbizonytalanodik, vagy, jobb szóval kiegészítődik egy keleti, koanos és filozófiai hanghoz képest deviáns nyelvvél. Ez hasonló módon megy végbe ott, mint Erdélynél. Paradoxitás, koanizálás, vagy másképpen »keleti kapcsolat«: a nyelvtankönyvek örökös hátraszorított-jainak előreengedése, vagyis a nyelv kötőelemeinek »emancipálása«[...] [...] A hagyományok mixelése, a retorikai modellek keverése, [...] illetve a retorikai összetettség, az illúzió felkeltése, hogy ezek kivonhatók a szövegekből, aztán ennek az illúzióknak a megtörése – nos, ezek azok a lehetőségek, amelyek mindig is elbizonytalanítják a szerzőkkel kapcsolatos állásfoglalásainkat. Így válik például a Tandori-és Erdély-féle neoavantgárd a határon-lét paradigmájává.” MÜLLNER András, *Nagytestű prémes állatok. Néhány szó Tandoriról és Erdélyről egy recenzió keretében* = FOGARASI György – MÜLLNER András, *Rátévedések a romantikában, a neoavantgárdban és más területeken*, Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1998, 139.

tüjelek különböző nagyságú kiemelésével, szavak, címek, verssorok áthelyezésével a hagyományos vers képiségét forgatja fel, miközben persze a versek olvashatóságát nehezíti, ugyanakkor a versbe épített képiségnek szán, ha nem is jelentéshordozó, de mindenképpen jelentésmódosító szerepet.²⁵

Bár Tandori pályája elején, még a *Töredék Hamletnek* megjelenése előtt leginkább a szintén újvidéki Hídban publikálta verseit²⁶, az Új Symposionban jelent meg például az egyik legkorábbi reflexió a kötetéről.²⁷ Az Új Symposion utódjaként Magyarországon elindult Ex Symposionba több alkalommal publikált a kilencvenes években.

Az eljárás tehát a keveredés, a médiumok együttesének felerősítése mellett tulajdonképpen a jelentés(ek) módosítására, ebben az esetben akár redisztribúciójára, újrafelosztására vagy akár újraalkotására törekedhet. Egy későbbi gondolatmenetben a neoavantgárd által kedvelt, kanonikus alkotások felhasználására és újraértésére épülő alkotásmódszert Bányai egyenesen a megértést megcélzó, azt elősegítő műveletként írja le:

Fehér Kálmán akkoriban Petőfi-versekbe „avatkozott be”, verseket tört össze, Petőfi-szavakat bontott betűkre és hangokra, Petőfi-verssorokat helyezett át, nagyított ki, alakított át. Vagyis a Petőfi-olvasás egyik lehetséges gyakorlatát dolgozta ki. Azt kísérte meg bebizonyítani, hogy a költészet megértése nem csupán verbális, hanem vizuális is lehet. A megértés vizuális nyomait rögzítette. [...] A képvers látványos eltávolodása – intervenció – nem elszakadás a forrásszövegtől, hanem megértésének egyik lehetősége.²⁸

Azért fontos ez a példa, mert *A semmi napja előtt* esetében is egy ehhez hasonló megértési aktusról, illetve a megértés útjainak újfajta bejárásáról lehet szó.

Érdemes megfigyelni, hogy a Tandori-recepció hogyan nevezi meg ezeket az alkotásokat, kísérleteket. Meghatározásuk azért is ütközhet nehézségekbe, mert bennük nem az írásjelek és a grafémák, hanem sokkal inkább a grafikus, rajzolt elemek dominálnak. Bányai János a kötet kapcsán konzekvensen a rajz szót használja:

A Tandori-rajzok nem illusztrációi a Pilinszky-verseknek, nem is rajzban való továbbgondolásuk, bár van köztük olyan is, ahol Pilinszky szavai és verssorai, Tandori kezével írva a rajz részévé válnak.²⁹

Sándor Katalin a betűvers és a képvers terminusaival egyaránt él,³⁰ az előbbi a *Fehér négyzet fekete alapon* elemzése során. Pór Péter a 2009-es *Úgy nincs, ahogy van*-ról

²⁵ BÁNYAI, *Diszkontinuitás*, I. m.

²⁶ UTASI Csaba, *A költői indulás évei*, Hungarológiai Közlemények 2003/3., 58–65.

²⁷ BÁNYAI János, *A kubista képalkotás Tandori Dezső költészetében*, Új Symposion 1969/53.

²⁸ BÁNYAI János, *Egyre kevesebb talán. Tanulmányok, kritikák, tisztelegések*, Forum, Újvidék, 2003, 43.

²⁹ BÁNYAI, *Tandori*, I. m., 12.

³⁰ Vö. SÁNDOR, I. m., 111–112.

írott kritikájában³¹ (amely kötetnek egyik, tetemes ciklusát szintén hasonló képszo-
vegek teszik ki) helyenként rajzoknak, feliratos rajzoknak, rajzos szövegeknek, illetve
szövegekkel kommentált rajzoknak nevezi az alkotásokat – ezzel is kerülve a pontos
definíció megadását.

A struktúra, a módszer, a mediális megvalósítás természetének kérdéseire Mar-
gocsy István recenziójának egy gondolata adhatja meg a választ.

Hányszor idéződött már fel Tandori kapcsán a nagy wittgensteini alapmondat
a beszéd lehetetlenségéről és a hallgatás kötelességéről, s hányszor íratott már le,
hogy költészete (vagy ha tetszik: minden költészet) tulajdonképpen nem más, mint
a végtelen, egyszerre sikerre és kudarcra ítélt próbálkozás – hisz az alapvető és fel-
oldhatatlan kimondhatatlanságot csak a költészet tudja valamilyen módon mégis
meghaladni: amit a nyelv nem tud, nem tudhat, nem teljesíthet, azt a nyelvi művészet,
tökéletesen paradox módon, mégis közvetíti, s ezzel magának a kiinduló alaptétel-
nek is megszünteti érvényét. Ma már világosan látszik, hogy Tandori egész életmű-
ve, annak minden változatosságával és ismétlődésével együtt mindvégig e tétellel
harcol, ezt tematizálja, ezt forgatja és fordítja ki: amit állít, azt úgy állítja, mintha
kérdőznél, s amit kérdez, az maga a megszólalás alapproblémája [...].³²

Mondani – vagy egyenesen állítani – valamit, ami kikezdi vagy lebontja a mondha-
tóság határait, feltételeit, valamit, ami egyben visszavonja, vagy fel is számolja ön-
magát; más perspektívából, de tulajdonképpen a két első, korszakos kötet is ennek
jegyében született, amelyekben még nem bontakozott ki a képi sík adta lehetőség.³³
A vizuális sík jelentősége nem a verbálissal szembeni fellépéséből adódik – sokkal
inkább kettejük szimultán működése (ami sok esetben éppen nem harmonikus, ha-
nem kontrasztáló!) érheti el a mondhatatlan, a másképpen közvetíthetetlen tapasztal-
lat vagy lényegiség közvetítését. Azt gondolom, *A semmi napja előtt* legfőbb törek-
vése is valahol itt tapintható ki leginkább.³⁴ Vagyis: a vizuális sík beléptetésével szert
tenni olyan jelentésekre, perspektívákra a szövegek olvasásakor, amelyek más módon
vagy tapasztalattal nem elérhetőek, hozzáférhetőek.

³¹ PÓR Péter, *De a szó-jelek mi helyett? Tandori Dezső: Úgy nincs, ahogy van*, Holmi 2011/9., 1167–1180.

³² MARGÓCSY István, *Nincs elérés. Tandori Dezső: Ördöglakat, Élet és Irodalom* 2007/26., lásd <https://www.es.hu/cikk/2007-07-01/margocsy-istvan/nincs-eleres.html> (Utolsó megtekintés: 2019. november 6.)

³³ Természetesen a *Talált tárgy* jó néhány szövege épít a versek képi megjelenésére (*Halottas urna két füle*
E. E. Cummings magánygyűjteményéből, *Tűz két figurával*, *Rimbaud mégegyszer átpergeti ujjai közt az ábécét*
stb.), ott azonban még kizárólag az írásjelek, grafémák, nyomtatott betűk, tehát nem rajzok vagy
grafikai elemek felhasználásával.

³⁴ A keveredés, a hibriditás ez irányú jelentőségét Fried István foglalja össze érzékletesen vonatkozó
írásában: „Tandori Dezső rajzai, rajzos megoldásai nem keltik a gyakorló »akadémiai« festő-grafikus
illúzióját. Nem kérkednek egy kettős tehetség produkcióival, mint ahogy az antik és a modern képversei
sem igyekeznek arról meggyőzni az olvasót-szemlélőt, hogy önálló státusú festői-rajzi változatot látnak-
olvasnak. Az azonban elmondható, hogy a képversek részint továbbgondolják, kiegészítik, kiterjesztik
a szöveget, részint feltárják a szóval ki nem mondhatót. Amikor a Hérakleitosz-motívumot végigte-
kintettem a kötetben, és megkísértem annak leírását, mi látható a szövegben-rajzon, nemcsak küzdöt-
tem a fogalmazás esetlegességeivel, az elmondhatósággal, hanem magam voltam-vagyok a leginkább
tisztában a leírtak esetlenségével, némi pontatlanságával. Még hozzá oly módon, hogy azt a többletet,

Kézírás

Lényeges vonás, hogy míg Tandori oldalain a kézírás dominál, addig a Pilinszky-
szövegek minden esetben nyomtatásban kapnak helyet. A kézírás, kéznyom jelenléte
egyfelől utalhat személyességre, másfelől esetlegességre és kiszámíthatatlanságra is,
ezzel áll szemben a nyomtatott betű megingathatatlansága, rögzítettség.³⁵ Ez a fajta
mediális-technikai keveredés újabb megfigyelésekre adhat alapot.

Gyulai Balázs az *Ördöglakat* anyaga kapcsán jegyzi meg, hogy a vizuális és tex-
tuális, vagyis a képi és a szövegszerű elemek azáltal válnak egyenrangúvá, hogy mind
a kézírás, mind pedig a rajzolat fenntart valamit a létrehozás műveletéből – *láthatóvá*
válk bennük a kézzel alkotottság, az egyediség. Ugyanez a nyomtatott szöveg eseté-
ben nem lehetséges, hiszen a szabványos betűtípusoknak, az egységes és szabályos
tördelésnek köszönhetően a szöveg univerzalizálódik. Ezzel szemben a kézzel írott
szavak egyike sem lesz tökéletesen ugyanolyan: megőrzik esetlegességüket, és sajátos
megjelenésükkel, formájukkal újabb perspektíváknak adhatnak teret.³⁶ Az esemény-
jelleg, az egyszerűség kiemelten fontos – önmagában a kötet *esemény*, amennyiben
szem előtt tartjuk például a jubileumi indítást. *A semmi napja előtt*-től eltérően
azonban az *Ördöglakat* anyaga kizárólagosan kézzel készült. Gyulai az eseményszerű-
séget nyomtatásban, gépelésben lehetetlennek ítéli, így felmerül, hogy az itteni kézzel
jegyzett oldalakkal szemben Pilinszky géppel írott szövegei az állandóságot, a beíró-
dást képviselik. A kézírás mindig tagadhatatlanul egyedi, és az emberi hanghoz ha-
sonlóan egyszeri, felcserélhetetlen – önmagában eseményszerű, ráadásul akár meg
is nehezítheti, megakaszthatja az olvasás és a befogadás folyamatát a könnyen hozzáfér-
hető nyomtatott szöveggel szemben.³⁷ Nem lehet figyelmen kívül hagyni azonban,

amit a rajzi változat ad, nem sikerült bele/visszahelyeznem a mondás, a szó közegébe. A vonalakkól,
körökből stb. összeálló »képiség« ilyen módon a szavak nyomán csupán erősen részlegesen létrejönni
képes gondolatot »írja« tovább, hol vitatkozva, hol egyetértéssel, hol a kettő elegyével. Hibázunk, ha
lebecsüljük e rajzok jelentőségét Tandori Dezső költői életművében. És nemcsak azért, mert a mű in-
tenciójában fölfedezhető a képversek jelölés. Hanem azért – ha úgy tetszik –, mivel a rajz a hallgatás
jele is; s amiről a kötet nem tud beszélni, arról hallgatnia kell, belehallgatnia a szövegbe meg a rajzba,
a rajz által hallgatni. Erről(?) állítja az egyik lap, a hullámvonalon hajózó dt képregényre valló megszer-
kesztettséggel, a zászlószerűségbe foglalva, idézőjelek közé téve: 'Ez a beszéd!!' (két felkiáltójellel)."
FRIED István, *Egy életmű szóban-rajzban elbeszélve. Tandori Dezső Ördöglakata*, Új Forrás 2008/1.,
lásd <https://epa.oszk.hu/00000/00016/00131/080106.htm> (Utolsó megtekintés: 2019. november 7.)

³⁵ Adott esetben az is elképzelhető lett volna, hogy Pilinszky szövegei is kézírásban, akár Tandoriéban
jelenjenek meg, így azonban szembeállítható emberi és technikai, kézi és gépi síkja – a nyomtatott
rangja a kézzel írottal szemben. Emlékeztethet ez arra a tapasztalatra is, amikor például egy könyvből
kézzel másolunk ki bizonyos sorokat vagy mondatokat.

³⁶ „Végzősoron a textuális és grafikus elemek azonos szintű érvényességét az adja, hogy a kézírás és a rajzo-
lás vizuálisan is képes megőrizni valamit a létrehozás eseményjellegéből, míg a nyomtatásban megjelenő
szöveg esetében ez lehetetlen. A kézzel írt szövegrészeket átjárja a rajz vonalvezetésének esetlegessége,
így grafikus jelentésszerűségekkel egészítődnek ki, azaz egy szó szerinti ismétlés a nyomtatott szöveg
eszköztárát meghaladó többlettekkel élhet (például a jól megformált és az elnagyolt írásképp közti kü-
lönbség jelentősen módosíthatja az értelmezést).” GYULAI Zoltán, *Az »egy gondolkodás atlasza«*. Tandori
Dezső Ördöglakat című kötetéről, Forrás 2008/12., 44.

³⁷ Vö. JOSÉ VAN DIJCK – Sonja NEEF, *Sign Here! Handwriting in the Age of Technical Reproduction. Intro-
duction* = Sonja NEEF et. al, *Sign Here! Handwriting in the Age of New Media*, Amsterdam University
Press, Amsterdam, 2006, 13.

hogya a kötet mint termék maga is sokszorosítva, tehát másolva jut el az olvasóig – ilyen értelemben nincs különbség a két tengely között, hiszen mindkettő többszörös replika. A sokszorosítás révén a kézírás elveszíti kettős természetének egyik részét, a feltételezett eredeti papíron ejtett lenyomat itt már nem látható és érzékelhető, csak annak a nyoma.³⁸ A másolás és nyomtatás révén a kézzel írott és rajzolt elemek veszítenek azon jellemzőikből, amelyekkel ténylegesen csak az (egyetlen) eredeti bír: a könyvben nem látható, érzékelhető a tollnyomás erőssége, a vonalak folyamatossága, nem lekövethetőek a javítások és az esetleges betoldások, nincs információ a feltételes előző változatokról sem. Ezekkel az unikális és esetleges jellemzőkkel továbbra is szemben áll a nyomtatott betű személytelensége és egyenarcúsága.³⁹

A betűk, nyilván a gépirás betűi, érzéki mivoltuk minden tolakodása ellenére vagy éppen emiatt nem foghatók fel jelként, mert már nem az ember lét- vagy lényeg-vonatkozására utalnak, hanem egy olyan tartományra, amely lehetővé teszi a gépi betűproduktiót, tehát egy (pontosabban: a saját) betűkészletre. Ha a jelek jelekkel esnek egybe, ez könnyen belátható, aligha alkalmasak arra, hogy egyáltalán bármiféle vonatkoz(tat)ást megvalósítsanak: amennyiben az írógépek megfosztják vagy eltávolítják az embert a saját cselekvő vagy mutató kezeitől, az is lehetetlenné válik, hogy ezekkel a kezekkel, *this living hand*, e gépek bármiféle lényegi vonatkozására rámutathassanak. Az írógépek azért jeltelenek, mert nem fejthetők meg jeleként, ugyanis ezek a jelek önmagukra utalnak.⁴⁰

Bár itt az írógépről és nem a nyomtatott szövegről esik szó elsősorban, de a kézi és mechanikus (gépi) írás (legyen az írógép, nyomda, számítógép vagy más eszköz terméke) oppozícióját tekintve megvilágító erejű. Ezt a gondolatmenetet és Heideggert követve akár arról is szó lehet, hogy a kézírás, a kéznym beemelásával a nyomtatott betűk önmagukra mutatóásával, kiüresedésével szemben a kézi jelleg egyfajta új lényegiséget, autenticitást visz a szövegekbe.⁴¹

³⁸ „A nyomtatás/lenyomat (imprint) az írás bármilyen formalizált típusának alapvető mozzanata: legyen az ékírás, pecsétírás, fametszet, litográfia, könyvnyomtatás, írógépelés vagy bármilyen más billentyűzeten végzett írás. A nyom(vonal) (trace) ezzel szemben egy folyamatos mozgásban lévő vonás, amely rendszerint egy tollból ered, legyen az egy elektronikus toll, egy szeizmográf vagy kimográf stb. Ugyanakkor ez a vonás általában egy kéztől származik.” Nyomtatás/lenyomat (*imprint*) és nyom (*trace*) fogalmainak kettősségéről bővebben lásd Sonja NEEF, *Imprint and Trace. Handwriting in the Age of Technology*, Reaktion Books, London, 2011, 17–27., 31–48. (Fordítás tőlem – H. A.)

³⁹ Ugyanakkor annak felmutatása, hogy az írás és az írás gyakorlata ugyanúgy techné, mint ahogyan ma a nyomtatást vagy a digitális technológiákat elgondoljuk, szintén közelebb hozhatja egymáshoz a két síkot. Vö. pl. NEEF *Imprint and Trace, I. m.*, különösen 93–157.

⁴⁰ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Író gépek*, Irodalomtörténet 2006/2., 145.

⁴¹ Nem elhanyagolható azonban, hogy olvasóként ezekhez a kézi elemek is a nyomtatás és a sokszorosítás révén hozzáférhetőek. Fried István írja az *Ördöglakat* kapcsán: „[...] (látszólagos?) ellentmondás, amely a kézírás, másutt a rajzok és a nyomtatásos közlés között feszül. Nevezetesen, hogy a rajz meg a kézírás »közvetlensége«, egyszerűsége és a nyomtatás közvetítő funkciója eredetileg különmű minőségként lennének kezelhetők, míg a jelen formában ez a közvetlenség közvetítésre szorul, ezáltal veszít a közvetlenségből, a sokszorosítás, a reprodukció révén intimitásából. Ebből a »szerzőség«-et vitató különféle (posztstrukturalista) elméleti tézisek elég messzemenő következtetéseket szoktak levonni. Még annyit, hogy valamennyi kézíratos alkotás facsimile kiadása hordozza ezt az ellentmondást, amely ellent-

A tipográfiai szabványosítás, uniformizálás, a konvencionális tördelés helyett, amely nem akasztja meg, nem irányítja magára a tekintetet, itt a kézírásnak mint a test lenyomatának az esetlegességével, ismételhetetlenségével szembesülünk. [...] [A] kézírás a test, a kéz nyomaként éppen az írásnak a szubjektivitásáról, a jelenlétről való leválását, leválaszthatóságát jelzi, így nyomszerűként a közvetítetté, valaminek a hiányán, távollétén alapul.⁴²

Bár ebben a megközelítésben nyomtatott és kézzel írt tulajdonképp egyaránt távollevőként és (az eredettől, az originálistól) leválasztottként értékelhető, a kulcsmozzanat az egyszerűségben, esetlegességben rejlik. Úgy is értékelhető, mint az esetleges visszafoglalása a kanonikus értelmezésekkel szemben, amelyek (Pilinszky esetében különösen) kimozdíthatatlannak látszanak.

Az olvasó a kézírással szemben mindig egyfajta hitelességet, eredetiséget szavatoló elvárást támaszt, amely a kézírás mögött rejlő mindenkori fizikai jelenlétre vezethető vissza.⁴³ Egy olyan készítésre, amely arra irányul, hogy a befogadó – igaz, időben és térben elcsúsztatva, transzponálva – kapcsolatba léphessen a szerzővel. Ez mindazonáltal egyfajta szándék is arra, hogy múlt és jövő között megteremthető egy illuzórikus híd, hogy feloldható legyen ez a tér-idő távolság. Mintha a kézírás látványán keresztül a mindenkori szerző jelenléte is garantálható lenne – holott éppen az írás létmódjából adódik az a megkettőződés és distinkció, amely a szerzőt mindig csak hiányában teszi hozzáférhetővé.⁴⁴ Még inkább indokolja a kézírás intimitáseményét az a meggyőződés, amely szerint nemcsak az író jelenléte tapintható ki az írásban, hanem kézjegyeiből személyiségének jegyei is kiolvashatók.⁴⁵ Annál is inkább, hiszen minden ember kézírása egyedi, csak saját maga által előidézhető és reprodukálható. Sőt a kézírás betűről betűre különböző, olyannyira teljesíti az egyediség kritériumát.⁴⁶

mondás viszont a szélesebb körű megismerésnek előfeltétele. Amit látunk, az csak »másodfokon« Tandori Dezső kézírása, valójában e kézírás »lenyomata«, könyvterjesztés céljából elkészített változata.” FRIED, I. m.

⁴² SÁNDOR Katalin, *Hiány, jelek. Tandori Dezső Ördöglakat című kötetének néhány képszovegéről*, Szépirodalmi Figyelő 2014/2., 60.

⁴³ Vö. NEEF, 2011, 210.

⁴⁴ Condillac egy gondolata kapcsán írja Derrida: „Azért írunk, hogy olyasvalakivel kommunikáljunk, aki nincs jelen. A közlés kibocsátójának, az üzenet feladójának távollétét az általa hátrahagyott és róla leváló jegyhez képest, mely innentől fogva a személyes jelenlétén és a jelentésintenciójának (mondani-akarásának) jelenbeli aktualitásán túl, sőt még az életén is túl, folyamatos hatásokat kelt, ezt a távollétet, mely minden írás struktúrájához – és lentebb hozzáteszem: általában minden nyelv struktúrájához – hozzátartozik, nos, ezt a távollétet nem vonja kérdőre Condillac.” Jacques DERRIDA, *Aláírás esemény kontextus* = ANTAL Éva – KICSÁK Lóránt – SZÉPLAKY Gerda, *Performatív fordulatok*, Líceum, Eger, 2015, 48.

⁴⁵ Vö. NEEF, *Imprint and Trace*, 170–174.

⁴⁶ „A kézírásban minden egyes leírt betű kismértékben különbözik a többitől. Az írás korai periódusaiban ez még erőteljesebben volt tapasztalható amiatt, hogy gyakran a betűk iránya, mérete és összekapcsolása sem volt egységes. A forgatás, tükrözés, kicsinyítés, nyújtás, torzítás és csomkolás szavai mind ma már alapvető, a betűk grafikus átalakításához használt fogalmakat jelölnek. Ezek a transzformációk kollektív tendenciákat mutathatnak a nyelvjáráshoz hasonlóan, amelyekből aztán keletkezhet a »nemzeti írás«, amint megkezdődik az iskola által éltre hívott sztenderdizáció. Az írásnak ezek a tulajdonságai, vagyis az írott szimbólumok különbségei személyközi és kollektív szinten gyakran kikerülnek az írásrendszerek vizsgálatára alól.” Mindez tehát azt jelenti, hogy egy személy kézírásá-

Ami a *kéznyomot* illeti, markáns különbség és szembenállás a kötet két szakasza között a rajzolat minősége: jól látható, hogy az első ciklusban testesebb, határozottabb vonalak alkotják a képeket, míg a másodikban vékonyabbak, törékenyebbek.⁴⁷ A sietség, odavettség Tarján Tamás által említett érzete⁴⁸ esetenként szintén érzékelhető a vonalvezetésen, és erőteljesen szemben áll a Pilinszky-poétika fegyelmzett kompozícióival. Amennyiben tekintetbe vesszük a kötet időbeli kontextusát – vagyis, hogy a második egység szövegei a kései Pilinszky alkotásai, illetve, hogy a könyv készültkor Tandori Dezső 68 éves volt, beléptethető az idő múlásának a dimenziója. A fent törékenynek nevezett vonalvezetés egy idősödő, remegő, bizonytalan kéz benyomását keltheti – így a kézírásban inherensen jelen lévő távolságtételhez kapcsolható egy újabb, konkretizált temporális távolság, amelyre fentebb már utaltam a keretezés kapcsán.

A kötet két része közötti látható különbség az időbeliség mellett felvethet a kézírás materialítására vonatkozó kérdéseket is. Mint említettem, az első, kanonikus szövegeket tartalmazó ciklusban mind a rajzok, mind pedig a különböző paratextusok vonalai jóval vastagabbak, sötétebbek (két kivétellel: 28. és 30. oldal), míg a második csoportban a vonalak elvékonyulása mellett feltűnő a kéz reszketéséből fokadó remegő vonalvezetés és a sietség. Az első egység feltehetően tussal készített és megírt darabjaival szemben a második anyaga a golyóstoll látványát és textúráját idézi. A golyóstoll hétköznapiasága és praktikuma szembeállítható a tussal/tintával írás egyre inkább ritkaságnak számító gyakorlatával. Ezt szem előtt tartva az első szakasz kitüntetett, ünnepi jellegét nyer, míg a második szakasz intimitása tovább erősödik.⁴⁹

Szövegelemzések

A következőekben három kiválasztott szöveg és rajzcsoporthoz segítségével igyekszem bemutatni a kötet legfőbb specifikus vonásait, illetve a Tandori által végrehajtott gesztusok működését.

Vágóhíd ősszel / [Ember, ki itt a párnán...]

Az 58–59. oldalon egy képhez két szöveg rendelődik.

Már az első olvasat során világossá válik, hogy Tandori a kézzel írott szövegben egybeírja és együttesen értelmezi a két töredéket. A képszöveg azonban nem csak az egybeírás gesztusa miatt lényeges. Látható, Tandori szelektál Pilinszky szövegeinek

ban is lehetnek betűről betűre különbségek, nem beszélve az egyes személyek kézírása között tapasztalható eltérésekről. Másfelől pedig azt, hogy az intézményesített oktatás eleve az egyediség ellen, az uniformizáció jegyében dolgozik.” Florian COULMAS, *Writing Systems. An introduction to their linguistic analysis*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, 203. (Fordítás tőlem – H. A.)

⁴⁷ Akár azt is mondhatnánk, hogy az első ciklusban Tandori jobban „megnyomta” a tollat/ceruzát – ez összecseng a kanonikus/nem kanonikus, ismert/kevésbé ismert szembenállással is, ami a ciklusokat illeti.

⁴⁸ „A sietőség a betűvetésbe is átidegződik, de az elnagyoltságban kész-ség munkál, a kompozíció sosem borul fel, inkább fájdalmas torz is a teljes befejezettségben [...]” TARJÁN, I. m.

⁴⁹ Ez a reláció ugyanakkor meg is fordítható, hiszen tintával írás esetén az emberi kéz közvetlenül tölti fel az eszközt az anyaggal (belemártja a tollat a tintába), a golyóstollnál ez mechanikusan történik.

soraiból, másrészt kiegészíti, módosítja a szöveget. A töredékpár és a hozzájuk tartozó rajz érdekességét tehát részben ez az átírási, sőt újírási gesztus adhatja. A kötetben máshol nem szerepel effajta eljárás, ez pedig önmagában kitüntetett szerephez helyezi a szövegcsoporthoz.

A Tandori-kézírás itt a legterjedelmesebb, tehát a képi elemek mellett itt találjuk a leghosszabb szöveges részt. Ez azonban nem egyszerűen idézet vagy címadás, felirat: a fentiekben jeleztem, hogy bizonyos elemek és sorok rendeződnek egymás mellé, két különálló vers (egy vers és egy töredék) egyesítésével. A *Vágóhíd ősszel* a gyűjteményes kötetekben⁵⁰ a töredékek csoportjában található, az *Ember, ki itt a párnán...*-hoz hasonlóan. Kettejük között a különbség, hogy míg az előbbihez csupán évszámjelölés társul (1971), addig az utóbbi a *Töredékek a Szálkák* jelzésű verscsoport tagja, tehát az 1972-es Pilinszky-kötet anyagához csatolható. Ez a kontextuális információ lényeges szempontnak bizonyul az elemzés egy későbbi pontján.

A *Vágóhíd ősszel* kétszer kétsoros, rím nélküli szöveg, amely három kijelentő mondatból áll. Az első versszak egy mellérendelő összetett mondatot és egy egyszerű tömondatot tartalmaz, melyben a második sorpár egyetlen mellérendelő összetett mondat (az első versszak *van*-jához köthető). Központi eleme a napfogyatkozás, amely az *ősz* szóval kerül mellérendelő viszonyba – a fogalom elsődlegesen a sötétség fogalmát konnotálja, ugyanakkor magában hordoz egyfajta fenyegetést, sejtelmességet, végzetszerűséget. Ehhez a végzetszerűséghez társíthatóak az *ősz* egyes jelentésrétegei is.⁵¹ Az „Egy állat elesik.” sor utalhat az állatok zavart, ijedt viselkedésére napfogyatkozás idején,⁵² ezzel pedig összefüggésbe hozható a címben jelölt *vágóhíd* kontextusa: a megbotló állat halála, végzete felé tart.

A *feledés vad füvei* ugyancsak az ősszel és a halál fogalmával kapcsolhatóak össze, amennyiben a *feledést* az *ősz* megidézte elmúlás fogalmával állítjuk párhuzamba. A *vad füvek* képzettársítása ugyanakkor megidézhetheti (ismét az elmúlással összhangban) az elhagyatott sírokon burjánzó fű, gaz képét. A *szezségtartó napfogyatkozása* sor összetettebb értelmezői feladat: a szezségtartó a katolikus vallási gyakorlatban az ostya (vagyis Krisztus testének) ünnepi felmutatására szolgál. A sor relevanciájára az interpretáció egy későbbi pontján visszatérek.

A napfogyatkozás az a folyamat, amely során a Föld és a Nap közé a Hold kerül, így eltakarva a Napot, beborítva és elsötétítve az eget. Tehát a Nap nem látható, még ha csak ideiglenesen is. Ez a *semmi napja* – tudjuk, hogy ott van, de nem látjuk: eltűnik a szemünk elől. Ilyenformán a napfogyatkozás jelensége a kötet egészének kontextusa lehet; ez a köztes, bizonytalan, körülhatárolhatatlan állapot.

⁵⁰ PILINSZKY János, *Összes versei*, Osiris, Budapest, 2006.

⁵¹ Elmúlás, a halálra való felkészülés, a halált megelőző szakasz (a természetben a tél) – vö. természet ciklikussága és a napfogyatkozás „körszerűsége”; holdfázisok körforgása.

⁵² „Midőn a Hold korongja a napfelületnek legnagyobb részét eltakarja, az állatok is nyugtalanodni kezdenek. A legelésző nyáj hazafelé indul, vagy nyugtalanul szétfut. A sötétség növekedésekor a madarak is elülnek. A tyúkok összegyűjtik csirkéiket és az álba menekülnek. Még a pillangók is elbújnak. Különös módon néhány virágfajta kelyhe is bezárul.” PONORI THEWREWK Aurél, *Napfogyatkozás és babona*, Világosság 1961/2., 45.

Bár mindkét szöveg töredékként osztályozott a gyűjteményes kiadásokban, az *Ember, ki itt a párnán...* valamelyest jobban mutatja a fragmentaritás jegyeit – kezdve a címadási gyakorlattal,⁵³ mondatszerkesztésében és struktúrájában is szakadozottság, elliptikusság érzékelhető. Első sora önmagában töredékesnek, befejezetlennek hat, hiszen hiányzik a mondat tulajdonképpeni állítmánya – olyan benyomást kelt, mintha a mondat valódi tétje lemaradt, elveszett volna. A sor felépítése és szóhasználat a liturgiát idézi. A szöveg második sorától a hetedikig egyetlen hosszú mellérendelő összetétel olvasható, amely felsorolásban párokba rendezhetők az elemek (a felsorolás a két fa⁵⁴ párjával végződik). Az elmaradozó ligettel az elpártoló madarak állnak párban, a hómezőkhöz a leszakadó csönd tartozik. A sorvégek lezáratlannak hatnak még abban az esetben is, amikor észlelhető, hogy a következő sor kezdete egyértelmű folytatásuk – mintha hiányoznának a felsorolás további elemei, vagy akár teljes állítmányok is (például a hómezők esetében). Leginkább a *párna* szó jelentésén keresztül érezhető, hogy valamiféle elmúlás- vagy halálmozzanatról van szó, a szöveg többi jelentésmezőjének értelmezésével⁵⁵ pedig megteremthető egyfajta krisztusi analógia.

Mindkét töredék a *Szálkák* kötet anyagával egy időben született. A két szöveg együttes elemzésének releváns pontja lehet a *Szálkák*ban szereplő, kifejezetten kánonikusnak mondható *Vesztőhely télen*. A címadás egyértelműen a *Vágóhíd ősszel* párjaként tételjezi, ugyanakkor a vers szövegének nyelve és motívumai inkább az *Ember, ki itt a párnán...*-t idézik, legfőképpen a *leszakadó csönd* és a *hómezők*. Emellett az elemzés szempontjából lényeges a *Szálkák* kontextusa, valamint a kötet verseihez kötődő *szálkavers*⁵⁶ kategóriája: a versek és a kereszt-szálka metonimikus kapcsolatában válik olvashatóvá ez a két töredék, és így a szövegek Tandori alkotásával együtt. Így tulajdonképpen a kép és a szövegek síkja között is metonimikus viszony tételződik.⁵⁷

A két szöveg elemzése tükrében figyeljük meg, hogyan épül fel a Tandori kézírásában olvasható idézés.

⁵³ Értve ezalatt a cím nélküli hátrahagyott vagy töredékes versek első sorának címként való kiemelését.

⁵⁴ A szókapcsolat megfeleltethető lehet a kereszt két fájának, vagyis rúdjának.

⁵⁵ Az első versszak katalizmaszerű képei a keresztalál közbeni-utáni eseményekre emlékeztetnek („És íme, a templom kárpítja felülről az aljáig kettéhasadt. A föld is megrendült, és a sziklák megrepedeztek. Sírok nyíltak meg[.]” Mt 27,51-52), az elmaradozó ligetek a Getsemáne-kert képét asszociálthatják. A második versszak intimitása, gyengédsége a feloldozást („szabad vagy”) egyrészt az individuális emberi halálban, másrészt a kollektívum számára Krisztus halálában, a megváltásban mutatja fel.

⁵⁶ A szálkavers terminusa feltehetően Tarján Tamástól származik, a Pannon Enciklopédia *A magyarság kézikönyve* című kötetének Pilinszkyról szóló igen rövid passzusában így fogalmaz: „Takarékos szavú, iszonyatos sűrítő erejű költő. A korai jambikus verset néhány nagyobb kompozíció, majd a rímtelen, szabálytalan, sebző »szálkavers« rövid formája követte.” *Pannon Enciklopédia. A magyarság kézikönyve*, szerk. HALMOS Ferenc, Pannon, Bp., 1993. <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/pannon-pannon-enciklopedia-1/a-magyarsag-kezikonyve-2/nyelv-es-irodalom-1919/a-modern-magyar-lira-1AA0/pilinszky-janos-1ABB/> (Utolsó megtekintés: 2019. november 8.) A megjelölést használja még hivatkozás nélkül Szepes Erika egy, a haikuról szóló tanulmányában. SZEPES Erika, *Ezredvégi önarcképünk. A haiku = Uő., Tizenhét szótág. Esszék és elemzések*, Napkút, Budapest, 2011, 44–97.

⁵⁷ Amennyiben a szálkavers fogalmát úgy értelmezzük, mint a kereszt fájáról lepergő, Tarján szavával élve sebző szálkákhoz hasonlatos rövid, kinyilatkoztatásszerű szövegeket.

4
Ős van, kint
Ember, ki itt
A ligetek elmaradozás
A madarak is elpártolnak
18. fejezet

Az itt tapasztalható szerkesztés- és alkotásmód a neoavantgárdban gyakran alkalmazott kollázs és montázs technikáit idézi. Ugyan mindkét eljárás elsősorban a különböző materialitású médiumok összekeverésére, (fizikai!) összezeragasztására épül, és kevésbé jelenti a kizárólagosan verbális természetű elemek feldarabolását és összeillesztését, Dánél Mónika például használja e fogalmat Domonkos István vagy Kemenes Géfin László poétikai tendenciáinak jellemzésére.⁵⁸ Domonkos *Kormányeltörésben* című verse kapcsán jegyzi meg, hogy a nyelvtani viszonyrendszer szabályainak szét-tördelésével a különböző nyelvi elemek közötti töredezettségekre, hiányokra kerül a hangsúly, valamint hogy a „szintaxis nyomszerűsége révén a szavak felsorolásszerű dinamikája viszi előre az olvasást”.⁵⁹ A különféle szó-, szintagma- vagy sordarabokból, sorokból építkező szerkesztésmód itt hasonló módon az olvasó figyelmét éppen a törésvonalakra, az összeillesztések helyére, a szaggatottságra irányítja. Köszönhetően annak, hogy a kiindulásként szolgáló alapszövegek az átelles oldalán azonnal elérhetőek és felszólítanak az olvasásra, az is világos, hogy mihez képest történt az elmozdulás, honnan kerültek „kivágásra” a különböző szövegdarabok. Nem beszélve a két oldal közötti médiumváltásról, egyfajta fordított remedializációról: Tandori a nyomtatott szövegből átvett sorokat kézírassá transzformálja, a saját, autentikus kézírásával.⁶⁰ Kollázs-gesztus tehát ez a különböző szövegek összeillesztésének és újra-konfigurálásának mozzanatában; maga a kötet működésmechanizmusa is különböző síkok (szöveg és kép) és különböző írásmódok (kézírás és gépirás) egymáshoz rendelésén és együttes befogadásán alapszik.

Talán a legfigyelemreméltóbb beavatkozás a *Krisztus* szó „beékelése” a szövegbe, amely egyértelműen Tandori keze nyoma. A szó nem szerepel egyik szövegben sem, mi több, a kötet egészében sem található meg másutt – nem csak a szó, a hasonló jelentésrétegek és vonatkozások sem.⁶¹ Mindebből több következtetés is levonható.

⁵⁸ Ld. bővebben DÁNÉL Mónika, *Nyelv-karnevál. Magyar neoavantgárd alkotások poétikája*, Kijarat, Budapest, 2016, 97–107.

⁵⁹ Uo., 98.

⁶⁰ Mindezt tovább problematizálja, hogy az olvasó ezzel a kézírással is sokszorosítva, tehát nem feltételezett eredetijében találkozik, ám formai autenticitását így is megőrzi.

⁶¹ Megítélésem szerint a kötet többi részében Tandori sokkal inkább lebontani igyekezett a szövegek transzcendenciaigényét.

A *Vágóhíd ősszel* (egyik) centrális fogalma tehát a napfogyatkozás,⁶² mely elsődleges jelentésében a csillagászati jelenségre utal. Rendkívül fontos ugyanakkor a fogalom bibliai vonatkozása: mind Máté, mind Márk és mind Lukács evangéliuma megemlíti, hogy Krisztus megfeszítésekor sötétségbe borult az ég.⁶³ A szövegváltozatok összevetésekor látható, hogy az „Ősz van és napfogyatkozás” sorral az „Ősz van, Krisztus” kézzel írott sora áll szemben – tehát az *és napfogyatkozás* szókapcsolat helyére kerül a *Krisztus* szó. Ezen a ponton szó szerint, megragadhatóan megy végbe azonos jelentéshez kötődő, de különböző jelölők egymás általi helyettesítése.

Ezt már a másik szövegből vett idézet követi, mégpedig az első sor részleges ismétlése: *Ember, ki itt*. Ezzel az általam eleve töredékesnek, részlegesnek ítélt szövegrész tovább morzsolódik, rövidül. Ugyanakkor vissza is vezet az előző egységhez: amennyiben folyamatosan olvassuk a két sort, felfigyelhetünk a *Krisztus ember* szókapcsolatra. Önmagában ennek az értelmezési lehetőségnek a megteremtése markáns gesztus. *Krisztus ember? Krisztus ember, ki itt (volt)? Sőt: ki itt (van)?* Az „Ősz van, Krisztus” sor szórendje és nyelve Paul Celan *Tenebrae*-jének ismétlődő mondatait idézi („Mi közel vagyunk, uram”, „Megfogva már, uram”, „Imádkozz, uram”).⁶⁴ Mint-hogy a *Krisztus* szó Tandori szándékos beékelése, nem kizárható a Celan-utalás intencionáltsága sem. A *Tenebrae* már címében a fent részletezett napfogyatkozás-mozzanatra utal, emellett pedig a verse egész a *Krisztus ember* soráthajlás egybeolvasásának szempontjából is fontos lehet.

Az Úrnak tehát mindig is szüksége volt az emberre – a *Tenebrae* erre is rávilágít. Ám Celan versében ez csupán egy fölelevenített hagyományvonal a radikális átfordítás hátterében: itt az Úr az, aki magányos és megválthatatlan; teste olyan, mint a halálba hajszolt, elállatiasított emberé, arca üres és halott tükörkép.⁶⁵

Tandori ezzel kettejük síkjának egyesítése mellett kilép a Celan teremtette kontextus irányába is.

A *szenstégtartó napfogyatkozása* szókapcsolatot korábban említettem – a megfeleltetés felismerése új kontextusba helyezheti a *Vágóhíd ősszel* negyedik sorát. A *szenstégtartó* ostyájának *fogyatkozása* Krisztus testének megsemmisülésére utal. Ennek

⁶² A napfogyatkozással kapcsolatban érdemes Pilinszkyt is idézni. „A keresztrefeszítéssel a kereszténység története nem zárult le, hanem megkezdődött. A görög tragédiák megszületésével a görög kultúra nem ért véget, hanem megújodott. Auschwitz után igenis lehet verset írni, és kell is. Auschwitz példája fekete Napként maga köré vonja, megvilágítja, elrendezi a történeteket. Iszonyú tapasztalatainak hátat fordítani nem szabad.” Pilinszky ezen gondolatában – amelyben egyértelműen tagadja Adorno tételét is, sőt annak ellenkezőjét állítja – Auschwitz mint fekete nap egyfajta napfogyatkozás-pillanat, amely paradox módon szerinte nem elhomályosítja, elsötétíti, hanem megvilágítja és új fénybe helyezi nemcsak a konkrét történet, eseményt, hanem az emberiség történetét is. V. BÁLINT Éva, *Tragikum és derű = Beszélgetések Pilinszky Jánossal*, szerk. Török Endre, Magvető, Budapest, 1983, 171–175.

⁶³ „Hat órától pedig kilenc óráig sötétség lett az egész földön.” (Mt 27,45) „Amikor hat óra lett, sötétség rámadt az egész földön kilenc óráig.” (Mk 15,33) „Már körülbelül hat óra volt, és sötétség lett az egész földön mintegy kilenc óráig.” (Lk 23,44)

⁶⁴ Schein Gábor fordítása.

⁶⁵ Szűcs Teri, A költészet „blaszfém” nyelve és a teológia lehetőségei. Paul Celan: *Tenebrae* = Uő., *A felejtés története. A Holokauszt tanúsága irodalmi művekben*, Kalligram, Budapest, 2011, 36.

értelmében a *Krisztus ember* összeolvasás Jézus alakjának testiségére, fizikalitására hívja fel a figyelmet, amely az ostya metonimikus szerepével tovább erősödik. Ezt követően változtatás nélkül íródik le a második és a harmadik sor. Ugyanakkor a *szenstégtartó napfogyatkozása* szókapcsolat annak alaki tulajdonságait is megidézheti: a monstrancia napszerű (középről szétáradó sugaraival). További értelmében itt emberi és isteni dimenzió dinamikájára utalhat – a *szenstégtartó napfogyatkozása* *kita-karja* az emberi aspektust (Krisztus emberi mivoltát), vagy éppen fordítva, azt teszi még inkább láthatóvá. Itt a fent említett *Krisztus ember* összeolvasás révén a hangsúly szándékoltnak és egyértelműnek tűnik – a szöveg újraírása és a két vers összeillesztése révén az utóbbira kerül.

A monstrancia a liturgikus gyakorlat ünnepi kelléke, amelyet szentségimádáskor vagy körmeneteken használnak az oltáriszentség/eucharisztia felmutatásakor. Pilinszky költészetében az önmegmutatás, feltárulkozás metaforája, egyfajta esszenciális, önmagán túl nem mutató jelentése, amely a szentséggel áll kapcsolatban.⁶⁶ Ebben a közegben a *szenstégtartó* ikonszerűen működik, amennyiben annak szövegbeli előfordulásai az imához és az ikon szemléléséhez hasonló módon mintegy performálják önmagukat. Nem egyszerűen jelentenek, hanem végrehajtanak valamit: felmutatják a szentséget.⁶⁷ Pilinszky töredékében a *szenstégtartó napfogyatkozása* épp a szent elrejtőzését, takarását jelenthetné, amellyel ellentétet képez a Tandori-értelmezés, mind nyelvi, mind képi szegmenseiben.

Mindaddig a szövegek nyelvi dimenziójáról esett szó. A rajzra tekintve és a fenti konzekvenciákat hasznosítva egyértelművé válik, hogy a képben a három keresztfa fedezhető fel. A két szélső kereszt rajza azt a benyomást kelti, mintha azok „gyökeret eresztettek” volna – ezzel szemben a középső mintegy eloldódni, elemelkedni látszik a síkjából. Idézzük fel az *Ember, ki itt a párnán...* utolsó sorát: „Most végre, végre csakugyan szabad vagy”. Ennek értelmében a középső sziluett a szabad, a kép három eleme közül az, amelyet nem tart semmi (sőt, ha a formák elrendezését megfigyeljük, látszik, hogy a három alak közül ez helyezkedik el a legmagasabban). Elmondható, hogy a kötet többi rajzát jórészt a síkszerűség és a sík dimenziók, irányok uralják, az itteni képben azonban mégis tapasztalható egyfajta térbeli elemelkedés.

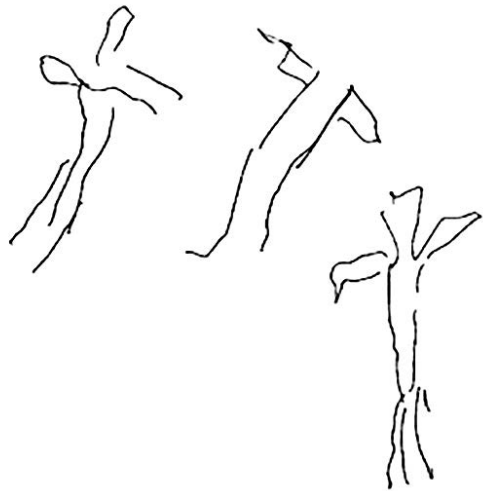
A kereszt teológiája Auschwitz botrányában áthelyeződik, a feltámadás hite és az önátadás, az önkiüresítés áldozata meginogni látszik. Helyébe lép a kereszt önkiüresedése, amelyen nincs rajta Krisztus, a Megváltó. A kereszt a szenvedés helye, a tér és idő jelképe, a teremtett világ jele pusztán.⁶⁸

A következő oldalon látható kereszt is önmagukban állnak, a kiüresedés, kiüresítés jelentőségére pedig ráerősít a teljes egészében idézett két sor, amelyek centrumában

⁶⁶ „A deiktikus gesztus, amely Pilinszky-nél nem valamire való rámutatás, hanem felmutatás (önmagátmutatás) lesz, megdermeszti a jelek mozgását. A monstrancia nem valami másra utal; a szentségmutató a szentség valóságos jelenléte; ily módon szavakkal nem kimondható.” ANGYALOSI Gergely, *Az irodalom átvértzett szövege. Pilinszky János: Nagyvárosi ikonok, Vigilia 2001/11.*, 821–822.

⁶⁷ Vö. Nagyvárosi ikonok, Monstrancia, Ahogyan csak, Merre, hogyan?, *Szent lator*.

⁶⁸ BORBÉLY Szilárd, *A kereszt kiüresítése. Pilinszky apokrif teológiájáról*, Pannonhalmi Szemle 2009/1., 54.



az elmaradozás és az elpártolás fogalmai állnak. Borbély Szilárd idézett tanulmánya a tértapasztatnak a második világháborút követő radikális átértelmeződésére helyezi a hangsúlyt, s ezt vizsgálja Pilinszky felől. Ugyancsak Borbély hívja fel a figyelmet arra, hogy kezdetben a kereszt szimbóluma a gyalázat jelének számított, s csak ezt követően értelmeződött át szent szimbóllumá.⁶⁹ Az üres kereszt nemcsak a krisztusi passió (a keresztről leemelt, majd feltámadott Jézus) közvetlen jelölője lehet, hanem (a zsidó hittal összhangban) a megváltás tagadásáé is.

Ghislain Lafont bencés szerzetes a „látni adja önmagát” terminust használja a feltámadt Krisztus megjelenésére és láthatóságára, kifejtve, hogy megjelenésével azonnal vissza is vonja azt, valamint hogy ez a láthatóság esetleges, és nem adottnak vehető.⁷⁰ A rajz (kép) és az írás dimenziójában ez ellentétesen (vagy akár kiegészítőlegesen) mutatkozik meg: a képben csak ikonikus jel formájában látjuk, a kézzel írott szövegben azonban betű szerinti jelével. Így kerül fel oda, ahol nincs: hiányában mutatkozik meg, majd az írásban rögzül. Fontos tehát, hogy ez a kereszt – és ezzel összhangban mindhárom – üres, vagyis összeolvasható a fentiekben a Borbély által hangsúlyozott elégtelenséggel. Nem elég, nem megfelelő – úgy is értelmezhetjük, hogy üres, tehát nem szólít meg bennünket –, *nem adja látni önmagát*. És amennyiben kizárólag annak formai tulajdonságára, rajzolatára tekintünk: remegő, hullámzó körvonalú, szaggatott vonalú keresztetek, amelyek különböző irányokba *dőlnek* a papíron. Olyan, mintha

⁶⁹ Vö. uo., 55.

⁷⁰ „Jézus megjelenéseinek lényege, hogy látni adja önmagát; szándékosan hangsúlyozom az »önmagát adni« ígét. Élő ember nem adja látni önmagát: egyszerűen látható; ha adott esetben el kell rejtőznie, akkor éppen a láthatóság ellen vértetzi fel magát; mivel megszüntetni nem tudja, álca mögé bújtatja. A feltámadott Jézus valami módon meghaladja a látható/láthatatlan alternatíváját; amikor megjelenik, előhívja saját láthatóságát; amikor tanítványait biztatja, hogy érintsék meg, érinthetővé válik számukra. De ahogy megjelent, úgy el is tűnik; egyeseknek látni adja önmagát, másoknak nem. Ezentúl mintha Jézus személye olyan szuverenitással járná át testét, hogy képes azt érzékelhetővé tenni, vagy épp ellenkezőleg: Krisztus tekintete olyan tekintet, amely tekintetté épül, teste olyan test, amely testté épül[.]” Ghislain LAFONT, *Az egy halála a többiek halála*, ford. FEHÉRVÁRY Jákó, Pannonhalmi Szemle 2009/1., 11.

a kereszt megszokott, konvencionális figuralitására már e vonalak rajzolója nem emlékezne, nem tudná mihez igazítani őket. Ugyanakkor a háromszoros ismétlődés (eltávolodva Krisztus és a két lator egyértelmű asszociációjától) azt a benyomást is keltheti, hogy a kéz éppen gyakorol: a forma betanulásához ismétleti, többször, újra és újra lerajzolja azt egymás után. További szemlélődés után feltűnik, hogy a közepe keresztformában hiányzik a kereszt „feje”, vagyis a függőleges fának a vízszintes gerenda feletti része. E hiánynak a következtében – kereszt helyett inkább T alakot formáz. T mint Tandori?

A szignó ugyancsak releváns pont a kép értelmezésében: a többi rajzhoz hasonlóan itt is szerepel a TD06 vízjel, ugyanakkor Tandori monogramja és az évszám közé a jól ismert *forever* képlet kerül. A szövegek és a vizuális elemek összjátékát ez újabb szempontokkal gazdagíthatja. A *forever* szó az öröklétre, az örökkévalóságra utal – a hiány grafematikus jelének bevonása több irányba mozdíthatja ezt az utalásrendszert. Eleve kérdés lehet, hogy kinek vagy minek a hiányára reflektál? A fentiek tükrében a gesztus kapcsolódhat a jelen nem lévő, meg nem mutatkozó transzcendenshez, amely mindig csak hiányában marad megtapasztalható. Babarczy Eszter a hiányjelekkel kapcsolatban jegyzi meg, hogy működésmódjuk Tandorinál Isten nevének sűrítő, bennfoglaló potenciáljához hasonlítható.⁷¹ Itt ez a két, kardinális fontosságú jelként értelmezhető mező egyszerre van jelen – és bár Krisztus neve a Pilinszky-szöveghez kapcsolódik, ahogy említettem, ezt Tandori írja (szó szerint) bele. Ami Pilinszky számára Krisztus és a kereszt jelentéspotenciálja, jelentősége, az Tandorinál a *forever*-ben összpontosul.

A korábbiakban hangsúlyoztam, hogy a kötet újszerűsége és hatása a Pilinszky-kanon jeleinek kiüresítésében (és Tandori általi újbóli feltöltésükben), valamint a kánonnal szemben felállított alternatív kánonjavaslat(ok)ban rejlik. Az iménti példában Tandori éppen mintha visszahelyezné a kanonikus értelmezési utakat és értelmezési narratívákat a kötet terébe, illetve helyet adna azoknak saját interpretációjában. Krisztus *teste* szavát, szöveggé, jellé válik. A kötetben egyedülálló módon teremt meg egy üdvörténeti olvasatot, amelyet persze egyúttal visszaír saját kánonjának kontextusába is. Ehhez a kulcsot a *madarak* jele adja – a jel, amely továbbvezet a hasonló, de mégis különböző tendenciákat mutató *Mi és a virágok* elemzéséhez.

Mi és a virágok

A 48–49. oldalon Pilinszky *Mi és a virágok* című verse mellett egy Tandori-rajzot látunk.

A szöveg az Élet és Irodalom 1972. december 9-i számában, bő egy évvel később pedig a Tiszatáj 1974. január 22-i számában jelent meg nyomtatásban.⁷² A gyűjte-

⁷¹ „A vers körülbelül úgy redukálódhat egy ütemjelekből álló képre, a kép egy hiányjelre, ahogy Isten (esetenként tiltott) neve vesz föl magába mindent bizonyos misztikus tanokban, de itt a név már nem név, hanem inkább névmás, hiányjel vagy egyetlen képi gesztus.” BABARCZY Eszter, „Most, mikor ugyanúgy, mint mindig, legfőbb ideje, hogy”. Tandori Dezső képeihez, 2000 1995/7., 56.

⁷² Az Élet és Irodalom hivatkozott számában a *Visszavonom*, a *Zárójelben*, a *Summa*, a *Tabernákulum*, az Újra József Attila és a Szabadulás című versekkel együtt közzétették. A felsoroltakból három szöveg kötetben is megjelent: a *Visszavonom* és a *Tabernákulum* a Végkifejletben (1974), a *Summa* pedig a Kráterben

ményes kötetek a *Kötetből kimaradt versek* csoportjába sorolják. Ebben az esetben tehát teljes, folyóiratokban publikált versről és nem töredékről vagy el nem készült szövegről beszélünk, tekintve azonban, hogy a szerző életében kiadott kötetekbe nem került bele, kívül esik a kanonikus művek körén.

A vers és a rajz együttesére többszörösen is jellemző a kétosztatúság: a szöveg két versszakból áll, és a két versszak elkülönülését valamelyest tükrözik a jól elválasztható szegmensek is. Két képi egységre különül el, egy, a lap felső részében, és egy az alsó részében látható sor-rajz kettősre. Két-két szókapcsolatot idéz (amelyek az eredeti szövegben egy sort képeznek), mindemellett pedig a felső részben két (nehezen beazonosítható) figurát látunk. A kettős jelleg a szöveg nyelvén is megmutatkozik, legfőképpen az idézett sor *mi-ők* szembeállításában (és az elkallódni-hazatalálni igék ellentétes természetében). Emellett az is megállapítható, hogy a Pilinszky-vers két mondatból áll, egy-egy mondat adja a versszakokat.

A *mi-ők* szembeállításban belső- és külsődleges, bennfoglaló és kizáró perspektíva ütközik. Hasonlóan mozogva benn és kinn fogalmi mentén, a képi ábrázoláson keresztül Tandori tulajdonképpen interiorizálja, intimmé, sajátjává teszi az univerzális igényű, kollektív hangvételű szöveget.⁷³ A *mi*-nek megfeleltethető két forma, alak a szövegben még jelen lévő közösségi potenciált egyértelműen leszűkíti *én* és te viszonyára.



Az elkallódás és a hazatalálás fogalmaira építve a vizuális ábrázolásban is megmutatkozik ezek relevanciája. A lap felső részén látható két, kissé amorf, meghatározhatatlan formájú figurának nemcsak az egymástól való távolsága, de körvonalaik bizonytalansága, szaggatottsága, látszólagos félbehagyottsága is az eltávolodás, sodródás érzetét kelti. Ezzel szemben a lenti részben a feltehetően madarakat ábrázoló sziluettek szinte katonás rendben ülnek az egy vonallal meghúzzható, talán leginkább a villanyvezetékek drótjához hasonlítható hiányjelen. A fenti rajzban a toll/tus vonala nemcsak

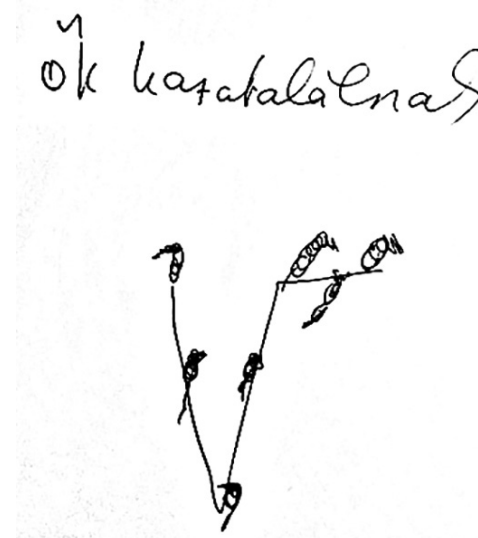
(1976) olvasható. A Tiszatájban a *Zsoltár*, a *Parancsoló mód* és a *Költemény* című versek mellett szerepelt. Ezek közül csak a legutóbbi került kötetbe, a *Végkifejlet* anyagába. Fontos adalék lehet, hogy a Tiszatáj 1981. júliusi számában közölt nekrológhoz a szerkesztők (és a nekrológot jegyző Olasz Sándor) a *Mi és a virágok*at választották idézésre.

⁷³ Annál is inkább, ha tekintetbe vesszük Tandorinak (és feleségének, Tandori Ágnesnek) saját madaraihoz fűződő viszonyát, illetve a madaraknak a Tandori-univerzumban betöltött helyét.

hogy az egyes figurák körvonalait, vagyis határait húzza meg bizonytalannak, hanem kapcsolatot sem teremt kettejük között: nem *köti* össze őket. Ezzel szemben a másik képen jól látható, hogy valamennyi madár egyetlen vonalon helyezkedik el, tehát közvetlen összeköttetésben. Ezzel mintegy implicit értelmezésként azt is állíthatja a rajz, hogy az *elkallódás* a (szó szerint értelmezett, vizuálisan megjelenő) kapcsolat vagy kapocs hiányának a következménye.

Az egyes madarak spirális formája több értelmezési utat kínál fel. Lehet örvényszerű, ezzel építve az elkerülhetetlenség, végzetszerűség képzetére. Emellett a már említett módon lehet egyfajta firkalási mozzanat is: elűtni, kitölteni az időt valaminek a befejeztéig vagy elérkeztéig. Önkéntelen firkaláskor gyakran a saját nevünket vagy egy szeretett személy nevét írjuk le, vagy számunkra kedves formákat, figurákat rajzolunk – így adódhat Tandorinál a „verébfirka” vizuális motívuma.

Kép és szöveg összjátékának ebben az esetben a legfontosabb pontja, hogy Tandori rajzában a versben szereplő *kereszt* szava helyett egy hiányjelet látunk. A gesztus értelmezése az egész kötet mechanizmusait és poétikáját figyelembe véve fontos lehet.



A kereszt jelének hiányjellel történő helyettesítése jelentheti azt, hogy az adott jelkészletből *hiányzik*, esetleg annak a beismerése, *a* jel nem ismert, ezért a helyén a hiány jele áll. Ugyanakkor ez interpretálható egyfajta kitakarási mozzanatként is: tudatosan nem megmutatni a kereszt jelét, eltakarni, elfedni azt egy olyan felcseréléssel, amely ráadásul közvetlenül reflektál is arra, hogy valaminek az elmaradásáról, jelen-nem-létéről van szó. Emellett utalhat arra is, hogy a hiányjel egy olyan másikkal áll utalásviszonyban, amely valamikor annak helyén volt, de már elveszett (vagy maga a jel, vagy ez a viszonyrendszer). Egy olyan jel, amely az aktuális jelentésviszonyok összefüggésében már nem értelmezhető, nem beazonosítható.

Végül pedig annak a hitkérdésnek a (képi jelekre átfordított) felmutatásaként is érthető, hogy a transzcendencia kizárólag hiányában megtapasztalható. Payer Imre

Tandori jel- és nyelvhasználatának specifikumát kimondottan a transzcendencia hiányával magyarázza:

A grammatikai redukció paradox módon – a paradoxon a Tandori-líra szinte legjellemzőbb alakzata – a metaforához hasonlóan többértelműséghez vezet, de nem a kép, hanem a jel értelmében. Mindez mégsem a jelölők végtelenített lánc (dekonstrukció). A megcélzott jelentés(vesztés) a későmodernre jellemző transzcendencia(hiány)ra utal.⁷⁴

Vagyis: a jelentések kiüresítése a transzcendencia kiüresedésével állítható összefüggésbe. A gesztus maga provokatív, bizonyos értelemben tagadásként is értelmezhető – annak a tagadása, hogy megmutassa a vers szövegében explicitté tett kereszt jelét, hogy átfordítsa a verbális jelet a vizuális síkba. Ezzel nemcsak hogy csökkenti a szöveg transzcendenciaigényét, de, amennyiben önmagában tekintünk a rajzra, fel is számolja azt. Ugyanakkor konkrétan rákérdez és el is bizonytalanítja a médiumok határait, mutatja azok átjárhatóságát. A kereszt nyelvi jelét egy kifejezetten nem nyelvi, azaz grafématikus jellel helyettesíti.

Sándor Katalin megközelítésében⁷⁵ a Tandori rajzaiban szereplő hiányjelek magára a nyelvre irányítják vissza a figyelmet, mintegy reflexiókat provokálva az értelmezések és a dekódolás folyamatainak automatizmusaira. Vagyis arra kényszerítik a befogadót, hogy megkérdőjelezze előfeltételezéseit, előzetes megértését, és ne a közvetlenül, elsőként adódó értelmi és jelentésmezőket mozgósítsa. Azáltal, hogy Tandori itt egy nyelvi tényezőt iktat ki egy nem nyelvi komponens segítségével, már önmagában megvalósul egyfajta médiumkontamináció; tulajdonképpen átír egy jelet és jelentést egy alapvetően nem írásos, hanem grafikus és grafématikus jellel. Ezzel némileg ellentétesen kapcsolódik az előző példához: abban az esetben kimondottan nyelvi úton vezetett bele új jelentést a másik nyelvi közegbe (Pilinszky szövege), amelyet azonban vizuálisan is (a kereszt rajzolatával) megerősített.

A madarak: teljességgel valóságosak. Halandóak, s minden róluk szóló vers vagy kép ennek a halandóságnak van szentelve, nem memento mórként, vagyis moralizáló figyelmeztetésként, hanem a valóságos gyász jeleként és megformálásaként. A madarak nem áldozatok – a legodaadóbb gondoskodás sem hosszabbíthatná meg az életüket a végtelenségig –, mégis van bennük valami áldozatszerű. Eltűntük ugyanis előzetesen tudott. De ez nem változtat a veszteségen, hanem megformálja azt, és viszont: ez a veszteség formálja a megformálást.⁷⁶

Babarczy Eszter meglátása egy újabb lépéssel segít az értelmezésben. A madarak áldozati szerepének felismerése arra enged következtetni, hogy az univerzálisan, világértelmezéssé tágítható áldozatiság helyébe itt Tandori a személyest állítja, vagyis

⁷⁴ PAYER Imre, *A jelentésvesztés poétikája. Tandori Dezső költészetének nyelvi magatartása*, Bárka 2003/2., 60.

⁷⁵ Vö. SÁNDOR Katalin, *Hiány, jelek*, I. m., 55–62.

⁷⁶ BABARCZY Eszter, *„Most, mikor*, I. m., 57.

madarai elvesztését. Ilyen értelemben a kereszt helyén álló hiányjel az ő hiányukat is jelölheti, és a szám szerint hét madár utalhat hét, már elpusztult állatra is. Itt hasonlóképpen, ám konkrétan és átfogóbb értelemben megy végbe az az univerzálisból az intimbe áthelyező gesztus, amelyet a rajz fenti része kapcsán már megfogalmaztam. Ebben a példában a Pilinszky-jel felszámolása és felcserélése explicit módon mutatkozik meg, amellyel azonban nemcsak eltörli azt, hanem eredendően közöset, egybehangzót állít a két költészetről – kettejük összjátékán keresztül.

A „Tandori-madarak” kapcsán közvetlenül az etikai dimenzió felől is lehetséges értelmezni a kapcsolatot:

[A] madaras versek a feltétlen szeretet, az áldozathozatal, az alázat és a lemondás példáját mutatják, és végső soron azt mondják: ha egyáltalán van értelme az életnek, akkor az épp a gondoskodás lenne, a segítség azokon, akik a leginkább rászorulnak. Egy fészekből kipottyant veréből pedig aligha van kiszolgáltatottabb lény: ha nem gondoskodna róla valaki, órákon belül elpusztulna, ha később szabadon engedné, napokon belül meghalna. Vagyis a madarak afféle metaforák, gyűjtőnevei mindazon embereknek és állatoknak, akik kiszolgáltatottak.⁷⁷

Az effajta odafordulás, alázat Pilinszky költészetének (és esztétikájának) egyik alap-gondolata. A *jóvátehetetlen jóvátétel*ének kanonikus fogalma mellett szintén az *Egy lírikus naplójából* című esszéjében olvasható ennek pontos összefoglalása:

Nemcsak a tudós törekszik pontos ismeretre, hanem a költő is. Ennek a megismerésnek a neve: szeretet. Oda akarom adni magamat valaminek vagy valakinek. [...] Ez azonban csak akkor lehetséges, ha mezítelen valóságukban szemlélem őket, sőt: bajukban, szegénységükben, árvaságukban, azon a ponton, ahol szükségük van rám. [...] A költő szeretni kívánja a világot, igyekszik az univerzumnak legesettebb csillagai felé fordulni. Az éhezőkért és mezítelenekért jött a világra. S dicsősége, ha minél nagyobb mezítelenséget ruházhat fel, s minél esendőbb kezekből kapja meg viszonzásul a maga ünneplőruháját.⁷⁸

A fenti megfontolások visszacsatolnak az áldozatiság fogalmához, amelyek az előzőekhez hasonlóan kollektív és intim közegei mentén kontrasztálják a két költői attitűdöt. Pilinszky a kollektívum felé fordul, ugyanezt Tandori a maga individuális szintjén valósítja meg.

A mackók, a madarak, a lovak: mintha az élet-modellezést azzal oldhatnánk meg, hogy találunk valamit, aminek elkötelezettjévé leszünk, ami odaadást követel, amit valahogy már-már kényszerűen, kötelezően szeretünk.⁷⁹

⁷⁷ BEDECS László, *Madárlátta jambusok. Tandori Dezső verssé vált madarairól*, Korunk 2018/3., 39.

⁷⁸ PILINSZKY János, *Egy lírikus naplójából = Uő., Beszélgetések, Századvég*, Budapest, 1994, 5–8.

⁷⁹ BABARCZY Eszter, *A szent melengedett helye. Tandori Dezső vállalkozásáról*, Alföld 1996/1., 71.

A megállapítás mintha Pilinszky imént idézett sorait visszhangozná: ez az odaadás azonban az általános, mindent átfogó érvény helyett partikuláris dolgok, tárgyak és élőlények felé irányul.

Ecce Homo

A 46–47. oldalon a Pilinszky hátrahagyott, vagyis életében meg nem jelent versei közé tartozó, 1965-os keltezésű *Ecce Homo* szerepel. A több szempontból is súlyosnak nevezhető szöveg bal oldalán egy, azt erősen kontrasztáló kép látható. Megállapítható, a kötetben található legrövidebb vers mellé az egyik legösszetettebb értelmezés, „újraírás” került. A rajz gyermekjátékra emlékeztető formái, alapvető játékossága és humora erőteljes feszültséget képez a cím, az ajánlás és a versszöveg teremtette összefüggésekkel. A cím egyszerre invokál egy bibliai kontextust, valamint jelöl egy művészettörténeti-képzőművészeti kategóriát; az ajánlás az abban az évben jubiláló Németh Lászlónak szól.

Az *Ecce Homo* szókapcsolat János evangéliumából származik,⁸⁰ általánosabb jelentésében pedig a megtépázott, elesett, méltóságuktól megfosztott embereket jelöli. A krisztusi vonatkozás és az ajánlás, vagyis Németh László betegségtörténetének egybeolvasása megemeli a szöveg tragikumát. A párhuzammal a meggyötörtségre, a szenvedésre kerül a hangsúly, amely alól a szív zuhanása (vagyis a majdani halál) adhat feloldozást és hozhat megkönnyebbülést. A bibliai kerettörténet és a betegség állapota egyaránt az elesettség, elgyötörtség, a teljes kiszolgáltatottság kontextusába helyezik a szöveget.

A szöveg centrumában a zuhanás fogalma áll, amely a kép síkján háromszorosan is konkretizálódik az irányjelzések révén. A fentről lefelé tartó mozgást nyílak jelölik. Az eséssel szemben a zuhanás gyors mozgás, nagyobb távolságot jelöl, és alapvetően a nehezebb súlyú tárgyakhoz, testekhez társítható. (A nagy súly, nehézség az *elnehezült szív* szókapcsolattal jelölésre kerül a szövegben.) A kép közepén látható, szív formából kiinduló alakzat a szöveg szó szerinti megjelenítéseként is értelmezhető. A zuhanás fogalma összekapcsolható a hanyatlás, bukás képzetével, potenciálisan a címzett hanyatló egészségére is utalva.

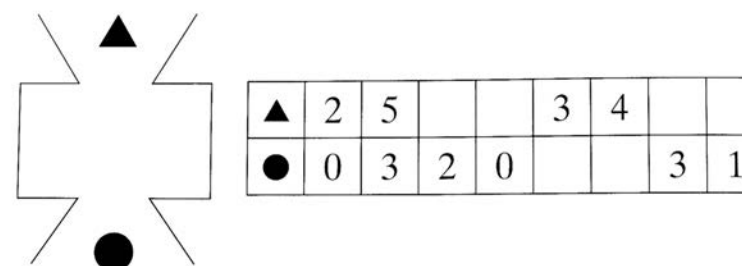
A szöveg keletkezésének dátuma egybeesik Németh László nyugdíjba vonulásának, valamint írói jubileumának évével – nem kizárható, hogy a vers keletkezésének apropója az ünnepi alkalom, amely a lezárással (visszavonulás) hasonlóképpen összefüggésbe hozható. Ismeretes, hogy a szerző hosszadalmas betegséggel küzdött, amely már a keltezés idején is megnehezítette mindennapjait. A hipertónia/magas vérnyomás szövődményeinek következtében 1965-re átesett két szemfenékvérzésen és kisebb, az agyvérzést megelőző traumákon is – ugyanakkor fontos kihangsúlyozni, hogy az 1965-ös év a talán utolsó nyugalmi szakasz kezdetét jelentette számára, amely 1969-ig tartott.⁸¹ Efelől olvasva, az évforduló és a nyugdíjba vonulás relevánsabb kontextusnak mutatkoznak.

⁸⁰ „Akkor kiment Jézus töviskoronát és bíborköntöst viselve, Pilátus pedig azt mondta nekik: Íme, az ember!” (Jn 19,5)

⁸¹ Vö. LAKATOS István, *Németh László betegsége és halála*, Új Forrás, Tatabánya, 1989, 18–29. (Új Forrás füzetek.)

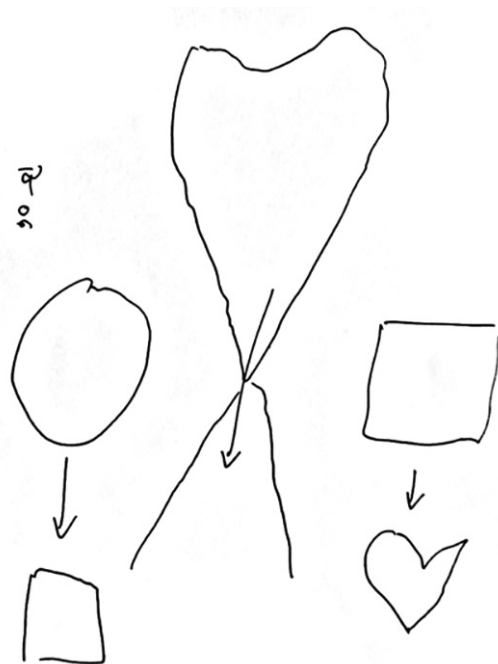
A kép struktúrája emlékeztethet azokra a kisgyermekeknek szánt készségfejlesztő játékokra, amelyek a különböző formák felismerését és elsajátítását segítik elő. Ez a fajta gyermeki, játékos megközelítés kontrasztálja a fentiekben részletezett kontextuális mezőket. Az ellentét az emelkedettség kiiktatására, a komolyság feloldására szolgálhat. Megidézi ugyanakkor azokat az iskolai, alsó tagozatos matematika-feladatokat is, amelyek egy gép ábrájával és geometriai alakzatokkal szemléltetik a műveletek végrehajtását. Ezáltal az átalakulás törvényszerűsége, elkerülhetetlensége kerülhet előtérbe.

3. Mit csinál a gép? Pótold a hiányzó számokat!



A kép tehát egy folyamatot jelenít meg, illetve ennek a folyamatnak a különféle állapotait: a körből négyszög lesz, a négyszögből szív, a szívből pedig egy nyitott, nem azonosítható forma (nyitott háromszög). Fontos különbség a két oldalsó és a középben látható alakzatok között, hogy a jobb és bal oldalon lévő folyamatokra elemei élesen elkülönülnek, az átalakulást pedig a (lefelé tartó) irányjelölő nyílak mutatják. Ezzel szemben középen a folyamat stádiumai, az előtte-utána állapot egybeolvad, és a nyíl maga is a folyamaton belül ábrázolódik. Csupán az ismerhető fel, hogy *mi*-ből indul ki (szív) – a *mi*vé lesz kérdésre nyitott a válasz, hiszen a forma hiányos, befejezetlen hatást kelt. Amennyiben az emberi életút állomásaiként értelmezzük az itt látottakat, elmondható, hogy a „végső” stádiumból (szív) tovább mutató irány egy lezáratlan útba vezet – a háromszög harmadik oldala hiányzik. A fent részletezett kontextusok figyelembevételével és a vers szövegét szem előtt tartva mindez a halál utáni bizonytalanságnak, az ismeretlennek lehet megfeleltethető. De mindenképpen elrugaszkodást jelöl: a minta vagy lezáratlan, vagy láthatatlan. Nem ismerhető fel a forma, nem látható a transzformáció, mert már nem erre a síkra tartozik.

A kifejezetten tragikus, emelkedett szöveg formalizálásának kísérlete illeszkedik a kötet egészen végigvonuló tendenciához. A Pilinszky-jelentéseket Tandori saját jelrendszerének elemeivel igyekszik feltölteni, jelek és jelentésmezők hálózatot létrehozva ezzel, amely túlmutat az itt felhasznált korpuszon, és visszavezet Tandori univerzumába. Pilinszky mellett tehát a szerző saját életművével is dialógusba, interpretatív viszonyba lép. Itt a kör négyszögesítésének dilemmáját jeleníti meg a képben, amely elméleti problémát ugyanannyira lehet humoros gesztusként, mint egyfajta lényegiséget megmutató jelenségként kezelni.



S hogy Karinthy mondását boncolgatva jutottam végül erre, most hadd mondjak egy végképp feleltlent (de vajon? netán egy óriási szempont további kutatásokhoz): a kör négyzetesítése okán [...]. Nem tudom, mit jelent ez. Fogalmilag sem. Rajzban végképp elképzelhetetlen. Mintha egy körben volna ez az elérhetetlen pont (kezd hasonlítani?), és ha körben van, közelíthető „amonnán” is. Nem csak »innen«, ahonnet elérhetetlen – mert egyre lehetetlenebb „erőket” kellene alkalmaznunk hozzá. [...] A kör és a négyzet, átalakítási kérdés megint, a „megegyezünk!” szellemében azonos (vagy próbál az lenni). Kerületre... de többről van szó itt. Nem mérhető egységekről. Különb is: a kör négyzetesítése? négyzetesítése? melyik végső soron a megoldhatatlan? Ez engem nem nagyon érdekel, mert a lényeg az, hogy kiinduló képet szolgáltat az alapkérdés valami máshoz. A kör-négyzet tömördek változattal kínálta fel magát. (Innen elágazások vezetnek a rajzbeliség variációkérdéséhez. Meddig megy? Hol jön a „ne tovább?”) [...] Küzdelem, sejtés, érintőlegesség... Rengeteg elágazás adódik: a rajzolat mint érintőlegesség; a fogalom mint érintőlegesség stb. Fogalmiságok, melyek lerajzolhatatlanok; rajzolatok, melyek nem felelnek meg pontos fogalmiságnak.⁸²

Látható, hogy a fenti elgondolás keretében is egy bizonyos megragadhatatlan, elgondolhatatlan mező foglalkoztatja Tandorit (fogalmiság és rajzolat összeegyeztethetlensége). A komplex teoretikus dilemma mint a lehetetlen megkísérlésének, a paradoxonok

⁸² TANDORI Dezső, *A Honlap utáni. Tanulmányozások*, Tiszatáj Alapítvány, Szeged, 2005, 122–124. (Internetes kiadás: https://konyvtar.dia.hu/xhtml/tandori_dezso/Tandori_Dezso-A_Honlap_Utani.xhtml) Utolsó megtekintés: 2019. október 11.)

feloldásának metaforája releváns Tandori perspektívájából; a szerzői életművet alapvetően határozza meg az aporetikus gondolkodásmód.⁸³ A kép középső szegmensében látható forma emlékeztethet egy nyitott homokóra alakjára, mely révén a rajz-szöveg páros beilleszthetővé válik a kötetben a homokóra képével operáló darabok hálózataiba. A pátozzsal telített vers képletekre bontása tehát nem annyira jelentésfosztást, mint a jelentések műveletté tételét hajtja végre. A kötetben sorozatosan lekövethető módszer megoldókulcsként funkcionál – kérdéses, hogy a megfejtés Tandori vagy Pilinszky költészetéhez visz közelebb (vagy esetleg mindkettőhöz).

Összefoglalva úgy gondolom, hogy *A semmi napja előtt* esetében feltétlenül az utóbbiról van szó, hiszen a könyv egy kettős természetű újraolvasási folyamatot végez el. Ez a folyamat elsősorban Pilinszky életművének jelentéseit mobilizálja, ám ezáltal egy másfajta perspektívát nyújt Tandori univerzumának megértéséhez is. A bevezetőben említett *médiakombináció* révén a különböző síkok mindvégig beazonosíthatóak és egymásról leválaszthatóak maradnak, ugyanakkor a képi dimenzió által kiprovokált jelentésmódosítással együttes befogadásuk új kontextusokat és értelmezési lehetőségeket teremt. A sok esetben nyitott, enigmatikus rajzok/képszövegek az ismételt olvasás során akár az addigi olvasathoz képest máshogy is mutatkozhatnak. Bennük más és más elemek válhatnak láthatóvá vagy hangsúlyossá, ezáltal folyamatos mozgásban tartva az értelmezést.

⁸³ Maga a *Töredék Hamletnek* is egy látszólag paradox, nem leírható, lét és nemlét közötti nyelvvállapot, beszédmod megteremtésére való törekvés.

KRITIKA

BUDA ATTILA

**„Én kis hazám a nagy hazában”.
A nagyszalontai Arany János Emlék-
múzeum kézírattári dokumentumai,
szerk. Rózsafalvi Zsuzsanna**

A különböző emlék- és jubileumi évek, aktuális évfordulók, naptári dátumhoz kötődő alkotó- vagy műközpontú megemlékezések többnyire sokszínű, de csupán egy hosszabb-rövidebb időhatárban érvényes, a kultuszt szolgáló, kisebb-nagyobb befogadói köröket megszólító eseményeknek tűnnek. Hozadéuk azonban ennél több, tágabb is lehet. Például Babits Mihály életművének tudományos vizsgálata, a kritikai kiadás szándéka és első előkészületei születésének századik évfordulóját követően, a múlt század nyolcvanas éveinek a közepén-végén kezdődtek, s ugyanígy Kazinczy Ferenc születésének néhány évvel ezelőtti, két és fél százados fordulója is magával hozta a szakmai érdeklődés fellendülését, a kritikai kiadás kötetei mellett monografikus munkák elkészültét. Természetesen mindkét alkalommal a nagyközönség számára is készültek olyan kiadványok, amelyek oldottabb tartalommal, kép és szöveg együttesében hozták közelebb Babits és Kazinczy életművét, személyét és korát, sőt a Kazinczy-emléktúra programjai átfogták Magyarország településeit is.

Hasonló jelenségek kísérték Arany János születésének kétszázadik évfordulóját is. Az életműre irányuló tudományos figyelem részben a kritikai kiadás új köteteiben öltött testet, vagy – kiragadott példaként – az Országos Széchényi Könyvtár tudományos konferenciájában, amelynek előadásai a könyvtár évkönyvpótló sorozatában nyomtatásban is megjelentek.¹ E kötet egyik szerkesztője, Rózsafalvi Zsuzsanna jegyzi az Arany-hagyaték terjedelmére második számú gyűjteményéről készült katalógust is.

Nagyszalonta kiemelt helyszíne Arany János életének. Szülővárosa s egyben pályája egy részének terepe. Nem véletlen, hogy 1882 után azonnal felmerült egy emlékmúzeum létesítése, hiszen már életében kultusza volt Szalontán. A terv egy közbülső állomással, a kiállítandó anyagok összegyűjtése (adományozása, felajánlása) után 1899-ben a Csonka toronyban nyugvópontra jutott. (A név Csonkatorony, Csonka-torony ala-

kokban is használt, a helyesírási különbség talán jelentésmódosulásra utal, vagy épületet, vagy a benne működő intézményt jelölve.) Az emlékmúzeumban a megnyitása óta három különböző, de nem elkülönülő gyűjteményrész található: berendezési tárgyak, könyvek és kéziratok. Mindhárom Arany Jánoshoz és családtagjaihoz kapcsolódik. A hely egyben az itt található írásos és tárgyi emlékeket is megszabta: elsősorban a szalontai kötődésűek kerültek ide. Bár az emlékhely átvészelte az elmúlt évszázad viszonyosságait, éppen időszerű volt egy teljes felújítás – ezt tette lehetővé a 2017-es emlékévi. A bicentenáriumi egyik központi célja volt a Csonka torony renoválása kívül és berendezéseiben, tárgyi emlékeiben egyaránt. A külső helyreállításról, valamint állagmegővésről az Országos Széchényi Könyvtár 2017. évi tudományos napján Tóth Zsuzsanna számolt be, a könyvtár részletes katalógusát Hász-Fehér Katalin állította össze², s az Emlékmúzeum anyagának feltárását teszi teljessé a kéziratok áttekintése, számbavétele és katalógusa.

A Csonka toronyban megőrzött, három részből álló gyűjtemény jelentőségét az adja, hogy az Arany-hagyatékban még a család tulajdonában lévő része a második világháborúban, a budai harcok befejeződése előtt három nappal egy bombatalálat következtében megsemmisült. Az addig közgyűjteményekbe került kéziratok, tárgyi emlékek sértetlenek maradtak ugyan, de mint ebből a nagyszalontai katalógusból – és a megelőző összegzésekből – is kiderül, egyes kéziratok csonkultak, mások elkerültek eredeti őrzési helyükről; a jelenlegi helyzet regisztrálása és közreadása tehát fontos, az életmű szakmai feltárását segítő feladat volt.

A kötet egyesíti magában a kéziratokat felmérő és számba vevő katalógus, illetve az azokat bőséges fényképeken bemutató album erőit. Egyik a források felhasználásának lehetőségét segíti, másik pedig az állagmegővésüket, tekintve, hogy a kötet formátuma következtében olvasásuk is lehetségessé válik. A tetszetős tipográfia a gyomai Dürer Nyomdát dicséri: minden fejezet önálló oldallal, új színnel kezdődik. Ennek a fejezetkezdő oldalnak a színe ismétlődik meg az egyes fejezetek oldalainak jobb felső részén egy vonalban, lapozás közben is jelezve a határokat. A fényképek, akár kéziratokról, akár tárgyakról készültek, jó minőségűek. Érdekes tipográfiai megoldás, hogy minden második fejezet – hivatali iratok, az egyéb nyomtatványok, illetve a kiemelt kéziratok – katalógustételei kétféle, fekete és vörös színűek. Ezekben a fejezetekben a kéziratfelvételek aláírásai is kétszínnyomásúak. Sajnos a tördelő nevét nem lehet fellelni, de a katalógus látványa Vincze Judit munkáját dicséri.

Az olvasó először egy bevezető összefoglalással találkozhat, amely vázolja az emlékmúzeum létrejöttét az első tervtől kezdve addig, hogy a mai helyszínen megnyílt az Arany János családja, illetve idegenek felajánlásaiból kialakult gyűjtemény. Kevesen tudják azonban, hogy a kéziratok rendezésében még Budapesten szerepe volt Ambrus Zoltánnak is. Ambrus ugyanis 1882 decemberétől a Földhitelintézet hivatalnok lett, közvetlen felettese Arany László volt, aki apja hagyatékát, többek között a nagyszalontai kérés miatt is rendezni kívánta, s ebbe a munkába vonta be a fiatal beosztottat, sőt szívesen vették volna, ha Szél Piroska megnyeri a tetszését. Ambrus

¹ „Volt a hazának egy-két énekem” – Arany 200, szerk. BOKA László, RÓZSAFALVI Zsuzsanna, Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, 2018, 191. (Bibliotheca Scientiae et Artis)

² HÁSZ-FEHÉR Katalin, Arany János nagyszalontai könyvtárának és széljegyzeteinek katalógusa, Universitas – MTA BTK Irodalomtudományi Intézet, Budapest, 2019.

a rendezést el is végezte, hagyatékában ma is megtalálható a *Tamburás öreg úr* általa írt másolata. Magánélete azonban az irodalom, a színház felé fordult, s a hivatali ismeretség családi közelségbe nem jutott. Másfelől Ambrus egyik anyai rokona 1897-ben az akkor másodéves bölcsész Voinovich Géza pártfogását kérte tőle, akivel később a Klasszikus Regénytárat szerkesztették, s akinek később az Arany-kiadásban is jelentős szerep jutott. Azzal, hogy Arany László a hagyaték bizonyos csoportjait több őrzőhelyre juttatta, egyúttal nagy részének a fennmaradását is biztosította, mivel az egyik pusztulása nem vonta maga után a maradék tanulmányozásának ellehetetlenülését; ezt a tanulságot érdemes figyelembe venni a csak hálózati közlésekre koncentrálódó kiadások tervezésekor is.

Rózsafalvi Zsuzsanna a kéziratokat hat fejezetben tárgyalja. Először Arany saját műveit, majd a hivatali működéssel kapcsolatos iratokat, a levelezést, az egyéb kéziratokat, végül a kultusz iratait. A felosztás logikus: az alkotótól az intézményig tartó utat, egyben a műfaji rendezést is mutatja. A Szalontán őrzött legkorábbi autográf keletkezése idején Arany tizenhat éves volt, utolsó kézírása halála évéből, margitszigeti kezeltetése idejéből származik. Tanulói és betegség határolják a kéziratokat, amelyek változatosan mutatják be az életművet és a mögöttük álló személyiséget. A *Murány ostroma*, a *Szentivánéji álom*, a *Toldi szerelmének* Arany számára különösen érzékeny részletei jól mutatják a Csonka torony kézíratainak jelentőségét. Másfelől azonban elgondolkodtató, hogy ma már például a *Szentivánéji álom* is felvette őrzőhelye jelzőjét: bekötött kéziratának utolsó oldalait kivágták, és más, eredetileg a gyűjtemény részét alkotó kézirat sem található már meg. Hasonló jelenségeket mutat a könyvállomány is.

A hivatali iratok nem az akadémiai tisztséggel, hanem Szalontán az írnoki, segédjegyzői tevékenységgel állnak kapcsolatban. Jellegzetesen efemer forráscsoportról van szó, amelynek darabjai különféle, akkoriban aktuális ügyekre vonatkoztak, írásos nyomuk is egy ideig volt csak érdekes. Hivatali lezárásuk után a feleknél maradt a saját példány, a városé pedig az irattárba került. Ez utóbbiak semmisültek meg a nagyszalontai tűzben, de az ügyletek még élő résztvevőitől vagy utódaiktól bekerültek az emlékmúzeum kézíratai közé. Megmutatják a polgári foglalkozású költőt, s ha az irodalomtörténet számára nem is relevánsak, a társadalom- és gazdaságtörténeti kutatás forrásként használhatja ezeket az elismervényeket, járatleveleket, fizetési bizonylatokat.

A leggazdagabb gyűjteményrészt a levelezés alkotja, amely egyfelől hivatalos, nagyobb részben azonban magánlevelekből áll. Közülük az irodalmi élet problémáival nem terhelt sorok megmutatják Arany rejtőzködő személyiségét, szemérmes érzéseit, a családtagok kapcsolatait, vagy mindenesetre valamit mutatnak ezekből, mint például az 1867. február 23-án Ercsey Sándornak küldött sorok között ezt a vallomást: „Már én is kezdek ocsúdni a sok minden féle gyűlés utófájdalmaiból; Laczi katonaságán sem aggódnám felette: de valami átkozott migraine vagy efféle ideges főfájás kinoz. Előfog reggel, és tart 3-4 óráig délután. Tavaly ilyentájtban is volt már, eltart 3-4 hétig. Majd idejét állja: a tavalyi homoeopathia nem akar segíteni. Különben engem november óta örökös nátha kinoz, és ez a folytonos hurút nagyon megdolgozta rosz mellemet is. De tán, ha kitavaszodom, majd jobban lesz. Ohajtanám már én is a nyugalmat, – azaz, hogy

csak annyit és olyat dolgozzam, a mennyire és milyenre kedvem van. De a mikéntre nézve nem állok még tisztában.”³

A következő fejezetbe nem autográf kéziratok, valamint különféle nyomtatványok kerültek, amelyek elsősorban az életmű recepcióját mutatják, de az életúthoz is kapcsolódnak, úgy, mint az oklevelek, a Kossuth-bankók vagy a babérlevelek Tasso kertjéből, illetve a különféle arcképek. Utóbbiak közül Szalay Gizella és Szél Piroska fényképe külön említést érdemel. Ehhez a fejezethez kapcsolódik a következő is, amely a kultusz és az emlékmúzeum iratait tartalmazza.

Az emlékhely gyűjteménye persze nem maradt állandó, az elmúlt száz évben többször is kézirat-, könyv- és tárgymozgás következett be, vagyis mennyiségében megfigyelhető bizonyos pulzálás. Nem holt anyag ez, hiszen tartalmában fontos forrás- és adalékszerkepe van az életmű és az életút kutatásában, összetételében pedig a változás jeleit mutatja, mivel az 1899-es átadás óta is folyamatosan gazdagodott, illetve bizonyos iratok kiemelésével egyneműbbé vált. A hivatali iratoknak a tűzvészben való pusztulását részben kipótolandó, a születés első centenáriuma a nagyváradi levéltárból az Arany Jánossal kapcsolatos iratok a Csonka toronyba kerültek, majd 1977-ben kéziratok kerültek vissza a Román Állami Levéltár nagyváradi levéltárába. A kiemelés talán profiltisztítás igényével történt, hogy más gyűjtőhely őrizzék azokat a dokumentumokat, amelyek más egységbe tartalmilag talán jobban beletartoznak, így viszont kikerültek abból a hagyatékból, amibe kezdettől fogva szánták az örökösök. A világháborúk, történelmi változások sem kímélték, ha elviselhetetlen pusztulást nem is okoztak a Csonka torony kézírataiban.

A hasonló, leíró és regisztráló jellegű katalógusok kétféleképpen lehetnek: statikusak és dinamikusak. Az első csak a készítése idején érvényes állapotot rögzíti, a második kísérletet tesz a teljes gyűjtemény felderítésére, vagyis azokat a tételeket is rögzíti, amelyek már nem találhatók meg az adott gyűjteményben, de valamilyen forrásból lehet tudni, hogy valamikor oda tartoztak. A Csonka torony kézíratait feltáró, Rózsafalvi Zsuzsanna által szerkesztett katalógus utolsó fejezetével, amely a kiemelt és máshová került dokumentumokat is bemutatja, túllép a statikus szemléleten és mozgásában érzékelteti az írásos források gyűjteményét. A kiadvány kétnyelvű, ami tulajdonképpen elengedhetetlen feltétel a hasonló jellegű, forrásként használható munkáknál – amennyiben feltételezzük, hogy a magyar kultúrának a nyelvi határokon átívelő hatása is van, vagy lehet. Az igényes kivitel, a forrásértékű tartalom mellett kicsit hiányzik a névmutató. Zavaró az is, hogy a gyűjteményi egységek történetét összegző, zömében nem a szalontai gyűjteményből felhasznált fényképek magyarázó aláírásai szintén elmaradtak – nem biztos, hogy mindenki azonnal tudja, mit ábrázolnak. (Hasonló megoldás más OSZK-kiadványban is megfigyelhető.) Egy-két apróbb hiba – a 8. oldal 4. jegyzetének első évszáma biztosan nem 1988, vagy a 104. oldal 4. jegyzete az előző oldalon olvasható – legfeljebb csak a másutt pontos szerkesztői, korrektori munkára utal. A katalógus a továbbiakban az Arany-kutatás egyik hasznos forrásává válhat.

(OSZK – Arany János Közművelődési Egyesület, Budapest–Nagyszalonta, 2018.)

³ A kézirat fényképe a 143. oldalon látható. Megjelent: Arany János levelezése (1866–1882), s. a. r. KOROMPAY H. János, Universitas, Budapest, 2015, 77. (Arany János Összes Művei)

LENGYEL IMRE ZSOLT

Szénási Zoltán: *Néma várostrom. Népnemzeti tradicionalizmus és konzervatív kritika a magyar irodalmi modernség kontextusában*

Szénási Zoltán munkájának alcíme két célkitűzést közöl az olvasóval: az egyik, hogy a kötet az 1920 előtti „népnemzeti tradicionalizmus és konzervatív kritika” ismertetésére vállalkozik; a másik, hogy tárgyát „a magyar irodalmi modernség kontextusában” kívánja szemlélni. A két állítás közül a tárgyat megjelölő első tűnhet a hangsúlyosabbnak, ám a könyvvel megismerkedve hamar rájöhetünk, hogy a második legalább ilyen fontos, még ha némileg pontatlannak tűnik is, hiszen nem csupán egy összefüggérendszer jelöl ki, hanem azt a pozíciót is, ahonnan a tizenhárom fejezetből és egy bevezetőből felépülő kismonográfia megszólal – „a magyar irodalmi modernség perspektívájából” megfogalmazás ezért a jelenleginél adekvátabb választásnak tűnne. Ugyan az első oldalak utalnak az Angyalosi Gergely egy régebbi programtanulmányában említett „kartográfiai módszerre”, a szerző mégsem törekszik olyan magaslati pont megtalálására, amely mindkét szomszédos területtől kellő távolságra lévén azokat egyaránt beláthatóvá tenné – a várt felülnézeti térkép helyett olyan tájkép készül tehát e könyvben, amelyen az egyik térség (a „népnemzeti tradicionalizmus” és a „konzervatív kritika”) erős rövidülésben jelenik meg, a „modernség” pedig, mivel mintegy a készítő háta mögött van, jobbra láthatatlan marad. A fejezetek tárgya így az episztemológiai értelemben vett *másik* lesz, avagy a kötet egyik visszatérő kifejezésével élve az „asszimilálhatatlan idegen”, akinek az a legfontosabb tulajdonsága, hogy nem olyan, mint *mi* vagyunk. Azok számára, akik ezzel a konstrukcióval, és az ezen alapuló néhol szarkasztikus, néhol egzotizáló, empátiára nemigen törekvő retorikával azonosulni tudnak, a könyv szórakoztató, rengeteg apró érdekességgel szolgáló képet fest arról, hogy az elmaradottság, korlátoltság és rosszindulat pusztaságában hogyan virágzott ki a magyar modernség rózsája. Mindez azonban, mint a hasonló szituációk jól ismert leírásai mutatják, azzal a veszéllyel fenyegethet, hogy sem a tárgyat, sem önmagunkat nem fogjuk végül jobban megismerni.

A *Néma várostrom* perspektivikus viszonyait leginkább az a tény határozza meg, hogy bár a kötet alapvetően kritikátörténeti megközelítést érvényesít, a „modernség” irodalomteoretikus megnyilvánulásait nem csupán nem tekinti át módszeresen, de azokat kevés kivételtől eltekintve nem is igen emlegeti, és mások által már elvégzett rendszerező munkára sem hivatkozik. Így a koncepció aszimmetrikussá válik: nem kritikai nyelvek állnak szemben kritikai nyelvekkel, hanem kritikai nyelvek irodalmi

művekkel és egy általános definícióval. A „modernség” ugyanis itt egyfelől Ady Endre kötetét, a *Holnap*-antológiákat és a Nyugatot jelenti, nem kis részben a mából látszó jelentőségük tudatát is visszavetítve rájuk, amelyek mint *sibbolet* jelölik meg az ellentábor tagjaiként az azokért lelkesedni képteleneket (eseti, érdemben nem elemzett kivételekkel, mint az Adyt és a Nyugatot becsmérő fiatal Kosztolányi vagy a *Holnap*-pal kapcsolatban szkeptikus Nyugat); másfelől azt a Baudelaire írásaiból elvont definíciót, amely szerint a modern az, „ami a művészetben a relatív, a mulandót igyekszik megragadni” (8.). Amint az az elemző fejezetekből kiderülni látszik, Szénási úgy érti ezt a tételt, hogy minden irodalomfelfogás, amelyben bármiféle transzhistorikus elem megjelenik, kizárólag pre- vagy antimodern, vagyis az általa használt terminológia szerint tradicionalista vagy konzervatív lehet; arról azonban a fentiek értelmében semmit sem tudunk meg, hogy az Ady, a *Holnap* stb. teljesítményét afirmáló szerzők megfelelnek-e a modernség ezen kritériumának – ami annál is inkább nyitott kérdésnek tűnik, minthogy e teszten ebben a formában talán maga Baudelaire sem menne át (vö. pl. „A szépnek van egy örök, változatlan része, amelynek a kiterjedését igen nehéz megállapítani és egy viszonylagos, a körülményekről meghatározott része, melyet külön-külön, vagy ha úgy tetszik együttesen, a kor, a divat, az ízlés, a vonzalmak alakítanak. E nélkül a második elem nélkül, mely mintegy hívogató, ínycsiklandó, étvágygerjesztő mázzal vonja be az isteni ingyencséget, az első elem az ember számára megemészthetetlen, természetétől idegen, megfoghatatlan, észrevétlen valami lenne. Tagadom, hogy a szépség akármilyen megnyilvánulásából e két elem bármelyike hiányoznék” – Charles Baudelaire: *A modern élet festője I. A szépről, a divatról és a boldogságról*, ford. Csorba Géza).

Ez az alapállás kifejezetten az ellen dolgozik, hogy a szétválasztott két tábor elméletei, módszerei és színvonala közötti távolság mértéke és mibenléte pontosan meghatározható legyen, illetve hogy az idézett szövegrészek helyzete a kortárs mezőnyben világossá váljon – evidens példái lehetnek mindennek azok a gúnyosnak vagy differenciálatlannak ítélt idézetek, amelyek ilyen módon kiragadva egészen más hatást keltenek, mint ha köréjük képzelhetnénk azt a sajtóközeget, ahol mondjuk Ignó is meglehetősen keresetlen stílusban közölte időnként véleményét („Nincs az a színehagyott kép, túróvá taposott közhely és rozsdától nyikorgó fordulat, amit rímbe szedni áttalanának. [...] Mert nem igaz, hogy a világ csak idiótákból áll, de kezd igaz lenni, hogy verset manapság már csak az idióták írnak, akik semmi másra nem valók.” [A Hét, 1893/27., 13.]; „Felelje hát ugyanezt önnönmagának is, mikor egy ezerestendő nemzetnek vágja oda, hogy keresse a nemzetiségét az ökörcsordában, építse a művészetet a trágyadombra, s az egyéniségét bástyázza körül tudatlansággal s együgyűséggel, vagy ahogy ő mondja, kedvességgel, fiatalsággal s falusiassággal.” [A Hét, 1897/25., 403.]) Így viszont egy különös dramaturgia jön létre, amelyben az egyik fél jobbra meg sem szólal ugyan, mégis mindig igaza van a másikkal szemben – ezt az alaphelyzetet a szöveg stílusosan, szövegválasztásaival is folyamatosan érzékelteti. Igen jellemző például az a részlet, amely szerint Horváth János bizonyos írásai „tagadhatatlan érdemei[k], a poétikai olvasat előtérbe helyezése ellenére is – a korabeli népnemzeti tradicionalizmus kritikai diskurzusába illeszkednek” (134.) – a mondat

struktúrája világossá teszi, hogy az illető diskurzusba illeszkedést a szerző nem pusztán ténynek, hanem hibának tekinti, amelyet csak szépíthetnek valamelyest az érdekek; de ugyanezt a hatást erősíti, hogy a tradicionalistáknak „frázis”-aik vannak (23., 81., 158., 192.), ha pedig valakivel nem értenek egyet, az csak azért lehet, mert az illető a rendelkezésére álló „fogalomrendszerrel (ha eleve nem túlzás erről beszélni)” egyszerűen „nem érthette meg” a másik mondanivalóját (145.), vagy mert „figyelmén kívül” hagyta a másik „gondolkodásmódjának [...] főmotívumait” – amelyek, sejtethetjük, ellenkező esetben automatikusan meggyőzték volna (177.). A lekicsinylés jelzéseinek példái még hosszan sorolhatók lennének, de talán ennyiből is látszik, hogy a *Néma várostrom* a korszak vitáit előre eldöntött álvitákként mutatja be: e felfogás szerint Adyval, a Nyugattal, a *Holnappal* csak az indoklásra nem szoruló igazságot különféle fogyatékoságaik miatt felfogni képtelen figurák álltak szemben, akiknek elképzeléseit regisztrálni igen, de komolyan venni nem érdemes.

A könyvben idézett írásokat visszakeresve azonban rájöhettünk, hogy ez az ítélet számos esetben öngerjesztő módon működik. A Magyar Figyelőről például ezt olvashatjuk egy helyen: „A Nyugat folyóirattal kapcsolatos publicisztikákat a *Följegyzések* rövid cikkei között találunk, melyek azonban jórészt megmaradnak a szimpla gúnyolódás szintjén. Szemléltető álnéven Herczeg Ferenc *Levél egy asszonyhoz* címmel megjelent írásában mond igen lekicsinyló véleményt az új irodalomról, amikor képviselőit boltos segédeknek minősíti” (148.). Az említett cikket fellapozva viszont egy talán nem túl eredeti, de egy magánlevelet imitáló négyoldalas tárcától elvárhatóhoz képest kifejezetten összetett gondolatmenetet olvashatunk igazi írók és dilettánsok, illetve kultúra és piac viszonyáról, amely szerint a „pályát tévesztett boltossegéd”, mivel valódi művészi alkotásra nem képes, jelszavakat, irányzatokat, csoportokat hoz létre, miközben az igazi író magányosan alkot, anélkül, hogy meg tudná fogalmazni, mit is csinál. A valóban új művészetet tehát az ezt programként bejelenteni képtelen zseni hozza létre, „boltossegéd” nélkül azonban nem létezhetne irodalmi élet, és ő az, aki a csoportok harca körüli hühéval és „kíméletlen üzleti élelmességgel [...] az irodalom, még pedig az egész, sőt akaratlanul az igazi irodalom felé is tereli a közönség érdeklődését”. Bár a szöveg valóban ironizál ezeken az elfelejtésre ítéltetett alkotókon, tanulsága az, hogy működésüket „enyhe megértéssel és rokonszenvvel” érdemes szemlélni (Magyar Figyelő, 1911/4., 416–419.). Herczeg koncepciója nyilván vitatható, ám „igen lekicsinyló vélemény”-nek szerintem csak akkor nevezhető, ha egyébként úgy gondoljuk, hogy az „új irodalom” kizárólag zsenikből állt. Az idézett szövegekkel szembeni méltányosság hiányának legkirívóbb esete azonban alighanem Rákosi *Az év* című 1908-as vezércikkének tárgyalása, amelyből az elemzés csupán a nyitómondatok egy allegorikus természeti képét és azt a néhány mondatot emeli ki, amelyekből kiderül, hogy „Rákosi úgy látja, hogy az új irodalom képviselői megtagadják a nemzeti érzést, individualisták, s »magyar nyelven a magyart becsmérlik«” (87.) – ami azonban az európai és magyar politikai helyzetet öt és fél napilapoldalt betöltő terjedelemben elemző tanulmány meglehetősen egyoldalú bemutatásának tűnik; a kiemelt szófordulatok ráadásul türelmetlen és agresszív támadást sugallnak az új irodalom ellen, miközben a cikk éppen azt igyekszik hangsúlyozni, hogy az

inspirálóbb külföldi közegeket megismert, „a lelkes odaadásnak, az eszmei rajongásnak” szükségét érző, „sokszor ragyogóan ékes, kifejező, erős” „magyar nyelven” író fiatalok kiábrándulásaért elsősorban a magyar pártpolitika meddővé válása a felelős, de várható, hogy azért majd megtalálják „magyar szívüket”, amit pedig nem a „fölforgató eszmék” elleni „repressziókkal”, hanem „pozitív társadalmi reformmunkával” lehet elősegíteni, amelynek része, hogy megfontolják például a szocialista fiatalok javaslatait a munkások helyzetének javítására vonatkozóan – és így tovább (Buda-pesti Hírlap, 1908. január 1., 1–6.).

E cikk bemutatása tehát mintha nem csak a Nyugat-mitológia azon elemét venné át, miszerint az (itt egyébként semmiféle folyóiratot nem említő) Rákosi kifejezetten az egy héttel korábban megjelent első Nyugat-számra gondolt, de magáévá tenné azt az ellentétek kiélezésében érdekeltnek mutatkozó, a (hermeneutikai) jóindulatot sokszor nélkülöző, a másik intenciójának megértésére nem okvetlenül törekvő attitűdöt is, amellyel a Nyugat vitacikkei igyekeztek a lap pozícióját kijelölni és népszerűvé tenni – amelyek a fentiek értelmében ebben a könyvben nemigen jelennek meg a maguk valójában. Ignotusnak és társainak állításai azonban, amelyeket az irodalomtörténet-írás, úgy vélem, nem túl szerencsés módon fogadott el objektív helyzetleírásokként, alapos felülvizsgálatra szorulnának, hiszen módszereik egy meglehetősen szabad, a világháború kitöréséig leginkább az olvasó érdeklődésének lanyhulása által korlátozott sajtónyilvánossághoz alkalmazkodtak, tehát a figyelem megragadásának és a szimpátia elnyerésének számtalan trükkjét vetették be – csakúgy természetesen, mint az ellenfeleik. Kedvelt fogásuk volt például, hogy vitapartnereik álláspontját nem tévesnek vagy célszerűtlennek, hanem (egy mechanikusan haladáselvű pozitívista történelemfilozófia alapjaira építkezve) objektíve meghaladottnak nevezték, azok kifogásait-ellenvéleményeit pedig cáfolatra ilyenképpen méltatlan ellehetetlenítési kísérletként keretezték. Ezt a nem feltétlenül gentlemanlike, de mindenképpen hatásos retorikát a *Néma várostrom* elemzései viszont nem csupán nem vonják be vizsgálati körükbe, de hallgatólagosan magukévá is teszik a látásmódját. Különösen szembeötlő ez a Magyar Figyelő tárgyalása esetén, ahol abból a tagadhatatlan tényből, hogy a lap elszánt küzdelmet folytatott az antinacionalista *eszmék* ellen, és cikkei segítségével lehetőleg a magyar nemzet egészét szerette volna *lebeszélni* elfogadásukról, az értelmezés további bizonyítékok szolgáltatása nélkül arra következtet, hogy a lap ellenfeleit „asszimilálhatatlan idegen”-nek (138.), vagyis nem meggyőzendő, hanem megsemmisítendő ellenségnek tekintette – véleményem szerint alaposan félre-magyarázva e sajtócsatározások tétjeit és motivációit, egyszersmind összeszova egy későbbi korszak tragikus logikájával. Múltbeli karakterének bizonygatásában pedig az elemzés odáig megy, hogy azt állítja: a lap a polgári nyilvánosság kialakulását megelőző rendi társadalom struktúráit képviselte, amit az hivatott demonstrálni, hogy abban Tisza István is véleményt nyilvánított a művészetről (137.). Aligha volt azonban arról szó, hogy Tiszának mint grófnak vagy egykori országvezetőnek, ahogy egy rendi struktúrában, automatikusan igaza lett volna az alacsonyabb rendűekkel szemben, hiszen akkor egyrészt felesleges lett volna érvelnie álláspontja mellett, másrészt nem jutott volna eszébe a beszéd eredetének lényegtelenységét sugalló módon álnév

mögé rejtteni kilétét, harmadrészt pedig nem vetemedett volna egy Horváth Jánoshoz hasonló honorácior arra, hogy a tudomány autonómiájának nevében visszaautásítsa kiigazításait (*Válasz Rusticus megjegyzéseire*); arról nem is beszélve, hogy pártvezetői tisztsége legalább annyira tekinthető meggyőzőereje eredményének, mint forrásának, tehát kifejezetten polgári jellegű autoritás volt. A szubkultúrákról szerzett tapasztalataink birtokában pedig talán már az is végiggondolandó lenne, mennyiben elítélendő, ha egy közösség ragaszkodik ízléséhez és kánonjához, és kötelességének tekinthető-e, hogy erőforrásait a sajátjával ellentétes elveket képviselő kezdeményezések számára engedje át – hiszen például a tagdíjakból és alapítványi vagyonából finanszírozott Kisfaludy Társaság mai tudásunk szerint csak ezt nem tette meg, de olyan intézményes hatalommal, amellyel más szerveződések létrejöttét megakadályozhatta volna, nem rendelkezett.

Ignotusék nyilvánvalóan politikai taktikából minősítették egy kielezett vitaszituációban saját álláspontjukat vitán felül állónak, ellenlábasait pedig vitaképtelennek – ugyanez az alapállás történetírói metódusként alkalmazva azonban radikálisan depolitizálja a korszak leírását, mintha valóban nem eltérő világnézetekben, helyzetleírásokban, jövőképekben megalapozott alternatív cselekvési tervek, hanem csupán evidensen korszerű és korszerűtlen, vagy (ezzel nagyjából azonos értelemben) racionális és ostoba pozíciók között kellett volna választani annak idején; így azonban a problémák is jobbra hozzáférhetetlenné válnak, amelyeket a különböző szerzők különbözőképpen próbáltak megoldani. Egyetlen példaként Horváth János tízes évekbeli munkáira utalnék: a *Néma várostrom* értelmezésében Horváth mint korlátoltságát szakmai kvalitásai ellenére levetkőzni képtelen értelmező jelenik meg; ha azonban összeolvassuk mondjuk Horváth, Lukács György és Schöppflin Aladár korabeli állásfoglalásait, megsejthetjük, hogy mindhárman érzékenyen reagáltak egy hasonlóan érzékelt krízisre, melynek lényege, hogy elveszni látszott az a közös nyelv és tér, amely az emberek közötti racionális kommunikációt lehetővé tette. Megoldásként Lukács *Az utak elváltak* című írásában a „megépítettség” régi-új művészetét ajánlotta, amely ismét rendet és egyértelmű értékeket visz az anarchikussá vált világba, Horváth az irracionalitás kísértésének elhárítását a polgári önfegyelemhez és józan észhez ragaszkodva, Schöppflin viszont a megelégedést művésziileg megformált szubjektív világszemléletek mellérendelő sorozatával. Amiből világosan következik, hogy Schöppflin a felbomlást visszafordítani nem, de dokumentálni és élvezetessé tenni képes mozaikdarabkákként Szabolcskától Adyig csaknem mindenféle irodalmat elfogadott, Horváth viszont rigorózan megvizsgálta, mi szolgálhatja az általa ideálisnak tartott világhállapot fennmaradását-visszaépítését, nagyra becsülve a polgárinak tekintett „realizmust” és leértékelve a még vagy már nem polgári „stíliromantikát”. A depolitizáló eljárások és a „modern” teoretikusok kitakarása együtt viszont oda vezetnek, hogy a kötetben kizárólag mint – igen elterjedt – deviancia jelenik meg az a mindennapos és érthető jelenség, hogy valaki az irodalom (helyes) működését a társadalom tágabb összefüggésrendszerében igyekezett magyarázni. A Nyugathoz hasonló folyóiratok olyan védett teret igyekeztek ugyan létrehozni, ahol nem volt meghatározó jelentőségű a politika, ám ennek a térnek a szükségessége mellett is csak

politikai nyelven lehetett érvelni, például azzal, hogy a „szabadság ügye egy, s aki az irodalom szabadságáért harcol, az a nemzet szabadságának is katonája” (Ignotus: *Hadi készülődések*, Nyugat, 1908/24., 454.) – amivel persze Ignotus ismét nem egy objektív igazságot mondott ki, hanem állást foglalt csupán abban a máig megosztó kérdésben, hogy a nem korlátozott egyéni szabadságok összeadódnak-e egy általános prosperitássá vagy csak hatékonyság nélküli káoszt és/vagy kizsákmányolást-egyenlőtlenségeket hoznak létre, mint ahogy Ignotus konzervatív-liberális és szocialista vitapartnerei gondolták. Míg azonban a „tradicionalisták” nézeteinek kérdésességét, sőt képtelenségét az elemzések folyamatosan jelzik, a „modernekek” álláspontját általában semleges tényállásként mutatják be, ha ismertetik egyáltalán – még olyan szélsőséges esetekben is, mint amikor Schöppflin Aladár az asszimiláció mellett érvelve a fatalizmus végletéig jut el: „a hagyomány fogalmát sem statikusan értelmezi, hanem olyan folyamatosan változó és újraértelmezett tradícióként, mely a jelenkor embere számára közvetíti mindazt a tudást, amelyet az előző nemzedékek felhalmoztak. Schöppflin szerint még a nemzet történetére egyébként negatívan ható eseményeknek (mint például a török hódoltság) is jelentősége van [...] Ebből a perspektívából tekintve a mindenkor jelenkor új társadalmi és művészeti fejleményeit sem lehet negatívan megítélni, hisz minden változás ennek a múltat a jövővel összekötő történelmi folyamatnak a része” (93–94.).

A *Néma várostrom* azon néhány helyén, ahol a „modernekek” szóhoz jutnak, nyomban ki is derül, hogy gondolkodásmódjukat nem választja el szakadék az ellentáborba soroltakétól: „az irodalom közösségi értékeket és célokat megfogalmazó funkcióját, sőt a nemzet egységét létrehozó politikum létjogosultságát sem zárja ki Ignotus[:] [...] Az egyazon szabadságnak mint a politika és az irodalom számára közös célnak a meghatározása is hasonló módon kapcsolja össze az irodalom és a politika ügyét Ignotus értelmezésében, mint ahogy Gyulai esztétikájában, Ignotusnál azonban egyértelműen (és lényegében mindkét területen) a szabadságra esik a hangsúly” (90–91., a híres *Utóirat [A perzekutor esztétikájáról]* című szövegről van itt szó, amelyet arról szóló elmélkedés keretez, hogy a nemzetiségeket asszimilálni kell, de nem agresszíven, hanem türelemmel és nemes ravaszsággal). A kötet elemzéseit végigkövetve is világossá válhat, hogy Ignotus felfogása az irodalom működéséről sok szempontból jóval közelebb áll Gyulaiéhoz, mint mondjuk utódjáé Kisfaludy-elnökként, Beöthy Zsolté, vagy főleg az ismertetett katolikus szerzőké, akik éppen azt a „moralista”, az irodalom önálló szórakoztató funkcióját el nem ismerő álláspontot képviselték, amely ellen Gyulai a könyvben is bemutatott (26–27.) *Művészet és erkölcs* című beszédében vehemensen tiltakozni látta szükségesnek – ez utóbbiak mégis mind az így meglehetősen szétfolyóvá váló „népnemzeti tradicionalizmus” képviselőiként szerepelnek, megnyilatkozásaik (pl. a katolikus néppárti, a többiek számára oly fontos szabadelvű berendezkedést is elutasító Alkotmány Ady-ellenes kirohanásai) hozzájuk könyveltetnek. Úgy látszik, e halmaz tagjai a családi hasonlóságok elve alapján kapcsolódnak egymáshoz: a társadalom és az irodalom viszonyáról alkotott elképzelések, a politikai vagy antropológiai víziók, az egyes művek vagy szerzők ünneplése-elutasítása és az intézményes pozíciók kötődések és ellenszenvek változatos mintázatát hozzák létre,

amelyeket egyesével végigkövetve a kötetben tételezett egyetlen törésvonalat sokszor keresztbeszelő, az általa kijelölteknel kisebb vagy nagyobb kiterjedésű tartományokat lehetne felrajzolni – hiszen gyakran előfordult például, hogy egy alkotást nagyjából azonos ideológémák mozgósításával védtek és támadtak. A *Néma várostrom* azonban bináris alapkoncepciójához hűen esszenciális közös tulajdonságokkal bíró csoportként fogja fel tárgyát, ami gyakran megzavarhatja az olvasót.

Ilyen hely például a Babitsot az ellentáborból elválasztani igyekvő rész: „Ahhoz, hogy Babits irodalomszemléletét még világosabban elkülönítsük a századforduló népnemzeti tradicionalizmusától és Horváth János önelvű magyar irodalomtörténeti modelljétől, érdemes idézni [...] a *Magyar irodalom* című esszéjét. Ebben az írásában [...] Babits arra vállalkozik, hogy a magyar irodalmat elhelyezze a világirodalomban, azaz megpróbálja kijelölni helyét és értékét az európai irodalmon belül. A világirodalom egysége kapcsán egy organikus természeti metaforába ágyazva fejti ki a tradíció jelentőségét[...] [...] A magyar irodalmat Babits az írásbeliség kialakulása óta az európai irodalommal és hagyománytörténettel szerves és kiszakíthatatlan egységben lévőnek látja [...] a Nyugat és – benne saját pozícióját – Babits a magyar irodalmat az európai tradíciótörténet keretében való megújítók köztes pozíciójában jelöli ki” (175–176.). Ez az összefoglalás könnyen azt a hatást keltheti, mintha a népnemzeti-konzervatív tábor egységesen valamiféle eurofób, izolacionista álláspontot képviselt volna. Ám ha ez bizonyos megszorításokkal el is mondható Beöthy Zsolt *A magyar irodalom kis-tükre* című művéről, mások esetében az ellenkezője mellett talán könnyebben lehetne érvelni. „A régi hazafiság nemzeties elemeinek ép úgy össze kell olvadniuk a modern állami és társadalmi élet követelményeivel, mint az irodalomban a népnemzeti elemnek a szélesebb látkör európai eszméivel” – foglalta össze programját Gyulai (*Irodalmunk befolyása nemzeti fejlődésünkre*), és Horváth is „európaiság és gyökeres magyarság” együttállása miatt ünnepelte a Petőfi–Arany–Gyulai-korszakot (*Aranytól Adyig*), irodalomtörténeti felfogásában pedig szintén alapvető szerepe volt az európai művészetnek, hiszen „a nemzetközi klasszicizmus, a magyarosodó romantizmus és a magyar realizmus” jelentették számára a változás fokozatait (*Irodalmunk fejlődésének fő mozzanatai*). Felfogásának egyik fontos előzménye pedig Riedl Frigyesnek a Budapesti Szemlében, tehát a népnemzetiek legfontosabb lapjában megjelent tanulmánya volt, amelynek alaptézise, hogy „hazai kultúránk minden korszaka szoros kapcsolatban van az általános európai művelődési mozgalmakkal” (*A magyar irodalom fő irányai*).

Az efféle zavarok talán legnyilvánvalóbb példája, hogy bár a kötet a 24–25. oldalon ismerteti Gyulai élesen elutasító véleményét azzal kapcsolatban, hogy Beöthy a nemzetit a falusiassággal próbálta meg azonosítani, néhány fejezettel később már ez olvasható: „Mindez már egyértelműen megfogalmazódik a századvég irodalmi vitáiban, a falusi (népnemzeti) és a városi (budapesti, idegen, kozmopolita) irodalom szembeállításában. Talán nem tévedek, ha azt feltételezem, hogy a népnemzeti tradicionalizmus irodalomtörténeti koncepciója mögött is ott találhatjuk a modern nagyváros, Budapest társadalmi modernizációjának tapasztalatát. A kolozsvári származású Gyulai Pál és a budai születésű Beöthy Zsolt [...] a mindennapjaikban tapasztalhatták

meg a kezdetben többségében német nyelvű Pest-Buda kulturális és etnikai sokszínűségét” (91.) – ami azt sugallja, mintha a két szerző között véleményazonosság lett volna a falusiasság vonatkozásában. És nem kevésbé tűnik kérdésesnek az implicit állítás, hogy mindenki, akinek a kozmopolita (Arany szóhasználatában: az általános emberit a nemzeti közvetítése nélkül elérni akaró) költészettel gondja volt, (fő)-városellenes lett volna. Gyulaira például az előbbi igaz, a második nem: „Mennyire elbámulna [Kisfaludy], hogy mivé lett az ő szerény Buda-Pestje, melyről annyit álmodozott. Nemcsak a magyar irodalom és művészet központja, hanem a magyar társadalmi, politikai és kereskedelmi élet is, s immár anachronismussá vált, a mit ő oly mélabúsan énekelt: Pest-Budáról sok nép kijár / S alig érti nyelvünket már, / Hejh maholnap a magyar szó / Ritka mint a fehér holló.” (*Kisfaludy Károly halála félszázados évfordulóján*).

A címke tehát, amelynek ezt a széttartó halmazt össze kellene fognia, maga is igen problematikusnak tűnik: a „népnemzeti” kifejezést leginkább Gyulaihoz szokás kötni, ő maga azonban sok tekintetben e csoport kevésbé tipikus tagjának mutatkozik – ahogy másfelől a „tradicionalista” jelző relevanciája sem látszik számomra magától értetődőnek. A kötet bevezetője szerint a népnemzeti tradicionalizmus csupán Horváth János és Szekfű Gyula generációjával alakult át konzervativizmussá, mint-hogy ők szembesültek először érdemben az irodalmi modernség tapasztalatával (14–20.) – ha azonban a már idézett baudelaire-i elvek mentén elfogadjuk, hogy attól lesz valaki modern, hogy szembehelyezkedik „az örökkévalóval, az abszolút Szép ideájával” (8.), akkor ez a konstrukció igencsak instabillá válik. Én határozottan úgy látom ugyanis, hogy ez az ellenszegülés már a kötet legrégebben született szereplőjét, Gyulai Pált is jellemezte, amint azt beszédeinek ilyen és ehhez hasonló, a Baudelaire-től idézett kettősséget variálni látszó részletei mutatják: „Az időszerintibe általános érdeket lehelni, az általános emberit a kor ruhájába öltöztetni, oly tanács, melynek az veheti legtöbb hasznát, a ki drámáit és vígjátékait a jelen életből írja” (*A magyar színészetéről*). A *Néma várostrom* azzal érvel Gyulai szemléletmódjának premodernsége, sőt 18. századisága mellett, hogy Gyulai „örök törvényeket” emleget, amelyek „háttérbe tolják” majd „az ideiglenes divatokat” (23.) – Gyulai törvényei azonban a szabályszerűségeikkel éles ellentétben már nem szubsztanciális, hanem strukturális jellegűek. A művészeknek mindig a valóságot kell ábrázolniuk, mert mindig ez érdekli a közönséget (nem az alaptalan fantáziálás és az öncélú formalizmus) – ez a valóság azonban folyamatos változásban van, így érdemi megragadásához mindig újabb és újabb módszereket kell találni, vagyis ezek egyike sem kodifikálható örökre: „A múlt legnagyobb remekművei sem elégítik ki a jelen szükségét, mert az eszmék, érzések módosulnak, változnak, s minden kor saját küzdelmei, szenvedélyei, örömei és fájdalmai visszhangját várja költőitől, saját typusa kinyomatát keresi a képzelem műveiben” (*A költészet s az irodalmi műveltség*). Hasonlóképpen érvel a műnemekkel kapcsolatban, amelyek véleménye szerint valóban örök érvényűek – de csak Thészeusz hajójának módjára, hiszen ahhoz, hogy állandó céljaikat betölthessék, minden komponensük cseréire szorul: „A lyra, eposz, dráma az idők folyamában változtak tartalommal, módosultak formában, de benső lényegök most is az, a mi volt ezer év előtt” (*A költészet*

lényegéről). Nem azt állítja tehát, hogy a Szép örök, csak azt, hogy örökké van valami, bár mindig más, ami szép – amit, mint láttuk, Baudelaire is megengedett, és amivel talán még ma is számosan egyetértenek. Gyulai tehát véleményem szerint már *belül* van a baudelaire-i értelemben vett modernségen, tisztában van vele, hogy nem építkézhet abszolútumokra, és beszédeiben reflektál is erre a tényre – azután, mint a modernitásban (a Nyugat körét és saját kortársainkat is beleértve) mindenki, akinek nem akaródzik feloldódni a szemiózis végtelenségében, kapaszkodókat keresett és talált, amelyeket Gyulai esetében a Budapesti Szemle ideális olvasójának, a nemzetközi tudományban naprakészségre törekvő, de hagyományaitól és közösségétől elszakadni nem akaró, a nemzetépítésben realizmussal és optimizmussal részt vevő polgárnak az alakja szimbolizálhat.

Hasonlóképpen torzítónak érzem a beállítást, amely szerint Rákosi Jenő „az abszolút Szép örök és változatlan esztétikai törvényére” (167.) építkezett volna, és a „modernizációs igény” nála „pusztán [!] az akadémikus tekintély helyébe állított nagyközönség változó igényeinek modern eszközökkel történő kielégítését” (22.) jelentette volna – a második állítás ugyanis véleményem szerint érvényteleníti az elsőt. A *Néma várostromban* elemzett *Modern aesthetika* első fele figyelmeztetés: azt igyekszik tudatosítani az akadémia közönségével (ahová Rákosit éppen levelező taggá választották), hogy egy folyamatosan átalakuló és fejlődő világban semmiféle elit társaság nem vindikálhatja magának a jogot, hogy meghatározza a művészet szabályait – mert ha megpróbálja, annak a vége „az irodalomnak olyatén egyoldalú elfajzása” lesz, „mint a francia irodalomé volt, midőn megdermedt a francia classicismus hideg bilincseiben a francia királyság magas protectorátusa alatt”. Ezt követi azután a megnyugtató: nem kell aggódni, hogy ilyesféle atyáskodó felügyelet nélkül a művészet káoszba fullad, hiszen a fejlődő világgal együtt fejlődő közönség önértékénél fogva mindig kiválogatja majd az alkotók tömegéből azt a néhányat, akiknek valóban megvannak a képességei a fejlődés aktuális fokán jelentkező igényeik kiszolgálására – és akik népszerűségük jutalmaként beülhetnek azután az akadémiába, de a világ folyását nem állíthatják meg. A szépség tehát Rákosi számára is elválaszthatatlan a baudelaire-i értelemben vett divattól, a művészetnek szerinte sem lehet állandó szubsztanciális értelemben egyetlen eleme sem: „Semmi sem természetesebb tehát, mint az irodalomnak és a művészeteknek is az a törekvése, hogy adeptusaik a saját koruk nyelvén, a kor formáival, a kor szellemével és a kor szellemében férkőzzenek közönségükhöz. [...] De a legműveltebbet is legközvetlenebbül eleven érdeklődésénél fogva saját korának anyaga, formái és tartalma vonzzák és indítják részvételre” – az állandó elem nem valamiféle pozitív abszolútum, csupán a korszerűen szép, igaz és őszinte művészet mindig meglévő *vágya*. Rákosi liberális felfogása szerint tehát azért nincs szükség „protectorátus”-ra, mert az érdek mindennél jobban képes elrendezni a világ dolgait – ez az érdek viszont számára is, mint a korszakban a legtöbbször számára, elsősorban és egyre inkább a nemzet érdekét jelentette; és úgy látom, az Adyról vagy *A Holnapról* szóló későbbi cikkei sem az örök törvényeket számon kérő szabályesztéta, hanem az idejüket haszontalanságokkal töltő, felelőtlen álmodozásból osztály-

feszültségeket szító, affektáló fiatalokon megbotránkozó realista-utilitarista polgártonusában szólaltak meg.

Ha tehát az irodalom modernségét a Baudelaire-tól idézett mondatok szerint képzeljük el, nem állítható véleményem szerint, hogy attól a magyarországi közgondolkodás a 19. század utolsó harmadában még érintetlen maradt volna – az idézett szerzők mind tisztában voltak vele, hogy egy különféle erők által folyamatos mozgásban tartott térben kell berendezkedniük és a művészet helyét megtalálniuk. A kérdésre, hogy egy ilyen világban hogyan lehet és kell élni, akkor és azóta rengeteg válasz született – amelyek alighanem csak ezek valamelyikét elfogadva tűnnek helyes és helytelen, aktuális és elavult halmazokra bomlani, a tudományos objektivitás talajáról szemlélve viszont inkább egymást *kölcsönösen* kizáró rendszereket látszanak alkotni. Aki úgy véli, hogy a művészetnek segítenie kell a fennálló körülmények között boldogulni, sosem fog egyetérteni azzal, aki úgy véli, hogy a művészetnek olyan teret kell kialakítani, ahol a fennálló körülményektől érintetlennek maradhatunk, sem azzal, aki úgy gondolja, hogy a művészetnek magának a fennállónak a megváltoztatásában kell részt vállalnia és így tovább; amiben az egyik a művészet céljának kiteljesítését látja, az magától értetődően tűnhet a másik számára teljes félreértésének vagy érdektelen próbálkozásnak. Az álláspontok ilyesféle találkozásai, amint azt a *Néma várostrom* című választott metafora is kifejezi, a dolog természetéből adódóan gyakran terméketlenek; éppen ezért lenne érdemes a tudománynak nem valamelyik szemben álló fél szemével nézni a másikat, hanem olyan kilátási pontot keresni, ahonnan lehetőleg a teljes terep belátható, és a különféle gondolati építmények a maguk egészében, méltányosan felmérhetőek – mert csak így tudhatunk meg bármit is arról a közös talajról, amelyen mindannyian állunk.

(*Universitas, Budapest, 2018.*)

BALOGH GERGŐ

Molnár Gábor Tamás: *Visszacsatolások.* *Irodalomértelmezés és reflexivitás*

Túlzás nélkül állítható, hogy a reflexivitás problémája központi jelentőségű a modern irodalomértés számára. Egyfelől azért, mert ha a modern irodalom egyik legfontosabb ismertetőjegye abban keresendő, hogy a mű hangsúlyozottan előtérbe állítja saját nyelvi létmódját és műveleteit, akkor az effajta alkotások önmagukra vonatkozása a jelentéskötés olyan tényezőjeként ismerhető fel, amelyet nem lehet megkerülni az irodalommal való foglalkozás egyetlen gyakorlata során sem.¹ Másfelől arról sem feledkezhetünk meg, hogy maga az irodalommal való professzionális foglalkozás eminens módon reflexív tevékenység, méghozzá többszörös értelemben, hiszen az olvasás folyamatának feltárása és leírása mellett a tudományos irodalomértés közvetítésének módszertani megalapozása során egy, az e folyamatok modellálására használt fogalmi apparátushoz, valamint értelmezői lépésekhez kapcsolódó reflexiós szintet is létesít és működtet. Aki ismeri Molnár Gábor Tamás munkásságát, tudhatja, hogy a narrativitás metasztintjének, vagyis az irodalmi reflexivitás formáinak vizsgálata értelmezéseiben mindig is kiemelt helyet foglalt el, ahogy e perspektívából az sem számít újdonságnak, hogy a szerző értekezései a módszertani tudatosság igen magas fokán állnak, és mint ilyenek, folytonosan reflektálnak saját értelmezői lépéseikre és azok elméleti keretrendszerre, a jelen felé közelítve egyre fokozódó mértékben ügyelve az irodalomolvasás didaktikai komponensének érvényesülésére (ezek a pedagógiai törekvések a lehető legkoncentráltabban a szerző legutóbbi könyvében jelennek meg).²

Az irodalomértelmezés és a reflexivitás problémaköreinek középpontba állítása, amely Molnár új kötetének gondolatvezetését szervezi, tehát szervesen illeszkedik az életmű által kirajzolt ívbe, ugyanakkor a szerző ötödik könyve a korábbi munkák összegzésének vagy betetőzésének is tekinthető. A *Visszacsatolások...* markáns hangütését leginkább éppen az különbözteti meg a kortárs irodalomtudományos színtér megszólalásmódjaitól, hogy miközben a kötet újra és újra a szerző rendkívüli szövegérzékenységéről és irodalomelméleti jártasságáról tesz tanúbizonyságot, nagy hatásokkal képes működtetni az irodalomértelmezés pedagógiai-didaktikai funkcióját is³

(mely utóbbi jelenség már csak azért is rendkívül jelentős, mert a Molnár olvasásmódjára is erőteljesen ható dekonstrukció, mint ismert, az értelmezésnek ezt a dimenzióját meglehetősen leépítette). Ez az oka annak, hogy a kötetben foglalt tanulmányok mind a kutatás, mind pedig az egyetemi oktatás irányából kézenfekvő módon közelíthetők meg: egyaránt forgathatók kiváló oktatási segédanyagként, vagyis olyan értekezésekként, amelyek az irodalomértelmezés elméletének vagy a prózai és lírai szövegek olvasásának a tekintetében szolgálhatnak megvilágító erejű tanulságokkal, valamint olyan munkákként, amelyek a professzionális értelmező közösségek számára kínálnak fontos belátásokat (az ars poetica elgondolhatóságával, Wallace Stevensszel, Térey Jánossal, Petőfi Sándorral, Füst Milánnal, Szilágyi Istvánnal és Garaczi Lászlóval kapcsolatban, sőt némileg meglepő módon még Donald Trump és a költészet viszonyát illetően is). Ezt a sajátos ökonómiával bíró ötvözetet ma Magyarországon Molnár Gábor Tamáson kívül senki sem tudja ilyen színvonalon és eleganciával megvalósítani. A *Visszacsatolások...* különössége és különlegessége ebben az egyszerű tényben áll.

A kötet műelemző fejezeteiben az irodalomértelmezés különböző paradigmáinak példatárát nyújtja. Ezek közül itt – terjedelmi okokból – példaként csupán hármat emelek ki.

(1. Metapoétikai olvasás) *A költemény, amint értelmezi önmagát?* Wallace Stevens: *Of Modern Poetry* című tanulmány szerint a címbéli Stevens-verset tematikus szintje által vezetettve nem értelmezhetjük csupán egy, a modern költészet oppozíciós struktúrára (múlt/jelen, statikus/dinamikus, kényszer/szabadság, rögzített/rugalmas) épülő, a modernséget a jelen, a dinamikus, a rugalmasság és a szabadság oldalán megragadó leírásaként, hiszen az elmélyültebb olvasás éppen azt mutatja meg, hogy a „szabadság és a kényszer pólusai [...] ellentétesen viszonyulnak a dinamikus–statikus oppozíció pólusaihoz, mint azt várhatnánk: a modern költészet mintegy szabadságra kényszerül” (165.). Molnár – a vers fordításaival is kritikai párbeszédbe lépő – értelmezése arra mutat rá, hogy a modern költészet témájának szentelt vers modernsége pontosan a diszkurzív beszédmód aláásásában, problematizálásában, vagyis a tematikai szintnek a figurális, szintaktikai és zenei-ritmikai dimenziókkal való, az olvasásnak folytonosan új irányokat szabó összjátékában áll. Mint ilyen, Stevens költeménye nem annyira tematizálja, mint inkább színre viszi a modernséget (vagyis itt egy, a beszéd által megfogalmazott poétikai elvektől eltérő konstrukciót, a tagolt, heterogén struktúrájú verset), és a költészeti önprezentáció teljesítményeként mutatja fel.

(2. Mitikus szövegek olvasása) A kötet Térey János *A Nibelung-lakóparkjával* foglalkozó fejezete (*A mítosz újrafelhasználása és a költői nyelv* Térey János *A Nibelung-lakóparkjában*), számot vetve a mitikus vonatkozások recepciójának nemzetközi tendenciáival amellel érvel, hogy a Térey-mű sajátosságai nem csupán a wagneri értelmezésben is már jelen lévő, ám a magyar szerzőnél valóban a végletekig vitt kapitalizmusprezentációban és -kritikában, hanem a költői nyelv egyfajta „revitalizálásában” (181.) áll, amelyhez épp a mítoszi anyag és annak újrahazsnosítása, a „radikális fenséges” és a „radikális ironia” (184.) együttese szolgáltatja a hajtóerőt. A mű nyelvben

¹ Önreflexivitás helyett persze itt, mint Kulcsár-Szabó Zoltán után Molnár maga is rámutat, helyesebb önreferencialitásról, egyfajta metapoétikusságról szólni. (Lásd: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika. Nyelvszemlélet és önprezentáció a modern költészetben*, Kalligram, Pozsony, 2007.)

² MOLNÁR Gábor Tamás, *A figyelem művészete. Bevezetés az irodalmi művek értelmezésébe*, ELTE, Budapest, 2015. (http://metodika.btk.elte.hu/file/TAMOP_BTK_BMK_1.pdf)

³ Szintén erre mutat rá TAMÁS Ábel, *Für das Leben*, Élet és Irodalom, 2020. január 24. (<https://www.es.hu/cikk/2020-01-24/tamas-abel/fur-das-leben.html>)

erőteljesen ható stílus- és regiszterkeveredés egyszerre „profanizálja a hősi mítoszt”, és ruházza fel a „költői nyelvet bizonyos rituális/mágikus” (197.) erővel. Ez utóbbi mozzanat azért válhat lehetségessé, mert a Térey-mű disszeminatív jelentéshálózata kikezdi a nyelvi elemek szubjektumhoz és kontextushoz kötöttségét, amikor a ki-mondás, a nyelvi tett pusztán eseményének egy, a beszélőkön túli, a cselekvők szintjén kiismerhetetlen és sajátos törvényekkel bíró világba való belépést kikényszerítő, azaz *rituális* karakterét hangsúlyozza. A kortárs kultúrába integrálódó mitikus alakok közül a tanulmány Hagennek szenteli a legnagyobb figyelmet, aki, mint Molnár ki-emeli, a műben érvényesülő mítoszi terror figurája. Hagen metaforikus féreggé változása a Térey-műben nem csupán jellembéli fogyatékokra utal, hiszen a számító-gépes hekkertámadás aktusában „virtuális féreggé” (198.) alakul (egyszersmind annak példaként is, hogy egy motívum miként foglalhatja magában a mítoszi alapokat és egyebek mellett a modern technológiát), és ezzel megakasztja a technikai közvetítés által lehetővé tett, a világ rendjét megalapozó és előíró pénzpiaci kommunikációt, vagyis a mitikus energiák áramlásának formáját. Molnár izgalmas meglátása szerint Hagen a féreg e motívumláncába bonyolódva egy ponton egyenesen meghekkeli a darab nyelvét, hiszen előrevetíti saját halálát, ugyanakkor e művelet már eleve kitett a nyelvi tettek felett gyakorolható kontroll elvesztésének, ekként pedig a „költői nyelv »elférgesedése«” (199.) nem kapcsolható kizárólag Hagen megnyilatkozásaihoz: Hagen nem csupán a világfa gyökerét rágó féreg, hanem maga a gyökér is. Ez az azonosíthatóság az istenek világa és az azt kikezdeni igyekvők közötti „rejtett cinkosságot” (203.) sugall, és mint ilyen, a világrend fenntartásának és rombolásának megkülönböztethetlenségét implikálja. Az elférgesedés innen nézve egyfajta sorsszerűség kiteljesedése, amely, miként az értekezés zárata tudósít róla, a nyelv struktúráinak a történelem menetébe való belépéséről tanúskodik.

(3. Politikai költészetet olvasni) A *Hajótörés az olvasóval: performativitás és nyelvi struktúra* Petőfi Sándor Föltámadott a tenger... című versében arra a nem könnyű feladatra vállalkozik, hogy a mű politikai mozgósító ereje és nyelvi működése közötti viszonyt tisztázza: „a vers forradalmi versként és lelkesítő szavaltat darabként való használatát az olvasás hiánya teszi lehetővé, míg az alaposabb (tropológiai) olvasás olyan komplex struktúrákat tár föl [...], amelyek mintegy megtörik a szövegnek tulajdonított forradalmi hevület folytonosságát” (213.). A forradalmi költészet vizsgálata, amely ezen az aszimmetrikus mintázaton alapszik, ezért a performativitás különböző szintjeivel kell hogy számoljon, elkülönítve egymástól a szöveg cselekedtető (jelenségek, események, történelem) és cselekvő (poétikai-retorikai-ritmikai) dimenzióit, amelyek ahelyett, hogy erősítenék, éppen kioltani látszanak egymást. Ez a belátás a politikai költészet általánosabb kontextusa felől nézve azért is tarthat igényt nagyobb figyelemre, mert éppen azt a Paul de Man által rigorózan hangsúlyozott differenciát emeli ki és mélyíti el, amely a dekonstrukciós irodalomértés perspektívájából a jelenségek és a szöveg világa között feszül, és a kettő közötti tiszta (nem ideológiai természetű) átmenet lehetőségét számolja fel, redukálhatatlanul beíródva az értelemképzés műveleteibe. A magyar irodalomtudomány a honi költészettörténet forradalmi vonulatának kánonbéli súlyához képest mind ez idáig csak igen kevés

kísérletet tett e probléma tárgyalására, amely bizonyos szempontból teljesen érthető is, hiszen ha az irodalmi performativitás különböző módozatai, a társadalmi használat és a nyelvi működés között nem lehetséges zavartalan átmenet, akkor az a politikai költészet műfaji kategóriáját illető hallgatólagos alapfeltevések legitimitását kezdi ki. Innen nézve Molnár rendkívül részletes elemzése, amely a fenti aszimmetrikus struktúra és az azt tulajdonképpen előállító differencia tételezéséből indul ki, a politikai költészethez való közelítés egy, a hazai irodalomtudományos diskurzusban még meg nem gyökerezett szemléletmód honosítását végzi el, új utakat kínálva a forradalmiság ellentmondásos összefüggésrendszereihez.

Végezetül: a kötet első tanulmányaként egy kismonográfia terjedelmű írást olvashatunk (*Az irodalomértelmezés hasznáról és káráról*), amely az irodalom létevel kapcsolatos elgondolásoknak, az irodalomhoz fűződő társadalmi viszony változásainak, valamint az interpretáció fogalmának történeti-elméleti áttekintését adja, ez utóbbinak – az irodalmi alkotás modern autonómiaigényének bejelentésével összefüggő – belső feszültségeit és lehetőségeit egyaránt tematizálva. A fejezet tulajdonképpen tétjét ugyanakkor nem az irodalomtudomány története során kitermelt elméleti iskolák és interpretációs modellek bemutatása jelenti (habár az is rendkívül tanulságos), hanem egy olyan – Derek Attridge munkásságához kapcsolódó – stratégia elővezetése, amely képes magába építeni az értelmezés klasszikus gyakorlatát érő, az utóbbi évtizedekben főként a média- és kultúratudományok irányából megfogalmazott kritikákat.

Az interpretáció Molnár által szorgalmazott elgondolása ezért „nem elsősorban egy szöveg tulajdonképpeni jelentésére vagy értelmére kérdez rá, hanem annak értelmezhetőségére” (13. – kiemelés az eredetiben), vagyis azokra a tényezőkre, amelyek az értelmezés hatókörét egyáltalán kijelölik. A kötet értelmezései ennek megfelelően „az irodalmi mű jelentésalkotó potenciálját és az értelemalkotásnak való ellenállást egyszerre” (125.) igyekeznek érvényesíteni hagyni. Mint olvashatjuk, a saját perspektíva kialakításában szerepet játszó (mediális, kulturális stb.) idegenség, az ellenállás megértése egyenesen az interpretáció etikai feladatai közé tartozik, ahogy hasonló imperatívusként jelölhető meg az értelmezői lépések komplexitásának és reflexiók intenzitásának növelése, valamint az önfegyelem – máskülönben csak igen ritkán kiemelt, ám itt az elmélyült olvasás tekintetében annál jelentősebb szerephez jutó – tanúsításának követelménye is. A szerző által felvázolt interpretációs stratégia e dimenzióját szemügyre véve tehát jól látható, hogy az értelmezés eticitásának legalapvetőbb szintje Molnárnál nem magukban az értelmezői műveletekben keresendő – melyeknek az interpretáció inherens etikája csupán keretet kínál és irányt szab –, hanem az annak lehetőségeit és határait előállító Bildungban (a komplexitás állandó növelése, az önfegyelem kialakítása és gyakorlása stb.), ami részint magyarázatul szolgálhat a könyvnek az olvasás pedagógiai-didaktikai funkciója iránti erős, a magyar irodalomtudományos közegben ma meglehetősen szokatlanul ható, de üdítő elköteleződésére (az értelmezés a Bildung fenntartója és megújítója, léte annak viszonyában tesz szert értelemre: az irodalomértő felelős a *reflexív visszacsatolás* mozzanatáért). Ennek a képzésnek azonban soha nincs, mert nem lehet vége: szükségszerűen önképzéssé alakul át, és egy olyan értekezői nyelv megszólaltatását célozza meg, amelynek összetettsége

és gazdágossága tovább már nem növelhető, ám elérésének lehetetlenségével éppen a(z ön)képzés lezárhatatlansága szembesít.

Az interpretáció eticitása innen nézve ennek az apóriának a megtartásában és a tudatosításában vagy – egy, a kötet értelmező lépései során rendre komoly figyelemben részesített alakzattal élve: – a Bildung apóriájában és az apória Bildungjában áll. A *Visszacsatolások...* újra és újra azzal szembesíti az olvasót, hogy az irodalom-értelmezés dolgában mindig van még mit, és kell is mit tanulnia.

(Méliusz Juhász Péter Könyvtár, Debrecen, 2019.)

MOLNÁR GÁBOR TAMÁS

A néma hattyú és a hallgató mély. *Hallgatás. Poétika, politika,* *performativitás, szerk. Fodor Péter –* **Kulcsár-Szabó Zoltán – L. Varga Péter** – Palkó Gábor

A 2018-ban rendezett konferencia anyagát tartalmazó tanulmánykötet a hallgatás témáját járja körül. Az általános bölcséleti, irodalomelméleti téma a tanulmányok sokféleségét ígéri, amit az alcímbe foglalt hármas alliteráció is megerősít. *Poétika* és *politika* egymásra rímelő tükörfogalmainak összefonódása legalább Linda Hutcheon posztmodern tárgyú monográfiái, vagyis az 1980-as évek vége óta bevett eljárás, amely az irodalom kontextustól elválaszthatatlanságát, a kultúratudományos keretezés szükségességét sugallja. Amint azt a szerkesztői előszó is megerősíti, a *performativitás* mint kulcsszó a téma nyelvelméleti és retorikai megközelítését vetíti előre (másik, előadó-művészeti – jelenlét-elméleti vonatkozása kevésbé van jelen a kötetben). A performativitás egyrészt összeköti a poétika és politika fogalompárját, másrészt túl is mutat ezen (hiszen nem minden tanulmánynak van közvetlen irodalmi-poétikai vagy éppen politikai vonatkozása), továbbá a kötetet gondozó Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport korábbi vállalkozásaihoz is visszacsatolja a kötetet.

A beszédaktus-elméleti értelemben vett performativitás központi szerepe ugyanakkor a kötet vezértémája és az arról való tudományos beszéd szükségletei közötti termékeny feszültséget is megidézi, amennyiben egy megnyilatkozás konstatív és performatív aspektusai akár konfliktusba is kerülhetnek egymással. A kötet egyik szerkesztője és ötletgazdája, Kulcsár-Szabó Zoltán saját, Heideggerről szóló tanulmányát ezzel a mondattal nyitja: „a hallgatásról időnként (bizonyos értelemben) szószátyár szerzőktől lehet megtudni a legtöbbet” (91.). Ha ebben igazat adunk a szerzőnek, az az egész kötetre nézve is jó előjel, hiszen ez a kötet sem mondható hallgatagnak. Tervezési, tartalmi és olykor stiláris szempontból is egyfajta bőbeszédűség jellemzi, amely megítélésem szerint többnyire a tárgyalás javára válik; valóban sokat megtudhat az olvasó a hallgatás filozófiai, antropológiai, irodalomtörténeti vonatkozásairól – még úgy is, hogy (sokszerzős, szerkesztett tanulmánykötetről lévén szó) nem kapunk egyetlen, nagy ívű áttekintést a téma egyik jelentős tudományterületi vonatkozásáról sem. A huszonhárom tanulmány szerzőinek túlnyomó része az Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport tagjai közül került ki, de vannak jelentős kivételek, és bár a csoport tagjaira jellemző a közös tudományos szaknyelv keresése, mégis vannak jellemző egyéni stílusok. Ugyanakkor számos, egymástól egyénileg különböző

szerzőnél is érződik az explikáció örömeinek, vagy legalábbis a feladat komolyan vételének, a benne való elmélyülésnek a szintaktikai hatása: az olvasó gyakran találkozik sorjázó bővítményekkel, komplex mellé- és alárendelő szerkezetekkel olyan összetett gondolatmenetekbe ágyazva, amelyek szinte lehetetlenné teszik a kontextusból kiragadott idézést. Így aztán a kötet bemutatója/recenzense is bizonyos mértékű *elhallgatásra* – a bonyolultabb és ennél fogva izgalmasabb összefüggések – elhallgatására kényszerül, és csak jelezheti, hogy milyen mélységek felfedezése vár az olvasóra.

A kötet tagolása éppen a tematikus sokféleségnek köszönhetően többféle módon is elképzelhető lenne. A kötet szerkesztői a műnemi tagolás mellett döntöttek, ami ránézésre viszonylag arányos szerkezetet eredményez. A négy első – összesen több mint százötz sűrűn szedett könyvoldalt elfoglaló – tanulmány a *Filozófia, elmélet, kontextus* – fejezetcím alá rendeződik. A kötet második egysége összefogja a drámával, szépprózával és filmmel foglalkozó írásokat, a harmadikban pedig a viszonylag nagyszámú költészeti tárgyú tanulmányt gyűjtötték össze. Ez a tematikus elrendezés kereszttirányú az alcímekben szereplő hívószavakhoz képest, vagyis nem egyértelmű, hogy mely tematikai egység reprezentálja leginkább a hallgatás poétikai, politikai és performatív aspektusait. Az efféle összefüggéseket inkább az egyes tanulmányokban érdemes keresni.

A szerkesztői előszó maga is performatív gesztusokat hajt végre: az igekötőkkel kiegészített változatokra is utalva jelzi a magyar *hallgatás* szó lehetséges jelentéseit – a szerzőket és az olvasót a *Schweigen* és a *silence* szavak által kijelölt értelem szem előtt tartására készítetve. Az előszó feltűnő módon játékos, például sok jelöletlen idézetet tartalmaz, amelyek általában közismertek, így a szakmai olvasó számára felismerhetők. Ehhez a játékhöz tartozik az is, hogy a szöveg nem hívja föl a figyelmet a jelentéspontosítás céljából idézett egyik idegen szó, a *silence* felhangoztatásának kétértelműségére, és arra, hogy az írott szöveg – melynek kontextusa a magyar nyelv, így nem világos, hogy e szót franciául vagy angolul kellene kiolvasni – ebből adódóan bizonyos értelemben maga is *hallgat*. A korábban a konferenciafelhívásban is szereplő nyelvi játékot viszont nem hagyja szó nélkül Bónus Tibor tanulmánya, de Fogarasi György is utal hasonlóra a „Vigyázz!” vezényszó francia és angol változatai (*Attention!*) kapcsán. A hangzóság és némaság összefüggésrendszerébe illesztett előszó és írás viszonyáról eltérő hangsúlyokkal számos tanulmányban szó esik, Dávidházi Péter nyitótanulmányától egészen a kötetet záró Mezei Gábor-írásig.

Az előszó ugyancsak utal a Paul de Man által felvetett ötletre, amely szerint a beszédaktusok mintájára hallgatásaktusokat is el lehet képzelni. Az ötlet továbbgondolására készítő szerkesztői megjegyzés izgalmas kapcsolódásokat hív elő – nyelv-elméleti és történeti értelemben is. A beszédaktus-elméletre a dekonstrukció felől érkező utalás persze sejteti, hogy ha vannak is efféle aktusok, ezeknek rendszerezésére, katalógusba rendezésére nemigen számíthatunk a kötetből. A felvetés mégis programadónak látszik, amennyiben a hallgatás cselekvő értelme erőteljesen jelen van számos gondolatmenetben. Ennek a gondolatnak a jelenléte mindenekelőtt az első egységben egymást követő Heidegger-értelmezésekben érzékelhető. Felbukkan Lőrincz Csongor nagyszabású és tanulságos kommentárjában (*Hallgatás és hangoltság Heideggernél*

– itt a *h* betűk alliterálnak némán), amely a hallgatást először a hangoltság egzisztenciálanalitikai összefüggésébe illeszti, majd a „talán” móduszával – mint a „hallgatva, hallgatás általi mondás mozzanatával” (79.) kapcsolja össze, hogy végül az *Erschweigen* heideggeri szóhasználatának mély értelmezéséig jusson. Beszéd és hallgatás egymásra vonatkozása nem egyszerűen logikai paradoxonként, hanem a nyelv lényegi összetevőjeként mutatkozik meg, ami nyelvelméletileg a mondás és a közlés elválasztását eredményezi. A magyarra lefordíthatatlan *Erschweigen* szóalkotás komoly szerepet kap a már idézett Kulcsár-Szabó Zoltán-tanulmányban is (*Heidegger és a kimondatlan*), amelynek egyik legüdítőbben izgalmas összefüggése a kimondatlannak az értelmezés szükségességével való szoros összekötése, egy másik pedig az, hogy – különösen a rendkívül gondolat- és ismeretgazdag elemzés zárlatában – maga is színre viszi, megvalósítja a „talán” Lőrincz által középpontba állított magatartását. „Bizonyos értelemben talán igen, de mégsem egészen, illetve nem minden megszorítás nélkül” (109.) – így hangzik a tanulmány utolsó bekezdésének nyitómondata, melyet számos további, a megfogalmazott téziseket árnyaló, elbizonytalanító kiegészítés követ. Dobos István gondolatmenete (*A hallgatás nyelve. Az apória adománya*) az immár alaposan előkészített heideggeri kontextus dekonstruktív, derridai olvasatait is szemügyre veszi, hogy azután visszatérjen a hermeneutikai keretek közé, és a „hallani magamat beszélni” tapasztalatát a másik jelenlétéhez, a dialógus lehetőségéhez kösse vissza. A hallgatás mint performatív aktus itt – és másutt – a beszéd néma alapjaként, a nyelv lehetőségfeltételént mutatkozik meg. Ez a tapasztalat mutatkozik talán a kötet egyik legáltalánosabb tanulságának: a hallgatást szinte minden tanulmány (még a kényszerű hallgatás és a cenzúra politikai viszonyait tárgyaló szövegek is) valamiféle pozitív jelentéssel, például a beszédet keretező és annak mibenlétét megalapozó funkcióval kapcsolja össze.

A három Heidegger-értelmező szöveg alkotja a kötet legszorosabban összekapcsolódó egységét, amelyek között a legnyilvánvalóbbak a kereszthivatkozások. Ezek a kölcsönös egymásra utalások azonban nem korlátozódnak a tematikusan összetartozó szövegekre. A hang, a hangoltság és a hallgatás heideggeri elgondolása másutt – például Kulcsár Szabó Ernő és Eisemann György tanulmányában – is visszatér, de ennél váratlanabb közös referenciák vagy hallgatólagos összefonódások is észlelhetők egyes tanulmányok között. Visszatérve egy már felvillantott összefüggésre így a néma és a hangoztató olvasás jelenik meg mind Dávidházi Péter kötetnyitó, meseteri dolgozatában, mind pedig Simon Attila izgalmas *Hyppolitus*-értelmezésében. A két dolgozatot ugyancsak összekötik: a filológusi tekintet, a fordítás, valamint a hagyomány közvetítésének hermeneutikai kérdései. Dávidházi tanulmánya (*Csöndbe merült ősi hangok*) egy ószövetségi szöveghely félrefordítási hagyományát követi végig több korszakon és számos európai nyelven keresztül, hogy ebből két szellemi magatartás – a *tanörző* és a *tanmagyarázó* – párhuzamos jelenlétének és harcának megfigyeléséig jusson el, egészen a kortárs irodalomtanításról szóló vitákban is feltűnő konfliktusig „a feltétlen, azonosuló tisztelet” és az „önálló értelmezés és értékelés képessége” (45.) között. Dávidházi tanulmányának tanulsága (amelyet talán az említett vitákra is érdemes lehet alkalmazni), hogy ez a két szellemi magatartás éppannyira összetartozik,

mint amennyire konfliktusban áll egymással. Nem is lehet őket megfeleltetni beszéd és hallgatás fogalompárjának: míg a tanórzo magatartás a szöveg felhangoztatásával a szövegről szóló értelmező beszédet tartja kordában, addig az aktualizáló magyarázat igénye mindig a szöveg elhallgattatásának veszélyét hordozza magában.

Simon Attila említett tanulmánya (*A hallgatás médiumai*) nyitja a második, *Próza, dráma, mozgókép* című blokkot. Az interpretáció az Euripidész-drámában Phaidra írott üzenetének Thészusz általi néma olvasására, valamint ennek a néma olvasásnak a drámai beszéddé transzformálására összpontosít, külön kiemelve, hogy a darabban olvasott üzenet tartalma (akárcsak azé a bizonyos ellopott levélé) a közönség számára ismeretlen marad. Ez a tanulmány – akárcsak Bónus Tibor nem sokkal ezután következő szövege – ígérettel zárul a darab egészének későbbi vizsgálatára: az effajta ígéretek (akárcsak a jól ismert Handke–Esterházy-befejezés) talán beleilleszthetők az előszóban meghirdetett „hallgatásaktus” programjába, amennyiben arról beszélnek, amiről szerzőjük egyelőre hallgatni kényszerül. Bengi László szövege (*A hallgatás technikái Cholnoky Viktor írásaiban*) feltehetőleg ugyancsak egy nagyobb munka egy fejezete, vagy legalábbis ahhoz kapcsolódó gondolatmenet: a Cholnoky Viktor néhány novellájának hallgatásmotívumait felidéz, gondolatébresztő és helyenként humoros értelmezésben a nyelvi és a technikai kommunikáció, az identitás és az írói önértelmezés képzetei is szerepet kapnak. Bónus Tibor esetében szintén egy nagy szövegkorpuszról szóló nagy vállalkozásba kapunk betekintést. Jelen Proust-értelmezésében (*A prousti hallgatás – narrátor és szerző között*) az az érdekfeszítő kérdés áll központi szerepben, hogy az én-elbeszélő beszéde vajon a szerző beszédeként, avagy hallgatásaként gondolható-e el. Ezt a *lapszus* problémáján keresztül vizsgálja meg figyelemre méltó körütekintéssel, a szövegváltozatok filológiai, az elbeszélő-szerző viszony narratológiai kérdéseit egy alapvetően dekonstruktív gondolatmenetben vonatkoztatva egymásra.

Tátrai Szilárd *Kettő az egyben* című tanulmánya Faulkner egy elbeszélésében figyeli meg a gyermeki elbeszélő által elmondottak és elhallgatottak összjátékából kirajzolódó narratív sémákat – a tőle megszokott módon a kognitív narratológia fogalmiságával. Kulcsár Szabó Ernő Márai *Szindbádjának* adja példaszerű olvasatát tanulmányában (*Rá/hangoltság*), amelyben a nyomaték nem az epikai elbeszélés cselekménystruktúrájára, hanem az elbeszélő nyelv hangoltság-effektusaira esik, amelyek az értelmezés szerint a regény voltaképpen nyelv művészeti tapasztalatoként közvetítenek egyfajta – nem a pastiche pusztá effektusaként azonosítható – üzenetet. Szirák Péter (*Kimondottan kimondatlan*) és L. Varga Péter (*„Még szabadságot is álmodhatunk ide”*) dolgozatai egyaránt Esterházy Péter írásművészetéhez kapcsolódnak (így a keresztnevek egy újabb hármas *p* alliterációt adnak), s mindketten – egyebek között – a poétikai és a politikai összefonódásának módozatait vizsgálják. Szirák a *Termelési-regényből* idéz fel néhány izgalmas összefüggést, például Kádár János majdnem-megpillantásának jelenetét, valamint feltárja a szövegben a Mester által kimondott „Kultur ist Parodie”-frázis irodalmi forrásvidékét. L. Varga Esterházyinak a rendszerváltást megelőző és azt követő publicisztikájában figyeli meg a „diktatúra csöndjéhez” viszonyuló nyelvfelfogás ki- és átalakulását, valamint az irodalmi beszéd

és hallgatás ehhez viszonyított lehetőségeit. Szávai János tanulmánya (*Vila-Matas és az író elnémulása*) Enrique Vila-Matas *Bartleby és társai* című regényéről, illetve az abban szóba hozott, elhallgatásukkal feltűnő szerzőkről szól. Fodor Péternek *A tabuizálástól a kultuszig* című, az Aranycsapat emlékeztörténetét tárgyaló tanulmánya szintén egy nagyobb munka egy fejezete, amely izgalmas sajtófilológiai észrevételeket is tartalmaz, például arra vonatkozóan, hogy az emlékezetpolitika történetének felidézése is emlékezetpolitikai gesztus. Dánél Mónika (*Kép és nyelv törésvonalai mint az emlékezés hely(szín)ei*) két kortárs filmben, Radu Jude *Halott ország* és KissPál Szabolcs *Szerelmes földrajz* című alkotásában mutatja meg a képi és a nyelvi alkotóelemek megszólaltathatóságának, láthatóságnak és láthatatlanságnak, beszédnek és hallgatásnak az itt hangsúlyozottan politikai összefüggéseit.

Az utolsó blokkban a költészetről szóló írások jutnak térhez. Smid Róbert egyszerre ökokritikai, dekonstruktív és médiaelméleti apparátust is mozgó elemzése (*Antropomorfizmus és ökomimézis*) Wordsworth *There Was a Boy* című versének hallgatásmotívumát, a huhogó fiú és az erre nem válaszoló baglyok jelenetét járja körbe, a természet csendjének már az előszóban is hangsúlyozott képzetét állítva kommunikációelméleti megvilágításba. Ebből a szempontból talán Lénárt Tamás tanulmányával mutatkozna a legszorosabb összefüggés, de a szerkesztői döntés értelmében Fogarasi György írása (*Méltóság és méreg*) következik, aki egy Alfred de Vigny és egy William Blake-vers interpretációjával szól hozzá az ember általa „(dez)antropolitikai”-nak nevezett meghatározásához. Miközben a csend és a hallgatás mindkét versben előtérben áll, az ember és a természet megkülönböztetését a dolgozat két nagyobb egysége más-más fogalmi összefüggésben: a *méltóság* és a *méreg* kontextusában vizsgálja. (A *méreg* itt a ’harag vagy bosszúállás’ jelentésében áll, de a versben aktivizálódik a magyarban szerencsésen meglévő jelentéshasadás). Eisemann György dolgozata (*Hallgatás és tragikum*) kreatív motívumkapcsolásokkal épül fel: az alapvetően a mediális materializmus kritikáját adó szöveg a *Rajna kincse* kittleri olvasatának viszonylagosításától a Macbeth egy jelenetének értelmezéséig terjedően ad példákat az információ és zaj dichotómiájaként értett információelmélet korlátosságára. Lénárt Tamás (*A természeti kép hallgatása*) Petőfi Sándor *A Tiszájának* olyan olvasatát mutatja be, amely a vers képiségének az eredeti megjelenést illusztráló körrajzhoz való viszonyát is tárgyalja, miközben a képiségnek és a hallgatásnak ezt a konglomerátumát alapvetően Nemes Nagy Ágnes értelmezésén keresztül olvassa. Ezzel talán itt kerül elő először az a később mások által explicitté tett történeti összefüggés, amely szerint a hallgatás a költészetben a kései modernségben válik domináns alakzattá. Balogh Gergő ugyancsak sokrétű összefüggésrendszert felmutató szövegében (*A cenzúra rendje a magyar irodalmi modernségben*) ez a korszak-preferencia még kevésbé nyilvánvaló, mivel ez a dolgozat mindenekelőtt a két világháború közötti irodalom cenzoriális körülményeinek felvázolására vállalkozik. Itt – akárcsak L. Varga Péter Esterházy-értelmezésében – az irodalmi kommunikáció és a kimondás szabadsága közötti kapcsolat válik explicitté, Balogh szövege azonban – miközben nem hallgatja el a cenzoriális rend és a kivételes állapot történeti összekapcsolódását – az irodalmi rendszer „normál” működésében is a kimondás és a hallgatás, normaszegés és norma-

állítás interakcióját tételezi. Kabdebó Lóránt a *Ráhallgatás poétikája* című írása a szerző korábbi munkáinak nagy ívű summázását és újragondolását adja. A dialogikus költészet koncepcióját úgy fogalmazza át, hogy *aktor és néző* kölcsönviszonyát *kibeszélés és rá-hallgatás* kölcsönviszonyaként vázolja újra, eközben a modern költészet mérvadó szövegeit kommentálva. Horváth Kornélia (*A „hallgatás” mint szövegformálás, nyelvhasználat és beszédmód*) József Attila, Pilinszky János és Petri György poétikái között teremt összefüggéseket oly módon, hogy a hallgatás és a csend motívumait állítja középpontba. Bednaries Gábor (*Hallgatás: a modernség költészetének kitüntetett alakzata*) ugyancsak a modernségben centrális szerepbe kerülő jelenségeként tekint a hallgatásra, az ő példái Babits Jónás imájától Nemes Nagy Ágnes *Majom* című versén át Tandori Koan *III.*-jáig terjednek (nem ebben a sorrendben). A romantikus töredék és a természeti csend késő modern újrafelfedezésének motívuma (amely természetesen csak egy részösszefüggése egy bonyolultabb korszakjellemzésnek) Lénárt Tamás dolgozatával is összeköti ezt a szöveget. Mezei Gábornak a megítélt kötet záró pozícióba került tanulmánya (*Az írás fraktúrái*) a fraktúra fogalmának bevezetésével demonstrálja a modern és nem csak modern (Shakespeare, Ezra Pound, Mészöly Miklós, Nemes Nagy Ágnes) költői szövegek tipográfiai, íráshoz kötött hatáseffektusait, amelyek – a kötetet záró mondatot parafrázálva – bizonyítják, hogy az irodalmi szöveg diszkurzív lehetőségfeltételei egyben a megszólalás önazonosságának lehetetlenségét is garantálják.

Ez a rövid összefoglalás értelemszerűen csak vázlatosan érinthette a kötet tanulmányainak gazdag összefüggésrendszerét, amelyből a hallgatás irodalomtörténeti, nyelv- és kultúraelméleti funkcióinak komplexitása érzékelhetővé válik. Az ismétlődő hivatkozások és visszatérő témák alapján kijelölhetők a kutatás fontosabb érdeklődési centrumai. Itt egyrészt olyan költészettörténeti korszakokról (romantika, késő modernség), valamint olyan filozófiai és irodalomelméleti irányzatok (hermeneutika, poszthermeneutika, dekonstrukció) problémáiról van szó, amelyek már évtizedek óta meghatározzák az Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport érdeklődését. Ezek mellett azonban a kötet számos, a kortárs irodalom- és kultúratudományban felfedezett vagy újrafelfedezett jelenség értelmezéséhez is hozzájárul, amivel nemcsak aktualitását növeli, hanem számos részdiszciplínával és tematikus érdeklődési területtel kezdeményez párbeszédet. Ezek sora az ökokritikától az irodalom társadalomtörténetén át egészen a kognitív narratológiáig terjed. A magyar irodalomtudományban a hallgatásról eddig még kevesen mondtak olyan sokat, mint e kötet szerzői.

(Prae, Budapest, 2019.)

IN MEMORIAM

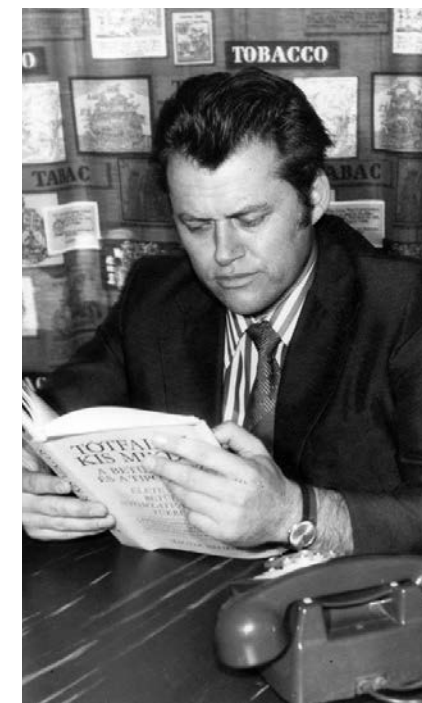
Kovács Sándor Iván (1937–2019)

Kovács Sándor Iván (azaz, ahogy mindenki ismerte: KSI) hosszan tartó betegség után hunyt el, s betegsége miatt a tudományos életből és az egyetemi oktatásból már több mint egy évtizede visszavonult. A fiatalabb kollégák és a hallgatók legfeljebb legendaként ismerhetik a Régi Magyar Irodalomtörténeti Tanszék egykori professzorát, a 17. és 18. századi irodalom történetének kiemelkedő kutatóját, aki könyveivel, tanulmányaival és tanári tevékenységével meghatározó szerepet játszott a korszak irodalomtörténetének művelésében.

1937-ben született Esztáron – mint sokszor felemlítette, Pázmány szülőföldjén, Biharban, a Partiumban. Az egyetemet Szegeden végezte, s elsősorban Koltay-Kastner Jenő ösztönzését követve már első éves hallgatóként elköteleződött a kutatás és a régi magyar irodalom mellett. 1960-tól ott tanított az I. számú Irodalomtörténeti Tanszéken, 1971-ben került Budapestre, az ELTE Régi Magyar Irodalomtörténeti Tanszékére és a Kortárs szerkesztőségébe. 2007-ig tanított az egyetemen, 1994 és 2002 között tanszékvezető volt.

Irodalomtörténeti érdeklődése középpontjában kezdetben a 17. század elejének irodalma állt. Mindenekelőtt Szepsi Csombor Márton útleírásával foglalkozott behatóan, és elkészítette a szerző műveinek kritikai kiadását (1968). Már ebben a kötetben is megmutatkoznak Kovács Sándor Iván későbbi munkáinak fontos erényei: az *Europica varietas* esetében a legapróbb részletekre is kiterjedő filológiai pontosságot a mű szuggesztív, élvezetes értelmezésével kapcsolta össze.

Az utazási irodalom később is kedves témája maradt, de egyre inkább Zrínyi Miklós műveinek tanulmányozása vált fő szakterületévé, s az 1970-es évek végétől kezdődően több fontos tanulmánykötetet tett közzé e tárgyban: *Zrínyi-tanulmányok*



(1979); „*Adria tengernek fennforgó habjai*” (1983, Király Erzsébettel közösen); *A lírikus Zrínyi* (1985); *Koboz és virginál* (1990), *A „Syrena” és a szobor* (1993). E tanulmányokkal a Klaniczay Tibor által megindított modern Zrínyi-kutatások legfontosabb művelőjévé és szorgalmazójává vált; s miközben Klaniczayra és Zrínyi-monográfiájára mindig megkérdőjelezhetetlen autoritásként hivatkozott, a Zrínyi-kutatásban új hangsúlyokat tett. Különösen fontos e tekintetben *A lírikus Zrínyi*: az általa szerényen részmonográfiának nevezett kötettel Kovács Sándor Iván kiemelte az eposz fenséges árnyékából a *Syrena*-kötet kisebb, a korábbi elemzők által kevésbé méltatott verseit, rámutatva, hogy ezek jelentős esztétikai értékkel rendelkeznek, a *Szigeti veszedelemmel* szorosan összefüggének és megkerülhetetlenek az életmű megértése szempontjából. Újszerű volt e kötet megközelítési módját tekintve is, hiszen a politikai, történelmi vagy életrajzi vonatkozások rovására Zrínyi költészetének poétikai megalkotottságát helyezte előtérbe, aprólékos elemzésekkel mutatva be a költő imitációs technikájának jellemzőit. Saját Zrínyi-tanulmányai megírásával párhuzamosan Kovács Sándor Iván nagy energiát fordított arra, hogy a Zrínyi-kutatást intézményesítse s mind több leendő vagy már elismert kutatót vonjon be a feladatokba. Az általa létrehozott és vezetett Zrínyi-szeminárium eredményeit láthatjuk többek között az 1984 és 1989 között kiadott *Zrínyi-dolgozatokban*, a Zrínyi-könyvtár egyes köteteiben és több Zrínyi-konferenciában. Kovács Sándor Iván fontos törekvése volt, hogy az egyetemi hallgatóknak értelmes feladatot adva nyerve meg őket a filológusszakma számára, s egykori tanítványai közül később többen is elismert irodalomtörténésszé váltak. Zrínyi-kutatóként nem a nagy szintézis megalkotása motiválta, inkább esettanulmányokban, új nézőpontok kialakításában, új összefüggések feltalálásában lelte kedvét. Utolsó két Zrínyi-könyve, *Az író Zrínyi* (2006) és a Zrínyi Miklós *Összes művei* (Kortárs Kiadó, 2003) mégis szintézisnek, a legfontosabb filológiai és értelmezői eredmények foglalatának tekinthető.

Kovács Sándor Iván érdeklődése azonban egyáltalán nem korlátozódott Zrínyire. A régi magyar irodalom legkülönbözőbb aspektusaival foglalkozott, de a modern irodalomról (elsősorban a régi irodalom újabb írók általi recepciójáról) is közölt tanulmányokat. Érdeklődése sokrétűségét mutatja, hogy a komor Zrínyi mellett a kis-mesterekkel, mindenekelőtt a 18. századi mesterkedő költőkkel is szenvedélyesen foglalkozott. Alighanem a Weöres Sándor által jegyzett *Három veréb hat szemmel* antológia munkálatai serkentették a *Mesterkedők* antológia (1999) kiadására, amely a magyar irodalomtörténet elfeledett szerzőit, vagy ismert szerzők mellőzött műveit igyekszik visszaiktatni a kánonba. Édes Gergely, Kovács József vagy Mátyási József verseiben éppoly szenvedélyesen kereste az értéket, az utókor emlékezetére méltó stilisztikai megoldásokat, mint a legnagyobbak verseiben.

A mai olvasó számára könnyen hozzáférhető régi magyar irodalmi szövegtörzshoz bővítésére vonatkozó törekvéseinek az egyetemi oktatás szempontjából legfontosabb dokumentuma a máig használt szöveggyűjtemény két vaskos kötete, amely a korábbi szöveggyűjteményekhez képest számos „új” szerzőt és művet szerepeltet, sokkal színesebb képet adva a korszak irodalmáról. Esszéikkel dúszított szöveggyűjteménye ugyanakkor sajátos – a „hivatalos”, akadémiai irodalomtörténettel, a „spenóttal”

konkuráló – irodalomtörténet is, amely egységes narratíva helyett mozaikokból, írói portrék és műelemzések sorából épül fel. Az anyag feldúsításával Kovács Sándor Iván arra kívánta ösztönözni a hallgatókat, hogy a kötelezők és tankönyvbölcsességek magolása helyett önállóan barangoljanak a régi szövegek világában, személyes élményekre tegyenek szert az irodalommal való találkozás során.

Erre ösztönzött szuggesztív, szenvedélyes előadásaiban is. Kovács Sándor Iván nemcsak kiváló tudós, de nagy formátumú tanár is volt. Sokak szorongva tekintettek a régi magyar irodalom ismeretének szükségességét ellentmondást nem tűrően képviselő, félelmetes hírben álló professzor vizsgáira; akik azonban erre méltónak találtattak, korlátlan támogatást élvezhették, feladatot s gyakran publikálási lehetőséget kaptak. Kovács Sándor Iván ugyanis igyekezett már hallgatóként publikációval „felszerelni” az irodalomtörténet iránt elkötelezetteket, s erre lehetőséget is teremtett az általa szerkesztett *Irodalomismeret* című folyóiratban, ahol számos egyetemi hallgató első tanulmánya látott napvilágot. Bár lelkesítő előadó volt, jobban szeretett másokkal együtt dolgozni, mint szónokolni: ennek jegyében működött hosszú éveken keresztül Szövegfeltáró és kiadó szeminárium is, melynek pedagógiai célja a filológiai mesterség fortélyainak elsajátítása, begyakorlása volt, de ahol mindig valamilyen új eredmény létrehozása volt a végső cél. E szemináriumról Kovács Sándor Iván a problémák és teendők rövid megbeszélése után gyakran azonnal a könyvtárba irányította a hallgatókat, mondván: ne órán ücsörögjenek, hanem dolgozzanak. Maga jó példával járt elől: az OSZK kutatófülkéje gyakran második dolgozószobája volt, és sokszor csak az olvasóterem elhagyására figyelmeztető utolsó felhívás után távozott a könyvtárból, ahova reggel az első között érkezett. A könyvtári munka életében betöltött fontosságát jelzi többször elejtett kérése: ha már nem leszek, ide, a kutatófülke asztalára tegyetek egy virágot.

Kovács Sándor Iván irodalomtörténészként a mestereitől tanult klasszikus elveket követte: a filológiai pontosságra törekvést, az élmény elsődlegességét, a poétikai szépség keresését. Nem volt újító abban az értelemben, hogy valamilyen szilárd kutatási programot fogalmazott volna meg, de ezeket az elveket érzékenyen működtetve számos területen kezdeményező volt. Az imitációs összefüggések fontosságának hangsúlyozása vagy a *Szigeti veszedelem* elbeszélésmódjának személyességére vonatkozó tétele éppúgy további termékeny kutatásokat ösztönöztek, mint az utazási irodalom vagy a mesterkedő költészet. Szövegkiadásai, filológiai „találmányai” nem csak alakították a régi magyar irodalom képét, de sok esetben további elvégzendő feladatokat is kijelöltek.

Mind előadóként, mind értekezőként arra törekedett, hogy a szűkebb tudományos közegnél szélesebb közönséget szólítson meg. Ezzel függ össze, hogy a Szepsi Csombor-kiadás után több kritikai kiadást nem készített, annál inkább a szövegeket modernizált átiratban közlő antológiákat, szöveggyűjteményeket. Zrínyi-kiadásait is nagyobb közönségnek szánta, ezért is készített hozzájuk rendre részletes szömagyarázatokat. Szóban és írásban is fontosnak tartotta az élvezetes, a hallgatót vagy az olvasót magával ragadó előadásmódot. 1994-ben tanszékvezető elődjét búcsúztatva Tarnai Andor Bán Imre, Szauder József, Klaniczay Tibor mellett helyezte el a régi

magyar irodalmi műveltség nagy kutatói sorában, és a Tacitus és Livius stílusát összehasonlító Zrínyit idézve Tarnait mint a rövid, tömör szólás mesterét jellemezte a „vitéz hadnagy” Klaniczayval szemben. Ha most Kovács Sándor Ivánt is az elhunyt irodalomtörténeti nagyságok közé állítjuk, a stilisztikai jellemzést folytatva nemcsak Pázmány és Zrínyi energikus, szenvedélyes prózájában, de Rimay János bő szavas Cicero-értelmezése és a mesterkedők nyelvi leleményessége tájékán is kereshetnénk olyan példákat, melyek párhuzamba vonhatók Kovács Sándor Iván színes előadásmódjával, a nyelvi lelemények, a szójátékok kedvelésével, a jellegzetes „káeszizmus”-okkal. Még komoly tudományos műveiben is találni erre példát, mint például *A lírikus Zrínyi* egyik fejezetében: *A minta: Aminta*. De azt is meg kell itt említeni, hogy egykori szegedi tanszékvezetőjét, az esszéíróként is lebilincselő Szauder Józsefet mindig meleg szavakkal említette, s az esszéisztikus stílus iránti vonzalma minden bizonnyal ösztönzést merített tőle. Habitusát tekintve azonban ő is „vitéz hadnagy” volt. Sorolni lehetne a Zrínyi-helyeket, melyeket magáévá tett, és átéléssel hangoztatott. Talán a Zrínyi által az *Áfumban* idézett latin mondás, a „Volenti nihil difficile” („Aki akar, annak semmi sem nehéz”) fejezi ki leginkább kitartását, legyőzhetetlen akadályt nem ismerő szívósságát, mely állandó tettvággal, használni akarással, a henyélés, az otium megvetésével társult. Míg Zrínyi vérével és szablyájával kívánt használni, ő magyar filozfként követte a virtust.

Legfontosabb vonása alighanem lelkesedése, tettereje volt, amit szerencsés módon képes volt másokra, az egyetemi hallgatókra is átragasztani, de szervezőként és szerkesztőként az egyetemi munkán túl is érvényesített. Tudományos és tanári pályájának idő előtt szakadt vége. Munkái azonban – saját szavait kölcsönözve a szöveggyűjtemény bevezetőjéből – eljárnak a tengelyükön: az „irigy üdő” – most már Zrínyivel szólva – azokat el nem bonthatja.

Laczházi Gyula



2019

172 oldal

1875 Ft

Vincze Géza (1889–1964) *A Kalota partján* című kötete hosszú ideig kiadásra várt a Dunamelléki Református Egyházkerület Ráday Levéltárában. A szerző református lelkészként és irodalomtörténészként elsősorban a két világháború közötti és közvetlenül azt követő időszakban foglalkozott a családja rokonaként számon tartott Ady Endre életrajzával és költészetével. Emellett Ady édesanyjának volt a fia halála után támasza és segítője.

Jelen kötet az 1950-es években nyerte el végső formáját, a szerző rendezte sorrendbe írásait, és alakította hosszú éveken keresztül. Az írások műfajukat tekintve az életrajzi tanulmánytól kezdve az esszén át a riportig és a tudósításig érnek, elsősorban Ady Endre és édesanyja, Ady Lőrincné személye köti össze őket. Egyszerre pillanthatunk be általuk Ady családtörténetébe és érhetjük tetten az Ady-kultusz alakulását és nem utolsósorban alakítását.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a Ráció Kiadó szerkesztőségében: 1072 Budapest, Akácfa utca 20.
Telefon: 06-1 321-8023 • e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

IRODALOM mindenkinek!



Ha érdekelnek **Beregszász** irodalom reprezentációi, ha olvasni akarsz a legújabb kötetekről, ha kíváncsi vagy, melyek az **aktuális kulturális vagy éppen irodalmi tendenciák Írországban vagy Ukrajnában**, vagy szeretnél képben lenni a jelentősebb képregényrajzolók munkáival, **egyszerűen olvasnál egy jó képregényt Beregszász alapításáról**, vagy egy jó novellát vagy verset, esetleg megnéznéd, mit és hol publikáltak kedvenc íróid, költőid, akkor nincs egyéb dolgod, mint fellapozni a Szépirodalmi Figyelő **Beregszász-számát**.

A magyar folyóiratpiac egyetlen szemlélő lapja mindezt egyszerre kínálja, 18. éve van jelen tematikus összeállításával, a hazai és külhoni magyar lapokat figyelő szemlérovatával, bíráló hangvétellő kritikáival, és egyedülálló szépirodalmi repertóriumával, melyben minden, a megjelenésünket megelőző két hónapban megjelent közlést összegyűjtünk. Ha rajta akarsz tartani az ujjad, a kezed, a szemed a magyar kulturális élet pulzusán, hát nincs más dolgod, **lapozd fel a legújabb Szépirodalmi Figyelőt!**

LA MANCHA LOVAGJA

Szövegkönyv: Dale Wasserman

Zene: Mitch Leigh Dalszövegek: Joe Darion

Az eredeti produkciót színpadra állította: Albert Marre

Fredeti produkció: Albert W. Seiden és Hal James



A LA MANCHA LOVAGJA bemutatását a Concord
Theatricals Ltd. és a Theatrum Mundi Színházi és Irodalmi
Ügynökség között létrejött megállapodás tette lehetővé.

SZABÓ P. SZILVESZTER

KERÉNYI MIKLÓS MÁTÉ, PELLER ANNA, BÁLINT ÁDÁM
DÉZSY SZABÓ GÁBOR, Mészáros ÁRPÁD ZSOLT
KALOCSAI ZSUZSA, VAGÓ ZSUZI, MAGÓCS OTTÓ

FORDÍTOTTA: **BLUM TAMÁS**

DÍSZLETTERVEZŐ: **ERDŐS JÚLIA LUCA**

JELMEZTERVEZŐ: **FEKETE KATALIN**

WWW.OPERETT.HU | OPERETTSZINHAZ

FELELŐS KIADÓ: KISS-B. ATILLA | FŐIGAZGATÓ

BUDAPESTI



OPERETTSZÍNHÁZ

ZENEI VEZETŐ / KARMESTER:

BOLBA TAMÁS

KARMESTER:

TASSONYI ZSOLT

RENDEZŐ – KOREOGRÁFUS:

VINCZE BALÁZS

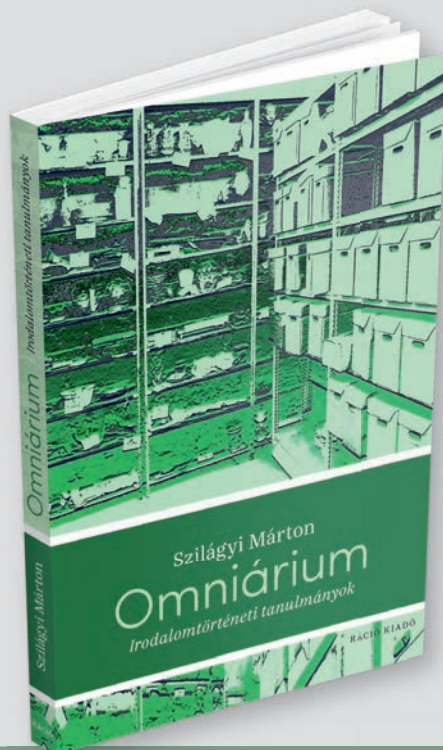


MAGYAR SZÍNHÁZI
TÁRSASÁG

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



2020
256 oldal
3250 Ft



Húsz év terméséből válogatott össze húsz irodalomtörténeti tanulmányt ez a gyűjtemény. Látszólag mindenfélét, a 19. századtól egészen a 20. századig, Bessenyei Györgytől Weöres Sándorig (erre a tarkaságra utal a latin cím, amelyet „mindenes gyűjtemény” értelemben is használtak a 18. században). Valójában azonban a különböző témák egy cél érdekében kerültek egymás mellé: az irodalomtörténet „történet”-té szerveződésének lehetőségei és az irodalmi szövegek társadalmi használatának különböző módzatai állnak az elemzések előterében (időnként a háttérben). Ez a szempont megjelenik átfogó, metodológiai kérdéseket tárgyaló gondolatmenetekben is (ezek alkotják a kötet első egységét), és konkrét művek elemzésében is, vagy éppen bizonyos történeti problémák irodalmi szövegek értelmezésén keresztül is megragadható tárgyalásában. Filológiai akribia és mikrotörténeti látásmód egészül ki itt a kulturális antropológia sugallta megfontolásokkal: a kötetzáró tanulmány egy olyan 1995-ös kolozsvári eseménysor elemzésére tesz kísérletet, amely „happening” formájában jelenítette meg a saját viszonyát a kisebbségi irodalom önértelmező mítoszaihoz. Ez a tanulmány a legkorábbi a kötet anyagában: innen indult s ide tért vissza a kötet módszertanilag és gondolatilag is.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható
a kiadó szerkesztőségében: 1072 Budapest, Akácfa utca 20.
Telefon: 06-1 321-8023 • e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu