

Tartalom

TANULMÁNYOK

- 4 **Falusi Márton**
A retorika mint tudás
Az irodalmi és a politikai beszéd retorikája
- 20 **Szántó F. István**
Az esszéizmus és az a bizonyos hamvasi esszé
Montaigne, Hamvas, Epstejn
- 30 **Horváth Péter**
A műalkotás mint anyagtalan jel és immanens lényeg
Gilles Deleuze Proust-értelmezéséről
- 40 **Hafner Zoltán**
Pilinszky könyvei
- 49 **Kolozsi Orsolya**
Az emberi létezés pereme – hely, ahonnan nincs tovább
Tar Sándor *Ház a térkép szélén* című novellájáról
- 55 **Mórocz Gábor**
Kényelem és reszketés
Szabó István *Vasárnapi továbbképző* című novellájának elemzése
- 63 **Bánki Éva**
Az év leghidegebb napján
Bodor Ádám: Géza *Hutira füle*
- 69 **Bedecs László**
Dobai Péter szerelmes, emlékező költészete

MŰVELD ÉS MAGYARÁZD

- 81 **Babiczký Tibor**
Széljegyzetek A hallgatás vendégkönyvéhez (részlet)
- INTERJÚ
- 85 **Balogh Csaba**
Az elsőség fényei és árnyai
Beszélgetés Csuday Csaba író-műfordító irodalomtörténésszel
- SZEMLE
- 93 **Balázs Géza**
A színházantropológia új szakirodalmáról
- 102 **Imre László**
Elméleti távlatok – epikatörténeti tanulságokkal
Kovács Gábor: Gárdonyi regényművészete
- 105 **Dobri Imre**
Egy szenvedély filozófiája
Hans Ulrich Gumbrecht: Szépség a sportban / Tömeg a stadionban
- FÜGGELÉK
- 109 *Rezümék*
- 112 *Névjegyek*

magyar művészet

Felelős kiadó:

Richly Gábor, a Magyar Művészeti Akadémia főtitkára

Az MMA Kiadó gondozásában kiadja
a Magyar Művészeti Akadémia Titkársága.

A szerkesztőbizottság elnöke: Turi Attila,

a Magyar Művészeti Akadémia elnöke

A szerkesztőbizottság tagjai: Fabényi Julia,
Farkas Ádám, Hörcher Ferenc, Lezsák Sándor,
Richly Gábor, Tóth László, Vadász Bence

Főszerkesztő: Falusi Márton

Főszerkesztő-helyettes: Sturm László

Olvasószerkesztő: Balogh Csaba

Korrektor: Aranyossyné Bondi Judit, Szilágyi Ágnes

Képszerkesztő: Bánki Ákos

Tervezőgrafikus: Alajbeg Afrodite

Tördelőszerkesztő: Heckmann Tamás

A szerkesztőség címe:

1051 Budapest, Vörösmarty tér 1. IV. emelet
szerkesztoseg@magyar-muveszet.hu

Szerkesztőségi órák: hétfőn 14-től 17 óráig

Megjelenik kéthavonta
Ára számonként: 1500 Ft

Előfizetés:

Mojzes Ildikó szerkesztőségi titkár
mojzes.ildiko@mmakiado.hu
06-30/936-0984
www.magyar-muveszet.hu

Nyomás: Pauker Nyomda

Felelős vezető: Vértés Dániel

ISSN 2064-3799

TANULMÁNYOK

A közelmúlt magyar kisepikája

FALUSI MÁRTON | SZÁNTÓ F. ISTVÁN

HORVÁTH PÉTER | HAFNER ZOLTÁN

KOLOZSI ORSOLYA | MÓRO CZ GÁBOR

BÁNKI ÉVA | BEDECS LÁSZLÓ

ma
mű

A retorika mint tudás

Az irodalmi és a politikai beszéd retorikája

Amikor a szólásszabadsággal jogi, gazdasági és szociológiai szempontból vetünk számot, figyelmen kívül hagyjuk érvényesülésének alapvető feltételét, a szólás és a megértés képességét. Akár a hivatalos állami, akár a piaci szereplőkre ruházott jogosultságból származó, akár a nyíltan kiereszkedett, akár az önkéntesen vállalt, akár a politikai, akár a gazdasági cenzúrát vizsgáljuk mint társadalmi intézményt, vélelmezzük, hogy a közlés sikere többé-kevésbé lehetséges; egy olyan koiné használata révén, amelyen a közügyek – vagy legalábbis a mások számára releváns témák – megfogalmazhatók és megvitathatók.¹ Az acentrikus – másképpen: polikontexturális – társadalmakban különös nyomatékot kap az a kérdés, hogy milyen szociolektusok alkalmasak a különféle csoportok, világnézetek, szakmák, megközelítések és szemléletmódok tudásainak, hiteinek, véleményeinek közvetítésére. Nem egy történelmi példa felhozható ugyanis arra, hogy a művészi formanyelvek – főként a metaforikusnak vagy parabolisztikusnak mondott beszédek – kijátszották a zsarnokság hivatalos és nem hivatalos cenzúráját, ám legtöbbször ki sem kellett cselezni azt, elvégre a Leo Strauss-i ezoterikus kódokkal mindössze egy szűk értelmiségi elit kommunikált,² amelynek tagjai személyre szabott – olykor visszautasíthatatlan – ajánlatokkal is hatástalaníthatók, illetőleg féken tarthatók voltak.

Hazánkban a kádári–aczéli titkos fegyvert, az öncenzúrát a demokratikus jelentés-túltermelés hipertrofikus cenzúrája korszerűsítette, amely a piktorális fordulatot követően a közvélemény befolyásolása terén egyre marginálisabb szerepet játszó szubkultúráknak a közösségi médiában terjesztett képretorikai alakzataiban éri el új fejlettségi állapotát. Mivel a modernitáskori magyar eszmétörténetben megőrződött premodern vonás, hogy a szépirodalom, mint afféle kései Francis Bacon-i „historia litterarum” fogta át a máskülönben differenciálódott tudásterületeket, valamint művelői sokáig kitaróan képviselték azt a meggyőződést, hogy – Stefan Collinit idézve – „az irodalmi érzékenység kiváló kiindulópont

a kultúrkritikához”, egyáltalán nem tekinthetjük kivételes egybeesésnek az irodalmi és a politikai mező jókora közös metszetét.³ Nem az irodalom kényszerűen vállalt feladata volt a politizálás, és nem húzódtott be a politikai gondolkodás az irodalmi szöveg fedezékébe; e két szféra nálunk hagyományosan együttműködött, és az irodalmi kánonvíták azonnal átpolitizálódtak, a világnézetileg szembenálló felek pedig rögtön elkezdték kiépíteni irodalmi hátországuakat, hogy kultúrharcot folytassanak. Ebből következően elég későn került a tudományos érdeklődés homlokterébe az irodalmi és a politikai retorika stratégiáinak különbsége, ami a hosszú rendszerváltás irodalmi és politikai diskurzusain egyaránt nyomot hagyott: az irodalomtörténet-írás azt tartotta progresszívnek, ha a mű elszakad eszmétörténeti megelőzöttségétől, a politikai gyakorlat pedig azt, ha kidobja léghajójából az értelmiségi politizálás ballasztjait.⁴ Ugyanakkor miként a posztmodern irodalomelmélet (és az irodalomkritikai gyakorlat) a miméziselvű olvasatoktól, a politikai gyakorlat a jogi reprezentacionalizmus állítólagos tehermentesítésétől nem tudott megszabadulni. Az irodalomtudomány és az alkotmányjog-tudomány értelmező műveletei, illetőleg a tudomány keretei között, az értelmezés monopóliumáért vívott ütközetek kiélezték az „irodalmi” és a „politikai” szövegtípusok közötti eltéréseket.

A poétikum és politikum viszonyában elterjedt hiedelmek azon alapulnak, hogy mindkét diskurzusban a másik számít stabilnak, sőt mindkét diskurzus önképének reflexív mozzanatait a másiról alkotott nézet rögzítése teszi lehetővé. A politikai szöveg ekként a jelentéssztabilizáció, a „manifeszt beszéd” példája az irodalomtudósnak, aki ehhez képest mutat rá a nyelvművészeti alkotás poliszemantikus jellegére. Ezzel párhuzamosan az irodalmi szöveg „indirekt beszédét” hajlamos a pusztá képzelőerő birodalmába utalni a politikatudós, hogy saját diszciplínájának szövegkorpuszára mint a kemény tények valóságára tapinthatson rá. Csakhogy az irodalmi szöveg is termel igazságokat a másik, és a politikai szöveg is konstruál va-

¹ Lásd GOSZTONYI Gergely: *Cenzúra Arisztotelésztől a Facebookig. A közösségi média tartalomszabályozási gyakorlatának komplexitása.* Bp., Gondolat, 2022, 38–40.

² Lásd STRAUSS, Leo: *Az üldöztetés és az írás művészete.* Ford. LÁNCZI András, Bp., Atlantisz, 1994

³ GUILLORY, John: *Professing Criticism: Essays on the Organization of Literary Study.* The University of Chicago Press, 2022, 45.

⁴ FALUSI Márton: *Jog és irodalom, haza és haladás a magyar eszmétörténetben.* Bp., MMA MMKI, 2018, 59–117.

lóságot a maga számára. A kétféle szöveguniverzum működésének episztemológiai tétje, hogy kiveszik részüket a közösségformálásból és az identitásrepertoárok kialakításából; egymást pedig kölcsönösen ösztönzik. Mindkét tudásterület sok évszázados retorikai stratégiákra támaszkodik, amelyek beszédaktusaikban a nyelvi normakövetés és normasértés mozzanatait egyeztetik össze.⁵

A fenti dichotómiából arra a következtetésre juthatnánk, hogy ez a retorika kétféle, és e kettő mereven elkülöníthető egymástól. Arisztotelészre szokás visszavezetni azt a leegyszerűsítő tételt, hogy a metaforának egyetlen szerkezete, ám két funkciója van: egy poétikai és egy retorikai. Természetesen nem áll szándékomban elmosni a poétikus és a politikus megközelítések különbségeit, ám e különbségek mibenlétét körültekintően kell kezelnünk. Az irodalom számára a politika a meggyőzés művészete, retorikája így átlátszó és manipulatív; a politika számára az irodalom a gyönyörködtetés művészete, retorikája ennek megfelelően önkényes értelmezésekhez nyit utat. Az egyiknek a másíkról alkotott felfogása azonban önszemléletükre is visszahatott; ami miatt az irodalom „tudományossága” az eszmetörténeti olvasatok kiiktatását hirdette, és a tudományosság fokmérője azon múlt, hogy ez az elvárás milyen mértékben teljesül; a politika „tudományossága” pedig életre hívta azt a fajta alkotmányjogot, amely az irányadó jelentést az alkotmányszövegből operacionálisan hivatott kinyerni. Végző soron mindkét retorikai stratégia retorikaellenes, hiszen az irodalom az egyértelmű jelentésre aggatott szóvirágokat kezdte a kifejezésen érteni (és ezt elnevezte „képviselésnek”), a politika pedig egyre inkább a jogilag be nem csatornáztató, ekként a jogállamiság követelményét sértő vagy az ünnepi szónoklatok kellékei közé félretett, üres szócsépléssel azonosította ezt a fronétikus tudást. Érdemes hát röviden áttekintenünk, hogy milyen folyamatok szabták meg ezt az irányt; mindazonáltal ezekkel a folyamatokkal dacolva az irodalom és a politika miként rehabilitálta, nota bene e két diszciplínának miért szükségszerű rehabilitálnia a retorikát.

Kételemek a retorikával szemben

A jelenség, hogy annyi más fogalomhoz hasonlóan, évezredek alatt a „retorika” is jelentésmódosuláson esett át, egyáltalán nem meglepő; ám az ezzel járó – oly ritkán levont – ismeretelméleti és eszmetörténeti konzekvenciák

roppant fontosak mind az irodalom, mind a politika szférájában. A modernitásnak a retorikával szembeni kételye három irányból érkezett. A legismertebb, az episztemológiai minduntalan Platónra hivatkozik, noha a *Gorgiasz* egyértelműen elmarasztaló álláspontjával szemben a *Phaidrosz* jóval megengedőbb; a doxa és az episteme szélsőséges minősítéseihez képest a „jó” és a „rossz” retorika felismerése révén árnyaltabbá válik a megítélése, sőt ne feledjük, hogy a görög bölcselő is rétoriként jeleskedett.⁶

Valódi tárgyi tudás mozgósítása helyett a rábeszélés technikája ebben az összefüggésben, amit a 60-as években Habermas és a frankfurti iskola máig hatóan vitt tovább; és a második, a társadalomelméleti kétely is náluk nyilvánul meg leginkább. Habermas a hermeneutika ideológiakritikai sebezhetőségét hánytorgatja fel Gadamerrel folytatott vitájában, és a racionális kommunikáció jegyében amellet tör lándzsát, hogy – Fehér M. Istvánt idézve – „a dialogikus egyetértést vagy megegyezést a valamely pusztá retorikus vagy stratégiai, azaz manipulatív elért konszenzustól alapjaiban meg kell különböztetni”.⁷ Ennél azonban meghökkentőbb az esztétikai kétely, amely a retorizáltság, vagyis a funkciót kapott nyelvi eljárások, lényegében a szóképek és alakzatok kimerülését diagnosztizálva az objektív, a depoetizáló és az aferenciális kategóriákat az alulretorizáltsággal és a filozofikussággal, a progresszió ismérveivel hozza közös nevezőre, és a valódi szépirodalmi vagy képzőművészeti minőséget az alkotó egyénnek a nemzeti identitás építésében vállalt közösségi szerepét centrumba állító hagyományos szemléletmód meghaladásában látja.⁸ Ennélfogva a nemzeti szemléletmód, az élményszerűség és a referencialitás nemcsak azonos megítélés alá esnek a retorizáltsággal, de annak mintegy járuléka. Gadamer azonban nem kapcsolja szét a meggyőzést és a rábeszélést (szociológiai funkció), valamint a díszítést és a gondolkodást (esztétikai funkció); éppen a hermeneutika és a retorika közös célját, az értelem közvetítését hangsúlyozza, mondván, hogy „a beszélni-tudás és a megérteni-tudás nyilvánvalóan ugyanolyan széles tartományt fog át, és ugyanolyan univerzális jellegű. Az ember mindenről tud beszélni, és mindent, amit valaki mond, meg tud érteni.”⁹ Nyilvánvaló, hogy a retorikának ez az általános irányultsága ébreszt egyre inkább gyanút, és a társadalmi differenciálódás, a specializáció szemszögéből nézve táplálja azt az ellenérzést, amelyet Platón a *Prótagoras*ban a költészet szofista beállítottságának tud be, s filozófusként arra szólít fel, hogy

⁵ KEMÉNY Gábor: *A nyelvi kép mint „rendellenesség”* = Magyar Nyelvőr, 1999, 3. sz., 292–302.

⁶ ADAMIK Tamás: *A retorikai elmélet kezdetei* = ARISZTOTELÉSZ: *Rétorika*. Ford. ADAMIK Tamás, Bp., Telosz, 1999, 11.

⁷ FEHÉR M. István: *Filozófia, retorika, hermeneutika* = Világosság, 2003, 11–12. sz., 26.

⁸ FALUSI Márton: *A rendszerváltás utáni magyar lírapoétikai szemléletmódok, kánonok és divatok* = Uő: *Kultúra arisztokrácia nélkül? Esszék és tanulmányok*, Bp., KMTG, 2019, 72–85.

⁹ FEHÉR M.: *i. m.* (2003), 23.



„félretéve a költőket, a saját magunk erejéből kellene beszélgatnünk, hogy megmérhessük önmagunkat és az igazságot”.¹⁰

Az alapvető probléma tehát, hogy miben mérhető a retorika hordképessége; mit írhatunk le és ismerhetünk meg általa. Arisztotelész logikai és retorikai rendszerét már sokféleképpen elemezték, de annyi bizonyos, hogy az igazság, valamint a vélemény megállapítása között határvonalat húzott: a logikától a dialektikát, a cáfolhatatlan, apodiktikus szillogizmusoktól a valószínűségekkel foglalkozó topikát és retorikát tárgyalta elkülönítve. Az irodalom szempontjából a fő kérdés mindig is arra vonatkozott, hogy a poétika és a retorika eszközeit számba véve miként tehető különbség közöttük, a politika szempontjából pedig arra, hogy a retorikai és a dialektikai bizonyítás, vagyis a meggyőzés lehetséges módjainak feltárása – túl magán a meggyőzésen – mennyiben vezet el, illetőleg se-

gít hozzá az igazságos és jogszerű ítélkezéshez. Az előbbi a metafora poétikus és retorikus használatának összevetésében csúcsosodik ki.

A *Poétika* a költészet legfontosabb vehiculumának tagadhatatlanul a metaforát, „a szó más jelentésre való áttételét” tartja. „Bár általában igen fontos az említett formákkal, összetételekkel és szokatlan szavakkal helyesen élni, mégis legfontosabb a metaforák használata, mert csak ezt nem lehet másoktól eltanulni, ez a tehetség jele. A jó metaforák használata a hasonló vonások felismerésén alapul.”¹¹ Csakhogy a metafora a *Rétorikában* is kitüntetett szerepet kap. „A metaforát, mint korábban mondtam, rokon, de nem nyilvánvaló dolgokból kell venni, ahogy például a filozófiában ahhoz kell éleseszűség, hogy igen eltérő dolgok között is észrevegyük a hasonlóságot.”¹² Ami poétikusan, az retorikusan is a közhasználattól eltérő, velős és szellemes mondás célja: addig ismeretlen tudásra tehetünk

Albert Rieger,
Forum Romanum,
1905
magángyűjtemény
© Wikimedia
Commons

¹⁰ PLATÓN: *Prótagorasz*. Ford. FARAGÓ László = Uő: *Összes művei I–III*. Szerk. FALUS Róbert, ford. DEVECSERI Gábor et al., Bp., Európa, 1984, I., 239–240.

¹¹ ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*. Ford. SARKADY János
<https://mek.oszk.hu/00300/00315/00315.htm#d823>

¹² ARISZTOTELÉSZ: *i. m.* (1999), 158.

szert általa; végső soron valamiféle igazságra – még ha nem is olyasfélére, mint a logikai igazság. Nem véletlenül határozta meg ekképpen a metaforát a művészetfilozófus Arthur C. Danto: „Ha *a* metaforikusan *b*, akkor kell lennie valamilyen *t*-nek, amire igaz, hogy *at*-hez viszonyítva ugyanaz, mint *tb*-hez viszonyítva. A metafora tehát egyfajta elliptikus (kihagyásos) szillogizmus lenne, egy hiányzó terminussal, ennél fogva enthümémikus következtetéssel.”¹³ Tudvalevő, hogy az enthüméma és a példa az arisztotelészi retorika logoszáának két fő érvváltozata, és amikor a metaforát enthüméma, azaz csonka szillogizmus gyanánt definiáljuk, mindjárt elbizonytalanodunk a „poétikus” és a „retorikus” beszédaktusok világos elválasztását illetően. Ha pedig a topikus bizonyítási eljárást vetjük össze a retorikus szövegalakítással, tovább bonyolódik a helyzet, hiszen nyilvánvalóan másfajta műveletet végzünk, amikor toposzokhoz, és megint mást, amikor enthümémához, gnómához vagy példához folyamodunk, ám egyik esetben sem pusztán a meggyőző erő növeléséről van szó, hanem az argumentáció felkutatásáról is.

Ezt a hagyományt folytatja Cicero is, amikor retorikaelméletében az inventiót és a dictiót, a rest és a verbát, irodalmiasan fogalmazva a tartalmat és a formát, vagy – Quintilianusszal szólva – az utilét és a dulcét egyaránt az ékesszóláshoz sorolja.¹⁴ Számára a szónok tudása társadalom- és jogbölcseleti megfontolásból sarkalatos: műveiben újra és újra visszatér a tökéletes szónok ismérveinek taglalására, mert az ő republikánus etikája a közjó előmozdításának legfőbb instrumentuma. A szónok széles körű ismeretei, jártassága, tapasztalata, elmélyültsége mintegy magában foglalja a filozófusét, de annál többet is nyújt, amiért a szemlélődő életen túllépve a tevékeny élet gyümölcseiből is szakít, hiszen „átlátja minden dolog természetét, az emberek erkölceit és indokait”.¹⁵ Róma tökélyre vitte ezt a művészetet vagy technét, más szóval arst, ahogy Cicero fogalmaz: „miután uralmunkat minden nép fölött megszilárdítottuk”.¹⁶ Miért kevesebb a jó szónok, mint a jó költő, ha az előbbi nyelve közelebb áll a közhasználatához, míg az utóbbiében a „mindennapi beszédmódtól és nyelvszokástól” eltérőt értékeljük? A jó költészet ugyanis „a tudatlanok belátásától és felfogásától” távol esik, a jó szónoklat viszont egyértelműbbnek látszik, ám „kétségtelenül nagyobb valami ez annál, mint ahogy az emberek gondolják; és több művészetből és elfoglalt-

ságból áll össze”, mert az orátornak „minden jelentős terület és minden tudomány ismereteivel” fel kell vértéznie magát.¹⁷ Cicerónál semmi sem annyira égető probléma, mint a szónok nyelvhasználatának ismeretelméleti státusza. „Miközben én megengedem nekik [a filozófusoknak], hogy félreeső zugaikban időtöltés céljából ezekről a dolgokról értekezzenek [a morál és az államélet nagy kérdéseiről], azt azonban a szónokra ruházom és bízom, hogy ugyanazokat a témákat, amelyekről azok valamiféle egyszerű és szegényes stílusban vitatkoznak, elragadóan kellemes és fennkölt stílusban fejtsse ki.”¹⁸

Ez a stíluskérdés mindazonáltal mélyen összefügg a költészettel, amely éppen a nyelvi norma megsértése, tehát performatív aktusok révén juthat valamiféle igazság közelébe. A *szónokról* című dialógus egyik szereplője, Crassus egyenesen így érvel: „Közel áll ugyanis a szónokhoz a költő, ritmus tekintetében kissé kötöttebb, a szavak használatában azonban szabadabb; a díszítés sok nemében pedig társak, majdhogynem egyenlők. Abban pedig bizonyára szinte azonosak, hogy semmiféle szabály nem írja körül vagy határozza meg azt a jogukat, hogy szabadságukban áll azonos képességükkel és szóbőségükkel elbarangolni arra, amerre akarnak.”¹⁹ Felvetődik itt a szólás-szabadság korlátozásának lehetősége és kívánalma, hiszen közkeletű vélekedés, hogy a nyitott műalkotások szemantikai tartalmának áttételes és fiktív aspektusai sokkal nehezebben válnak jogi ténnyé, mint a szónoki persuáziónak a társadalmi kommunikációban amúgy is nagyobb mozgósítóerővel rendelkező esetei. De mi van akkor, ha a nyelvi műalkotás egynémely darabjának egy bizonyos, a használat során kikristályosodott és a közbeszédet alapvetően tematizáló konnotációja általános érdeklődésre tart számot? Mi a helyzet akkor, ha a műalkotás tropológiai szerkezete nem a Paul de Man-i, hanem az arisztotelészi felfogás szerint értett retorikai karakterét domborítja ki; és e karakter vajon inkább a mű sajátja, vagy inkább az értelmezői közösség konstrukciója?²⁰ Vajon a nyelv-művészet belső tényezője, hogy csak szűk kör számára hozzáférhető, s e szűk kör szükségképpen képviseli a többértelműség, a stabilizálhatatlanság kifinomult arisztokratizmusát? Cicero számára a morális helyességet, az etikai helytállóságot a „megítélés”, az arisztotelészi dialektika mellett a „feltalálás” előbbre valóságát hirdető topika „helyei”, elsősorban pedig a jogi toposzok garantálták.²¹

¹³ DANTO, Arthur C.: *A közhely színéváltozása. Művészetfilozófia*. Ford. SAJÓ Sándor, Bp., Enciklopédia, 2003, 138.

¹⁴ ADAMIK Tamás: *Bevezetés = CICERO összes retorikaelméleti művei*. Ford. ADAMIK Tamás et al., Pozsony, Kalligram, 2012, 39.

¹⁵ CICERO: *A szónokról*. Ford. ADAMIK Tamás = CICERO: *i. m.* (2012), 259.

¹⁶ Uo., 206.

¹⁷ Uo., 206–207.

¹⁸ Uo., 219.

¹⁹ Uo., 222.

²⁰ DE MAN, Paul: *Szemiológia és retorika = Uő: Az olvasás allegóriái*. Ford. FOGARASI György, Szeged, Ictus, JATE, 1999, 23.

²¹ CICERO: *A helyek (Topica)*. Ford. KISDI Klára = CICERO: *i. m.* (2012), 691–723.

Kísérletek a rehabilitációra

Hosszú út vezetett odáig, hogy Paul de Man a retoricitást a dekonstrukciós módszertan részeként írta le. De még a dekonstrukció törekvése is megegyezik a többi értelmezési metódusával, hiszen mindegyik közös célja, hogy az okkultizmus, a miszticizmus és a gnózis csábításának ellenszegülve a szövegek szabadságát biztosítsa a hagyományban. A nyelvfilozófia felemelkedésének hajnalán Cassirer is felismerte, hogy „a dolgok közvetlenségénél is jóval kevésbé ragadhatja meg a nyelv az élet közvetlenségét [...] Ezért a nyelvi is csak ott kezdődik, ahol az érzéki benyomáshoz és az érzéki affektushoz fűződő viszony megszünik.”²² Márpedig a költő – adja közre mégoly szubjektív élményeit is – ugyanazt a nyelvet veszi igénybe, mint a politikus – megszólalása legyen mégoly efemer; adott helyhez, időhöz, kihíváshoz kötött. Frege úttörő megállapítása, hogy a tulajdonnévvel jelölt tárgy és a hozzá kapcsolódó szubjektív képzet között, „közbülső helyet foglal el az értelem.”²³ A költészet és a retorika kísérleteit ő is azonos szinten tárgyalja, s „színezeteket”, „árnyalatokat” emlegetve az „emberi képzetalkotás rokon vonásai” és a képzetek konkrét személyességének közvetíthetlensége révén e két tudásfajta számára is a nyelv episztemológiai határait jelöli ki,²⁴ amit a szemiotológia a későbbiekben a végletekig kiaknázott.

Frege a műélvezettől idegennek tartja az igazságkritérium tudományos igényét, ami nála nyilvánvalóan igaz a költő és a szónok előadásmódjára is. Könnyű belátnunk azonban, hogy a nyelvi jelek értelmezésének sematizációja, amelyet a strukturalizmus olyannyira áhított, nem sok sikert hozott a tudományos vizsgálódásoknak. Annyit azonban mindenképpen alátámasztott, hogy a valóság leképezése során a mimézis minduntalan átalakításokat – mondhatnánk: metamorfózisokat – foglal magában, és amikor Morawski a mimézis tipizálását azzal összegzi, hogy „az ábrázolás skálája egyik megfogalmazásban sem engedi meg a mimézisnek a valóság pusztán másaként való értelmezését”,²⁵ nem csupán a nyelvművészeti alkotásokat jellemzi. Nyelv és valóság viszonya „a társadalmi kommunikáció terében”²⁶ sem az irodalmi, sem a politikai, sem a jogi szöveg esetében nem tér el ettől a sémától, amelyet S. J. Schmidt frappánsan tesz közzé. „A valóság létrehozásának (konstitúciójának) ez a korlátozó azono-

sítás és nyelvi jellemzés révén megvalósuló folyamata röviden így írható le: a nyelv vagy jel segítségével megvalósuló konstitúció tudattartalmak teljes formálásának csak egyidejű kijelentésekben meghatározandó logikaivá tevő folyamata, ahol is nem a nyelvi formát szabjuk hozzá egy magánvaló és a nyelvtől függetlenül megismert dologhoz, hanem ahol az azonosító jellemzés aktusában még egy formálandó valami is interszubjektív gyanánt jelenik meg, az interszubjektív közlés alkotórésze lesz.”²⁷

De kanyarodjunk vissza a retorika mibenlétének firtatásához; azon belül is a metafora episztemológiájához. Honnan származik a metafora pejoratív jelentése? Becsmérlése két előfeltételezést fogad el: 1. a metafizika keretén belül vizsgálható retorikai alakzat; 2. a retorika nem a valóság megismerésének eszköze: amennyiben szónoki, érvelése a tudomány követelményeinek nem tesz eleget, amennyiben pedig költői, a filozófia és a filozofikus irodalom színvonalától marad el, mert az élményszerű szavakba öntésére szorítkozik. Heidegger Arisztotelész-elemzése egészen más megvilágításba helyezi a *Rétorikát*. Bacsó Béla *Retorika mint hermeneutika* című tanulmánya címében is összefoglalja, hogy „Arisztotelészt értelmezve Heidegger végül is azt mutatta meg, hogy a retorika a konkrét jelenvalólét értelmezése, magának a jelenvalólétnek a hermeneutikája.”²⁸ Ám az áttörést, a retorika részletekbe menő felülvizsgálatát Paul Ricœur 1975-ös és Chaïm Perelman 1977-es könyvei hozták el.

Ricœur *Az élő metafora* fejezeteiben hosszasan bibelődik a metaforával, és föllevenítve a legfontosabb megközelítésmódokat, annak diskurzusjellegét, szemantikai esemény mivoltát emeli ki: egy interakciós hálózatban új szemantikai helytállóságot keletkeztet, értelemelmozdulást hoz létre. „Észrevenni, szemlélni, meglátni a hasonlót: nemcsak a költőnél, de még a filozófusnál is ez lesz a metaforának tulajdonítható zseniális tett, amely a poétikát az ontológiához kapcsolja”²⁹ – olvassuk a francia filozófusnál. Új viszonyba kerül a beszélő a metafora révén a valósághoz; úgy, hogy a korábbi viszony többé nem állítható vissza. Ricœur dialektikus folyamatként ismer rá erre a típusú nyelvhasználatra, amely a helytelenséget és a helytelenség redukcióját is implikálja, ennél fogva egy új létmódot tesz láthatóvá. A metafora „mint eredendő hozzátartozásunk a világhoz” megnyitja a nyelvet a tapasztalat előtt, hogy az értelmezés racionális művelete

²² CASSIRER, Ernst: *A szimbolikus formák filozófiájából = A jel tudománya. Szemiotika.* Szerk. HORÁNYI Özséb, SZÉPE György, ford. ANTAL László et al., Bp., General Press, 2005, 93.

²³ FREGE, Gottlob: *Az értelem és a jelentés vizsgálata* = Uo., 103.

²⁴ Uo., 105.

²⁵ MORAWSKI, Stefan: *Mimézis* = Uo., 319.

²⁶ SCHMIDT, Siegfried J.: *Bevezetés egy szövegsemantikai irodalomtudományba* = Uo., 332.

²⁷ Uo., 335.

²⁸ BACSÓ Béla: *Retorika mint hermeneutika = Világosság*, 2003, 11–12. sz., 90.

²⁹ RICŒUR, Paul: *Az élő metafora.* Ford. FÖLDES Györgyi, Bp., Osiris, 2006, 47.



John Trumbull,
A függetlenségi
nyilatkozat,
1819
Capitolium,
Washington,
D. C.
© Wikimedia
Commons

„kimeríthesse”.³⁰ Van tehát esélye annak, hogy a metaforára a metaforán kívülről tekintünk, de a „képelet lendülete” az elsődleges dinamizáló erő. A metaforikus kijelentés nem helyettesíthető vagy lefordítható; információt hordoz. Megkettőzött referenciája alapján Ricœur a metaforát a „van” kopulájának feszültségébe sűríti: „A »-nak« lenni annyit jelent, mint lenni és nem lenni.”³¹ A referencia szemantikája elfedi ezt a paradoxont, amely mindazonáltal a metafora lényege. Ricœur egyetértően idézi I. A. Richardstól és Whateley érsektől, hogy „a retorika valójában az a filozófiai diszciplína, amely a nyelv használatára vonatkozó alaptörvények mesteri tudására törekszik”,³² Jakobsontól pedig, hogy „a költészet nem abból áll, hogy a diskurzushoz retorikai díszítések is járulnak: a diskurzusnak és valamennyi részének teljes ártértékelését foglalja magában”.³³

Ricœur a „metaforikus igazság” konstitúciójához az Új Kritika és az új retorika nézőpontjainak szigorú analí-

zisével jut; Max Black tézisének idézve például kifejti, hogy „a metafora a valósághoz való viszonyában azt képviseli a költői nyelvhez, mint amit a modell a tudományos nyelvhez képest”;³⁴ s mindkettő lényege a felfedezés és a képelet, nem pedig a bizonyítás logikája. A poétikai és a retorikai funkció csakis akkor különbözik egymástól, ha egymás ellentétei: az utóbbi díszít, az előbbi „a valóság újraleírására törekszik”;³⁵ vagyis a metaforának minden, az ornamentális funkcionál mélyebb, eredendő kapcsolata a valósággal – így a klasszikus retorika is – igazságértékű. „A metafora így tehát egy olyan cserefogalmat létesít a költő és a világ között, amelynek köszönhetően az egyéni élet és az egyetemes élet együtt növekedik.”³⁶

Perelman *A retorika birodalmában* nem annyira a metafora analízise, mint inkább a történeti fordulatok felől jut ugyanarra a következtetésre, hogy „az ókori retorikával szemben a klasszikusnak nevezett retorika az alakzatok retorikájává csökevényesedett”,³⁷ ami oly sokáig torzította

³⁰ Uo., 447.

³¹ Uo., 448.

³² Uo., 117.

³³ Uo., 216.; vö. JAKOBSON, Roman: *Nyelvészet és poétika = Uő: Hang – Jel – Vers*. Szerk. FÓNAGY Iván, SZÉPE György, ford. BARCZÁN Endre et al., Bp., Gondolat, 1972, 229–276.

³⁴ Uo., 353.

³⁵ Uo., 363.

³⁶ Uo., 366–367.

³⁷ PERELMAN, Chaïm: *A retorika birodalma. Retorika és érvelés*. Ford. MAJOR Hajnalka, Bp., Tinta, 2018, 10.

el a róla alkotott képet. Petrus Ramus tévedéséig követi nyomon mindezt, aki nevezetes tanügyi reformjának kézikönyvében, 1555-ben a retorikát az ékes beszéd, az „*elo-cutio*” címszó alatt tárgyalta; a megismerés két eszközét, az analitikát és a dialektikát, vagyis az igazság és a vélekedések tereínait – amelyekbe az *inventio* és a *dispositio* is tartoznak – pedig tőle különválasztotta; és a későbbiekben így állandósult a trivium három tudománya: a grammatika, a dialektika és a retorika.³⁸ Perelman kulcsfogalma az átfogó ismerettárgy státuszát tanúsító metabolé, a nézőpontváltás, amely mintegy ernyőként borul a nyelvi normaszegés és redukciójának valamennyi módozatára, hiszen „a nyelv hatásához és felidéző erejéhez való visszatérés teremti meg az átmenetet a retorika mint a meggyőzés művészete és a retorika mint az irodalmi kifejezés technikája között”.³⁹

Nem csupán Petrus Ramus, de a karteziánus gondolkodás kritikája is ez egyúttal. Descartes ugyanis mintegy előfutára volt mindannak, amit a logikai pozitivizmus és a strukturalizmus szélsőségesen képviselt, s amit Polányi Mihály híres traktátusa, a *Személyes tudás* elkötelezetten bírált: a tudás személytelenül jegecesedik ki, indukció vagy dedukció útján.⁴⁰ „A törekvés egy olyan filozófia kidolgozására, amelynek minden tézise vagy evidens, vagy kényszerítő erővel bizonyítható, azt eredményezi, hogy minden argumentáció kiküszöbölhetővé, a retorika mint a filozófia eszköze pedig elutasíthatóvá válik.”⁴¹ Az új retorika merészen szembehelyezkedett ezzel a mechanikus állásponttal, amelyet mindazonáltal azóta sem taszított le a trónról. De vajon a minden impulzust velejéig átható mediatizáció idején hogyan is gondolhatnánk, hogy létezik a valóságábrázolás, a megfigyelés és az érvelés egyetlen üdvöztető, objektív módszere, amelyhez viszonyítva a retorikai alacsonyrendű, illetőleg amely a retorikai nullfok átlátszó beszédmódjában lakozva „csupán” gondolkodik? „Mivel a valóság leírásának nincs egyetlen és tökéletesen adekvát módja, amelynél minden más mód csak hamisítás és torzítás lenne, a beszéd anyagának és formájának szétválasztása nem valósítható meg olyan egyszerű módon, mint ahogyan a klasszikus gondolkodás elképzelte.”⁴² Perelman azt jósolta, hogy vállalkozását, „amely korunkban elkerülhetetlenné vált”, a jogászok fogják segíteni, akik évszázadok alatt a szervezett közösség konszenzusát megalapozó, „észszerű jog” elméletét dolgozták ki; s mint

a későbbiekben röviden kitérünk rá, jogbölcselettel is foglalkozott.⁴³

A jogi retorika polifóniája

Vessünk hát egy pillantást a késő középkori skolasztika dialektikus gondolkodására, amely a római jog mintáiba – tógájának gyűrődéseire – rendeződött. Ez – Frivaldszky János megállapítása szerint – „kontroverzián alapuló természetéből fakadóan a dialektikus érvelési módot a leginkább kiteljesítve nemcsak episztemológiai példát szolgáltatott más tudományoknak a valóságfirtatás mikéntjére, hanem a jogászok maguk is az igaz és a hamis megkülönböztetésének a legmagasabb szintű művészetét gyakorolva, törvényértelmezésükben mindig tekintettel voltak a méltányosság mint a teljesebb igazságosság szempontjaira, amelyet a dialektikus érvelés diszkurzív eszközeivel kerestek”.⁴⁴

A XIII. századig Arisztotelésznek a szillogizmust tárgyaló munkáit, az *Első* és a *Második Analitikát*, a *Topikát*, valamint a *Szofisztikus cáfolatokat* nem fordították le latinra; a dialektika a logikával volt azonos, a jogot pedig a trivium, az *artes sermonicales*, tehát a beszéd művészetének körében oktatták. A glosszátorok a *distinctio* és a *Corpus Iuris* szöveghelyeire vonatkozó *quaestio* módszerét alkalmazták, amelyben a jogi, a teológiai és a filozófiai tudás rétegei úgy keveredtek össze, hogy a fogalommagyarázat nem vált egyeduralkodóvá, pontosabban nem játszották ki azt a vitatkozással szemben.⁴⁵ A XII. század végén, a teljes *Organon* lefordítása után következett be a fordulat, amely a régi *logica vetusta* megkülönböztette a *logica novata* (*logica moderna*). Frivaldszky meglátása szerint azonban a szillogizmusok tanának térnyerését nem értékelhetjük a korábbi, viszonylag szabad érveléssel való radikális szakításnak, és John of Salisburyre hivatkozva állítja, hogy nem tekinthetjük az „axiomatikus rendszerépítést”, a *mos geometricus* világképcsíráinak.⁴⁶ Addig, amíg a glosszátorok ódzkodtak az „absztrakt fogalomtól” és a „definíciós tudástól”, a XIII. század közepétől a kommentátorok a deduktív szillogizmusok használata révén, „az arisztotelészi tudományeszmé szellemében felfogott *principum proprium* értelmében” fejlesztették hermeneutikájukat.⁴⁷ Ám Frivaldszky is megjegyzi, hogy egyrészt ettől már a XV–XVI. században is sokan berzen-

³⁸ Uo., 19.

³⁹ Uo., 51.

⁴⁰ POLÁNYI Mihály: *Személyes tudás. Úton egy posztkritikai filozófiához*. Ford. PAPP Mária, Bp., Atlantisz, 1994

⁴¹ PERELMAN: i. m. (2018), 173.

⁴² Uo., 55.

⁴³ Uo., 178.

⁴⁴ FRIVALDSZKY János: *Jogtudomány és diszkurzivitás a középkorban*

a kortárs olasz jogfilozófiai kutatások fényében = Iustitia kirándul. Tanulmányok a „jog és irodalom” köréből. Szerk. FEKETE Balázs, H. SZILÁGYI István, KÖNCZÖL Miklós, Bp., Szent István Társulat, 2009, 230.

⁴⁵ Uo., 251.

⁴⁶ Uo., 243.

⁴⁷ Uo., 267.

kedtek, másrészt még a kommentátorok sem kívánták meghaladni a római jogi regulákat és az azokon alapuló természetjogi *aequitas*-t. E gondolatmenetet – *mutatis mutandis* – könnyűszerrel tovább vihetjük, hiszen bőségesen ad munióit a kortárs liberális legalizmus jogpozitivizmusával szemben, amely a jogot objektívan kiszámítható normarendszernek állítja be, a jogi döntéseket pedig a szubszumpciós logikának vetné alá. Vajon a jogi hermeneutika és a jogász érveléstechnika, amely mindvégig kölcsönhatásban állt az irodalmival – bármit is értettek akkor és ott irodalomról –, a modernitás és a posztmodern állapot, majd a posztmodern utáni folyamatos jelen idején meghaladta-e a glosszátorok és a kommentátorok ismeretelméleti disputáit? Nyilvánvalóan nem.

A retorikai gyakorlat mibenléte körül forgó szakmai diskurzus újra és újra örvénybe rántja a közösségeket, valahányszor a szabályok ellentmondásossága/koherenciája és a versengő jogelvek egyenlősége/hierarchiája ügyében kell letennie voksát; akkor is rádöbbent a jog *ars* jellegére, ha közmeggyőződés szerint a modernitás végre tudatára ébredt *scientia* jellegének, és a bizonyítékokat mérlegelve egyszer s mindenkorra megnyugtatóan zárta le az erről szóló vitát. Ám nem csupán a jog és a költészet retorizáltsága mozgat komoly téteket, bár esetükben a probléma szembeötlőbb, hanem a filozofikus nyelv is; elvégre a retorikában hág tetőfokára a *par excellence* nyelvi kérdés. Rüdiger Bubner *A dialektika mint topika* című könyvében tesz kísérletet ennek demonstrálására. „Tulajdonképpen az argumentációs művészet képviseli a filozófia módszerét, amennyiben a filozófiai kérdések alapvető karaktere, hogy ezek megválaszolására még nincs kész receptünk, és ha a »módszerről« beszélve a tárgy (amely normális esetben kijelöli a metódizálás irányát) specifikációja esik.”⁴⁸ Csakugyan nehéz napirendre térni afölött, hogy ez a módszer veszélyezteti a demokratikus jogállamok jogbiztonságba vetett hitét, és pedig nem a többség zsarnokságával vagy a hatalmi ágak összefonódásával, hanem a nyelvi működés – így az alkotmányszöveg – *inherens* performatív ellentmondásaival.

Paradox helyzet, hogy a juriszprudencia a „nincs kész receptünk” okozta tanácstalanságot hitelességi válsággént éli meg, ugyanakkor az irodalomelmélet számára éppen itt veszi kezdetét a munka, mert ízlésítélete a retorizáltságot az esztétikai funkció ellenében ható tényezőként ismeri fel. Éppen a filozofikusságnak normatív erő kölcsönző irodalomelmélet viseltetik ellenszenvvel a retorika iránt, holott Bubner a következőképpen fogalmaz. „A nyelvi

rend a maga nem tematikus potencialitásában, minden reflexió előtt tartalmazza azokat a lehetséges nézőpontokat és perspektívákat, amelyeket esetről esetre érvekké formálhatunk. A topika helyei valami olyasmit neveznek meg, mint a nyelvben benne rejlő kategóriák, amelyeket még nem is ismerünk, amelyeket azonban minden további nélkül át tudunk venni, ha argumentatív módon felkínálják őket nekünk, mert a rendező funkciójukat alapján véve már régóta ismerjük.”⁴⁹ Mégsem csupán az irodalom viszolyog a retorizáltságtól, hiszen a jogtudomány – főként pedig az alkotmányjog-tudomány – egy olyan értelmezési hagyomány megalkotásában érdekelt, amely a többgenerációs emberi és állampolgári jogokat a határozathozatalokban kötelezően érvényesítendő elvek és formulák rendszerébe foglalja; s ez az alapjogi katalógus mintegy hatályon kívül helyezi a toposzok és locusok, trópusok és alakzatok katalógusává silányított retorikát. A bírót „szubszumálóautomataként” tételező jogi szemléletmód ugyan történetileg szélsőséges esetnek számít, a jogalkalmazás a törvényi és a történeti tényállás között szükségszerűen képződő hermeneutikai puffer aggályait mindig a különféle jogrétegek komplexitásának látens redukciójával oszlatja el. Az alkotmányjog hajlamos úgy viselkedni, mintha a jogtudomány operacionalizáltságát a politikum retorizáltsága veszélyeztetné, s még ha jog és morál heteronómiáját nem is fogadja el, úgy vélekedik, hogy a szillogizmusok zárt rendszerét a politikai érvek nem a méltányosság vagy a társadalmi igazságosság, esetleg a jogállam szociális értékhorizontjának fényében törlik fel, hanem a nyers erőszakot tevő autokrata parancsára, amelyet a gátlástalan szofizmus maszkíroz vonzóná a médiában.

A „political constitution” fogalmát bevezető Ronald Dworkin liberális legalizmusa a legjobb példa arra, hogy a retorizáltság, a jogi dialektika elutasítását miként szokás összekötni a jog értelmét adó politikai moralitás elveinek meghatározottságával. Dworkin Eugen Ehrlich szabadjogi mozgalmára „jogi nihilizmusként” tekint, és bírálja John Hart Elyt, aki szerint a bíró feladata nem az értelmezés, hanem a régi szöveg megváltoztatása, egyfajta „jogtalálás”.⁵⁰ Jogfilozófiájának centrumában annak felismerése áll, hogy a jogállamban nemcsak törvények alatt („under law”), hanem elvek alatt is („under principles”) egyesülnek az emberek, amely az amerikai jogi-politikai gondolkodás legmerészebb vonása: a szabály (rule) megmondja, mit igen és mit nem, míg az elv (principle) csak „többé-kevésbé” alapon igazít el.⁵¹ A dworkini morális

⁴⁸ BUBNER, Rüdiger: *A dialektika mint topika. A racionalitás egy életvilágbeli elméletének építőkövei*. Ford. WEISS János, Bp., Typotex, 2020, 74.

⁴⁹ Uo., 78.

⁵⁰ DWORKIN, Ronald: *Freedom's Law: The Moral Reading of the American Constitution*. Oxford, Oxford University Press, 1999

⁵¹ DWORKIN, Ronald: *The Model of Rules = The University of Chicago Law Review*, 1967, No. 1., 14–46.

értelmezés („moral reading”) során a bírák „a múlttal és a jövővel együtt ítélkeznek”, afféle láncszemek – a hagyomány folyamatát ezzel a metaforával is jeleníti meg a jogfilozófus: „chain-writing”.⁵² Valamennyi döntéshozatal szituatív módon vet számot azzal, hogy mi a kérdésessé tett alapjog erkölcsi értelme, s hogy azt az alkotmány tartalmazza-e, avagy sem. Ugyanakkor Dworkin előfeltételez egy fejezetről fejezetre készülő, teleologikus narratívájú regényt, a jogok kiterjesztett értelmezésének „broad storyját”, amelynek szellemében mindig egyetlen helyes választás képzelhető el; számára tehát a morálfilozófia eltakarja a retorizáltságot, hiszen a joganyagból az előzetesen adott értéktartalmak kinyerését szolgálja: a jog tehát mintegy az erkölcsi politizálás tudományos eszköze.

Perelman voltaképpen ezzel ellentétesen koncipiálja a jogi érvelést. *Igazságosság és ész* című tanulmányában a gyakorlati ész kérdéseire keres válaszokat, és az érvelés racionalitásának mértékét kívánja meghatározni.⁵³ Az igazságosság felfogásait sorra véve arra a következtetésre jut, hogy az igazságosság tökéletes rendszerének megalkotása lehetetlenség, mert bár formális értelemben mindig dedukálható a premisszaként választott értéktelezésből a konkrét helyzetben alkalmazandó igazságos döntés, ez megmarad a normatív rendszer keretein belül, amelynek alapja mindig egy nem dedukálható, önkényes elem. Igazságosság csak mint formai igazságosság van jelen a jogrendszerben, és a szabályszerűség követelményével azonos.

Az alkotmány igazságos téziseiből mint alapértékekből – vihetjük tovább Perelman gondolatmenetét – sem dedukálható valamennyi alkotmánybírói határozat, amelyek ily módon topikus okoskodások, különféle toposzok kollíziójának feloldásai (például „véleménynyilvánítás szabadsága” versus „emberi méltóság védelme”); s akkor is egy bizonyos hallgatóság előtt méretnek meg, amikor a szükségességi és arányossági teszt mint az univerzális meggyőződés az irányadó. Joglogikailag egy sajátos bíróközpontú rendszert feltételez Perelman, ahol a bírónak akkor is döntenie kell, ha nincs megfelelő jogszabály: nem formális bizonyítási eljárások (demonstráció), hanem az érvelés (argumentáció) dialogikus útján jutva eredményhez az ügyben meghallgatott felek argumentumait köteles elsősorban figyelembe venni, s ítéletét ezekkel is szükséges verifikálnia a méltányosság (equity) jegyében.⁵⁴ A valóban, tehát tartalmilag igazságos döntés mindig eseti;

imígyen pedig az elvek, a toposzok relatíve meghatározott szemantikáján múlik. „Ha mindez igaz, egy bizonyos filozófia ismérvei, értékei és szabályai nem hoznak létre feltétlen és személytelen értékeket és igazságokat.”⁵⁵ Elkerülhetetlen igazságtalanságba torkollna, még a jogalkotónak a társadalmi folyamatokat befolyásoló eredeti, érdekkiegyenlítő céljával sem lenne összhangban, ha a bírók minden döntést egy abszolútnak feltételezett, magától értetődően észszerű rendhez igazítanának, amilyent például John Rawls munkált ki *Az igazságosság elméletében*.⁵⁶

Az irodalomkritika és az ismeretelmélet

Érdekes a jogi argumentációval összevetnünk az irodalmi; a jogi ítélkezésmélet természetével az irodalmi ízléskérdéseket. John Guillory az amerikai irodalomkritika fejlődését, szerepváltozásait szemügyre véve a történeti látásmódtól és a filológiától való önállóodását retorikai aspektusból is vizsgálja; korunkat pedig „posztretorikainak” („postrhetorical condition”) hívja.⁵⁷

Az irodalomkritika sajátos nyelvezetet és módszertant dolgozott ki a két világháború között az Új Kritika mozgalmanak köszönhetően, s ezt az irányzatot kívülről támogatja Joseph Schumpeter, aki a *Kapitalizmus, szocializmus és demokrácia* című könyvében (1942) a társadalomkritikus irodalomértés iránti bizalomvesztésből fakadóan a társadalomtudományoknak a humántudományok fölötti tekintélyét hirdette.⁵⁸ Vajon mi hatalmazza fel egy szöveg kritikusát, hogy egyúttal a társadalmat is kritikával illesse? Ám Schumpeter felvetését könnyedén átfordítjuk: vajon kiküszöbölhető-e az irodalmi nyelvhasználat társadalmisága, ha ugyanazt a nyelvi médiumot veszi igénybe, mint a politika? Nem mindegy természetesen, hogy a tükrözélmélet és a pozitivizmus, valamint a (szocialista) normativizmus naivul reflektálatlan nyelvfilozófiai előfeltevéseiből indulunk ki, vagy eleve és folyamatosan problémává tesszük a nyelv működését és hordképességét.

Hazánkban ez a premodern humánértelmiségi attitűd – amely legfeljebb recepciójában naiv, ám nem ars poetica-jában! – ugyan sokkal tovább maradt érvényben, mint az Egyesült Államokban, ám tévednénk, ha a historia litterarum szövegkezelési és retorikai hagyományának XX. századi manifesztációját csupán a népi mozgalom vagy az úgynevezett demokratikus ellenzék közép-európai

George Grosz,
Republikánus
automaták,
1920
MoMA,
New York
© Wikimedia
Commons

⁵² DWORKIN, Ronald: *Law's Empire*. Cambridge (MA), Harvard University Press, 1986, 229.

⁵³ PERELMAN, Chaïm: *Justice and Reason = Uő: Justice, Law, and Argument. Essays on Moral and Legal Reasoning*. D. Reidel Publishing Company, Dordrecht, Holland, 1980, 66–76.

⁵⁴ Uo., 73.

⁵⁵ Uo., 74.

⁵⁶ PERELMAN, Chaïm: *On the Justice of Rules* = PERELMAN: *i. m.* (1980), 44–54.

⁵⁷ GUILLORY: *i. m.* (2022), 143–407.

⁵⁸ Uo., 46.



megkésetttségének tulajdonítanánk. Morus Tamás szatírájának (*Utópia*) jelenléte – és egyáltalán a szatirikus világkép – nemcsak a Bessenyei György (*Tariménes utazása*) és Szathmári Sándor (*Gulliver utazása Kazohiniában*) államregényeinek keletkezése között eltelt majdnem másfél évszázad magyar eszméletét mutatja meg sajátos értékvilágában, de például az angolszász diskurzusokra is rávetül. A kései XVII. században önálló irodalmi műfajként felbukkanó kritika retorikájában később is tovább őrizte a politikai közösség megítélésének igényét – a mű megítélésén keresztül. *Utópiájában* Morus Tamás nem határolta volna el – hiszen e fogalmak az idő tájt nem is léteztek – a társadalomtudományost, a szépirodalmi és a filozofikust, s jószereivel az 1920-as évekig kellett várni, hogy T. S. Eliot nyomdokain haladva I. A. Richards a „belletrista” és „impresszionista” kritika retorikáját alábecsülje, a diszciplínát pedig a „scholarship” jelentésű tudományosság rangjára emelje.⁵⁹ Az Új Kritika az új retorikával együttműködve ugyan rehabilitálta a retorikát mint a valóság szerkezetét alakító érvelést, ám egyúttal a régi retorika teljesítőkéességét leértékelte, és egy sajátos nyelvet alakítva ki, az irodalmi diskurzusból száműzte a társadalmi problémák taglalását, ennél fogva pedig beszédmódját periferikussá tette. Ugyanakkor az irodalmi kánon nem tudja magát kivonni a politikai közösség alkotmányának társszerzői feladataiból, az ominózus „chain-writingből”; akkor sem, ha retorikailag minden tőle telhető erőfeszítést megtesz ennek kinyilvánításáért.

Ezzel nagyjából egy időben, 1929-ben jelent meg Halász Gábor beszédes című esszéje a *Napkeletben: A líra halála*. Tőle ered a „szubjektív” és az „objektív” líra beállítottságainak megkülönböztetése, amely az utóbbit a korszerűség etalonjává téve új retorikai stratégiát hozott a magyar irodalomtörténet-írásban.⁶⁰ Mivel a polgári világnézet válságba jutott, leáldozott a romanticizmus stíluskényszerének, amelyet az jellemzett, hogy „a költői én nagyra növéseivel kapcsolatos volt a költői téma fokozatos szubjektíválódása”.⁶¹ A szubjektív beállítottság elavult retorikáját felváltó objektív költészet szubjektuma „nem az élményeit hiszi kimeríthetetlen gazdagnak, hanem az élményeket fakasztó külső valóságot”;⁶² és ez a distancia a realitástól bizalmatlanságot szült a trópusok és alakzatok iránt. Az énközpontú vers ugyan Halász megközelítésében éppen a „versformák széthullását” okozta, ám azon tételéből, hogy „a formai motívumok, amelyeket lírateremtők-

ként kiemelt, másodlagosak voltak, a vers ornamentikájához és nem struktúrájához tartoztak”,⁶³ az maradt fent időtállóan hangoztatva, hogy az alanyi költészetben inkább ornamentálisak, s nem strukturálisak a retorikai eszközök; vagyis tetszés szerint bővíthetők, elvonhatók, helyettesíthetők és egyszerűsíthetők, így nem hordoznak ismereti többletet, amennyiben pedig mégis, kizárólag magáról a költőről. Ehhez az új verseszményhez törvényszerűen új kritikai eszmény társul, amely nem a nagy egyéniségnek hódol, hanem a témát és kifejtését tiszteli. Más lapra tartozik, hogy esztétikailag mennyire meggyőző a logica vetustól a logica novához történő átmenethez mérni – ha ugyanis a szakirodalmat olvassuk, ez a benyomásunk támad – Ady és Verlaine háttérbe szorítását Babitscsal és Rilkével szemben. A magyar szépirodalmi és irodalomtudományi nyelv azóta is attól a retorikai töréstől szenved, amely az 1970-es évek új költői beszédmódjaira hivatkozva magát a metaforát is túlértékeltnek állítja be.⁶⁴

Vegyük észre, hogy a diszciplináris önállósodás következő lépcsőfoka minduntalan a retorika új elméletéhez csatlakozik, és valamennyi kritikus azzal a szándékkal lát munkához, amit a legendás Shakespeare-filológus és szerkesztő Samuel Johnson már a XVIII. században a szabályok megállapításával és a vélemény tudássá tökéletesítésével határozott meg. Mire tehát felállítjuk ezeket a szabályokat, és mire a véleményből tudásra teszünk szert, diskurzusközösségünk horizontja annyira beszűkül, hogy közös ügyekként nem pusztán a klasszikus közügyek, de az ízléscívek is kikerülnek a közbeszédből. Ekként evidens is, hogy az irodalomkritika elsőként a nemzeti nyelvű irodalmiság kifejlődésekor, a modern nyelvi tanszékeken önállósodott, vagyis a helyes nyelvhasználattal forrott össze; és az sem véletlen, hogy az irodalomkritika a mai posztretorikai fázisban a módszerek harcán is túljutott.⁶⁵ Az Eve Sedgwick tanulmányából elterjedt „paranoid és reparatív olvasat”⁶⁶ mintegy az irodalomértés két, ellentétes töltésű pólusaként vonzzák egymást: az előbbi a mélységet fürkészi, minél professzionálisabb kíván lenni, és folyton nyomoz, míg az utóbbiban az „átlagolvasó” alakja sejlik föl, inkább leíró beállítódású, mintsem szubverzív, és a nyelvi jelek szintjén mozog. Mindkét rivalizáló megközelítés, az egyik – Ricœur fogalompárjaiból indul ki Sedgwick – a „gyanú hermeneutikájának” előfeltevéseit követi, míg a másik inkább a(z eredeti) jelentés helyreállítására irányul, ugyanúgy a mai kor bélyegét viseli ma-

⁵⁹ Uo., 50.

⁶⁰ KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A kettévált modernség nyomában (a magyar líra a húszas–harmincas évek fordulóján)*
<https://mek.oszk.hu/05800/05846/pdf/nemfelelnek02.pdf>

⁶¹ HALÁSZ Gábor: *A líra halála = Napkelet*, 1929, 11. sz., 835.

⁶² Uo., 837.

⁶³ Uo., 836.

⁶⁴ FALUSI: i. m. (2018), 59–69.

⁶⁵ GUILLORY: i. m. (2022), 63.

⁶⁶ SEDGWICK, Eve Kosofsky: *Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're So Paranoid, You Probably Think This Introduction Is about You = Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*. Ed. KOSOFKY SEDGWICK, Eve, Durham, London, Duke University Press, 1997, 1–37.

gán, mint Bruno Latour „posztkritikai gyakorlata”.⁶⁷ Mit kell kiolvasnunk egy irodalmi műből ahhoz, hogy korszerűnek látszon? Marx, Nietzsche és Freud (Segdwick a queer irodalomkritikát és az újhistorizmust elemzi behatóbban) vagy az Új Kritika előírásainak engedelmessédjünk? S ha már végképp kiábrándultunk az „úgy látszik, erről beszél, de valójában éppen az ellenkezőjéről” típusú freudomarxista szöveghipnózisokból, hová, miféle értelmezési gyakorlathoz tudunk visszahajolni? Nemritkán az Új Kritika „close readingjének” fellazított változatához, amely nem a szexuális elfojtást vagy a traumatizáló társadalmi elnyomást, hanem a szövegszerű valóságot tárja fel a műben – legalábbis erre tesz kísérletet.

A szöveget valamiféle lappangó jelentés tüneteként előállító „symptomatic reading” és a felszínre bukkanó – nem felületes vagy felszínes – tartalmakra fogékony „surface reading” vitája voltaképpen arról folyik, hogy a trópusoknak kettős jelentésmezője van-e, és a konnotáció elsődleges vagy másodlagos rétegét feltárva, illetőleg kiaknázva jutunk-e jobb magyarázathoz.⁶⁸ Itt sincsen szó azonban egyébről, mint az esztétikai autonómia vagy a referenciális/ideológiakritikai olvasat primátusáról; előbbi a felszíni, utóbbi a mélységi olvasatok támogatják. Ha pedig a foucault-i diskurzusanalízis vagy a jamesoni ideológiakritika szempontrendszerét sajátítjuk el, egyúttal arra az álláspontra is helyezkedünk, hogy azok a textusok relevánsak az esztétikai ítélőerőnek, illetőleg azokkal a textusokkal érdemes esztétikai viszonyt kialakítanunk, amelyek az efféle kódoknak könnyebben adják meg magukat. Gyanússá vált azonban mára – és joggal kompromittálódott – a bizonyos ideológiákat leleplező és újabbakat az olvasóra kényszerítő kettős ügyvitel, amely dupla csavarral éppen az emancipatorikus követeléseket megfogalmazó vagy azokat a társadalmi erőszak hatására elkenődő, perszuazív politikai retorikát kéri számon a nyitott műveken. Stephen Best és Sharon Marcus összekapcsolják a nyelvi jelekkel vesződő „surface reading” módszerét a politikai realizmussal, minekutána az értelmezés helyett inkább csak demonstratív tárgyalják a szövegeket, s nem társítanak hozzájuk politikailag mozgósító értéktartományokat.⁶⁹

A trópusok megkettőzése arra az időszakra utal vissza, amikor a retorika és a „belles lettres” tárgyait külön oktatták, s a nemzeti irodalmak elterjedésével felismerték, hogy „a retorika a legnagyobb válaszfal köztünk és őseink között... egy láthatatlan fal” (C. S. Lewis), valamint – Robert Curtiust idézve – „kultúránkban a retorikának nincs

helye”.⁷⁰ Nota bene előtte a „belles lettres” a költészetet, a történelmet, az elokvenciát (szónoklatot) és a morálfilozófiát is magába foglalta, s a „man of letters” olyasvalamit jelentett még a XVIII. században is, mint a szónok az antikvitásban; társadalmi funkciója az ízlés genus proximuma alatt, a közügyeket tárgyaló koiné fejlesztése során megszüntetve őrizte meg az ősi minta reminiscenciáit.⁷¹ De vajon melyik kritikai eljárás mód a „retorizáltabb”, s melyik a „szépirodalmibb”? George Kennedy még a hellenizmus retorikájáról jegyezte meg, hogy „a meggyőzésről egyre inkább áttevődött a hangsúly az elbeszélésre, a közösségről a személyes kontextusra és a diskurzusról az irodalomra”. Nem kétséges, hogy e narratíva szerint az utóbbiak számítanak előremutatónak korszerűnek.⁷²

Guillory tehát korábbra datálja a retorika hanyatlásának kezdetét, mint Perelman; néhány példát is hoz, amelyek azután és azóta egyértelműen negatívan jelenítik meg értelmi műveleteit. Descartes a Port Royal új retorikájának szellemében ítélte el a régít, Locke a cicerói szabályok haszontalanságát és taníthatatlanságát állapította meg, ahogy Adam Smith is a haladás gátjának tartotta, Vico viszont a régiek topikus tudását és a modern természettudományt nem volt hajlandó egymást kölcsönösen kizáróként felfogni. Minden bizonnyal azonban Kant hozzáállása vált hosszú időre mértékadóvá, aki a „mesterségbeli tudás nélkül, de teli energiával” kitétel az antik vitát elevenítette föl, és az antikvitásban győzedelmes nézőponttal szembe fordulva a retorikát nem technének, hanem dynamisnak, intuitív képességnek akarta láttatni. Kant az elokvenciát és a helyes beszédet a szépművészetbe sorolta, s ekként méltányolta, ám az ars oratoriát, amely az emberi gyengeséget öncélúan használja ki, egyáltalán nem tisztelte. A retorikáról alkotott modern elméletek nyilvánvalóan azon a ponton siklanak félre, amikor a beszéd, az olvasás és az írás, tehát „a nyelvi művészetek rendszerezése” helyett pusztán a szóbeli meggyőzésre, sőt manipulációra szűkítik a fogalom használatát.⁷³

Guillory a „posztmetodológiai” és a „posztretorikai” állapot jellemzőit a következőképpen összegzi. Egyrészt a techné háttérbe tolása a módszer javára, illetve az információ előtérbe hozása a gyakorlati ismeretátadás rovására – ami a művészet taníthatóságának dilemmáját is felveti – nemcsak a tudás értelmezését fogja rövid pórázra, de elfedi azt a körülményt, hogy a retorika (főként a toposzok alkalmazása) információkészletet is raktároz. „Tankönyveink nagyobb mértékben vastagodnak, mint ahogy a művészet [mesterség] megtestesülésébe vetett bizal-

⁶⁷ GUILLORY: i. m. (2022), 83.

⁶⁸ Uo., 86–90.

⁶⁹ BEST, Stephen – MARCUS, Sharon: *Surface Reading: An Introduction = Representations*, 2009, No. 1., 1–21.

⁷⁰ GUILLORY: i. m. (2022), 141.

⁷¹ Uo., 174.

⁷² Uo., 142.

⁷³ Uo., 146–150.

munk csökken.”⁷⁴ A retorikai tudás mechanikusságának előfutára pedig kétségtelenül Petrus Ramus volt, s így nem a szóbeliről az írásbeli kultúrára való áttérés tekinthető az igazi törésnek, hanem a techné mértéktelen absztrahálódása. A másik fontos tényező a megértőképeség szétagolódása a különböző tudásterületekre, ami megfosztotta a retorikát attól az előjogától, hogy az emlékezés kútfeje legyen; és ahogy a világot matematikailag kalkuláló, számszerűsítő kultúra digitális kódjaiban, úgy – miként hajdan – általa rögzüljön valamennyi fontos információ. Ha a retorika fénykorára pillantunk, még azt vesszük észre, hogy a mára specializálódott ismeretanyagok – mint a pszichológia, a poétika vagy a politikatudományok – mind „megragadhatóak a techné gyanánt felfogott retorikán belül és azon keresztül.”⁷⁵

A harmadik, alighanem a legfontosabb tényező, hogy miként teszünk különbséget a nyelvről és a világról való tudásunk között. Kétségtelen, hogy az antikvitas auktora – és autoritása – a verba és a res közötti distinkciót előszeretettel utalták a decorum érdeklődési körébe, s nem kezelték olyasféle episztemológiai problémaként, mint a modern nyelvfilozófiák.⁷⁶ Vajon hordoz-e tudást a kifejezés stílári sokfélesége, a dolgok sokféleképpen mondhatósága – amelyet a reneszánsz, például Erasmus népszerű, sok kiadást megélt könyve, a *De utraque verborum ac rerum copia* oly nagy becsben tartott (1512) –, vagy pedig ez a tudás csupán felhalmozódik? A „posztretorikus szakértő” az ismeretek módszeres gyarapítását ismeri el mindössze, s nem törődik azok generativitásával.⁷⁷ A szónok tevékenysége már a XVIII. századtól a „nem specialista” és a „nem szépművészeti” kategóriákba tartozott a legtöbb szerzőnél. Guillory kifejti a retorika legnagyobb mérvű átalakulását az irodalomkritikai gyakorlatban: Joseph Addison *The Spectator*a és Richard Steele *The Tatler*e remek példái annak, hogyan lett az esszé a stílus csiszolásának médiuma.⁷⁸ Az lett a mi Gyulai Pálunk, Péterfy Jenőnk, Schöpfung Aladárunk munkásságában is. Az az esszé, amelynek retorikai eszköztárával a magyar reformkori, később az esszéírói nemzedék, majd a nyomdokait követő, a közügyekben való kompetenciát és az esztétikai ítélerő közösségi legitimációját biztosító írók a schilleri „szép látszat államának” tégláit egymásra rakták – és rakják folyamatosan.⁷⁹

Ha áttekintjük a mai kritikaírói gyakorlatot, újra egyértelmű elmozdulást tapasztalunk a scientia típusú tudományos fogalomhasználat egyeduralmától az ars típusú retorizáltság felé, amely a metaforákat és az egyéb trópusokat nem diszkreditálja. Régi mintázatok élednek újjá: Oscar Wilde esszéje, *The Critic as Artist* a kritikust a művészi gondolkodás egyenrangú partnerévé avatta (1891). Mai követője, Joseph Kosuth az *Art After Philosophy* (1969) gnómájában a scientia gyanánt kezelt filozófia elégtelenségét demonstrálta, mivel a művészetről is csak művészien gondolkodhatunk: „...szinte lehetetlen a művészetet általános fogalmakkal tárgyalni anélkül, hogy tautológiákban beszéljünk.”⁸⁰ Amennyiben kerülni akarjuk a tautológiákat – ha nem is merészkedünk olyan messzire a kényelmes kurrikuláris előírásoktól, mint Kosuth –, legalábbis egyéni stílusra kell törekednünk az ízlésítélkezkor. Arthur C. Danto az *After the End of Art* jellegének búvkörében, a formalizmust és az Új Kritikát is bírálva írta, hogy „a modernista kritikai gyakorlatot kivonta a forgalomból az, ami a művész-világban a hatvanas évek végén és a hetvenes években végbement”, mert az artworld megelégedte, hogy a hagyományos beszédmód „mindenféle kultúrák és időszakok művészetét egy formalista csontváza csupaszította le” (1996).⁸¹ Sarah Gory a „fictocriticism” szemléletmódját, vagyis a fiction és a non-fiction regisztereinek keverését javasolja, ami radikalizmus ellenére sem hat pusztá polgárpukkasztásnak. „Ami engem illet, [...] azt az elképzelést vallom magaménak, hogy az írás és a művészet párbeszédet folytat, a szövegek »inkább a műhöz, mintsem a műről szólnak«. Egy közös nyelv felé törekszenek. Valamiféle közösségbe.”⁸²

Ezek a tendenciák mind a kritikaírás posztretorikai periódusa utáni retorikai reneszánszról tanúskodnak, ami az irodalomszemléletet is más megvilágításba helyezi, és arra sarkallja a szakmát, hogy újra komolyan vegye Roman Jakobsont. Ismételjük meg az ő tételét. „A költészet nem abból áll, hogy a diskurzushoz retorikai díszítések is járulnak: a diskurzusnak és valamennyi részének teljes átértékelését foglalja magában.” Mindez összecseng a modern fizikai világkép felismerésével, amely számításait és modelljeit nem a karteziánus adekváció és a Karl Popper-i akkumuláció szerint készíti. Nyelvhasználatát Heisenberg a költőihez hasonlítja; és ezzel nem csupán a metafora is-

⁷⁴ Uo., 159.

⁷⁵ Uo., 164.

⁷⁶ Uo., 157–167.

⁷⁷ Uo., 167.

⁷⁸ Uo., 178.

⁷⁹ SCHILLER, Friedrich: *Levelek az ember esztétikai neveléséről* = Uő: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Ford. PAPP Zoltán, MESTER-HÁZI Miklós, Bp., Atlantisz, 2005, 259.

⁸⁰ KOSUTH, Joseph: *Art After Philosophy* = Uő: *Art After Philosophy*

and After. Collected Writings 1966–1990. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1991, 20.

⁸¹ DANTO, Arthur C.: *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, Oxford, Princeton University Press, 1997; vö. PATTY, Megan: *The Museum and the Trouble = Art Writing in Crisis*. Ed. HAYLOCK, Brad, PATTY, Megan, London, Sternberg Press, 2021, 199.

⁸² GORY, Sarah: *In Communion: Art/Writing and the Fictocritical = Art Writing in Crisis: i. m.* (2021), 133.

meretelméleti státuszának rehabilitációjához járul hozzá, de azt is elismeri, hogy a tudományos eredmények közléséhez, közvetítéséhez nélkülözhetetlen a retorikai invenció. „Ezeket a modelleket – válaszolta Bohr – nem elméleti számításokból, hanem kísérletekből következtettem – vagy ha jobban tetszik: találtam ki. Remélem, megközelítik az atomok struktúráját annyira – de éppen csak annyira, és nem jobban –, mint a klasszikus fizika szemléletes nyelve. Tisztában kell lennünk vele, hogy ha atomokról van szó, a nyelvet a fizika is csak úgy használhatja, mint a költészet. A költőt sem a tények szabatos leírása izgatja elsősorban, hanem költői képek és bizonyos lelki kapcsolat teremtése.”⁸³

A jogi topika újjáélesztése

Nem csodálkozhatunk hát azon, hogy Theodor Viehweg 1953-ban megjelent, *Topik und Jurisprudenz* című könyve óta a jogtudománynak a politikai közösség fundamentális normáit meghatározó és értelmező közjogi diskurzus retorizáltságára is újra kinyílt a szeme. Ha abból a dichotómiából indulunk ki – mint többen a Viehweg könyvről kipattant elméleti vitában –, hogy vagy a jogdogmatika tudományos rendszerszerűsége, vagy a jogi topika „mindennapi bölcsességhez kötöttsége”, előbb-utóbb biztosan a dogmatika arat győzelmet; azonban be kell látnunk – és ezért utaltam röviden Dworkin teóriájára –, hogy a fogalmi piramist építő „Begriffsjurisprudenz” kudarcra van kárhozthatva; alkotmánya az első „nehéz esettől” összedől, ha kizárólag a definíciós tudásra alapoz.⁸⁴

Legkidolgozottabb elméletét az amerikai Jack M. Balkin nyújtja a jogi topikának, amikor az új originalisták alkotmányértelmező eljárásait vizsgálja. Vajon az értelmezési művelet során elegendő-e, ha a „szerzői szándékra”, az eredeti, közönséges jelentésre hagyatkozunk, avagy a szöveg univerzum a szabályok, sztenderdek és elvek közül való választással szükségképpen kitágul? Mennyire szükségzerű és mennyire kíváncsú, illetőleg milyen eredményre jut az alkotmányszöveg aktivista értelmezése, amikor valamennyi bíróság jóhiszeműen, a bona fides szerint jár el, s mindegyikük csupán a változó körülményekhez igazítja az eredeti jelentést? Az alkotmány dialektikus értelmezési hagyománya, hogy miközben a társadalmi stabilitást és a közrendet biztosítja, saját változásának a motorja is egyben. Ugyanazt a hermeneutikai művele-

tet tapinthatjuk ki itt, amelyet az irodalom és a kritikaírás – sőt általában véve a metaforahasználat esetében – a normasértés redukciójának, a hagyományteremtés hagyományának hívtunk. Ezt a redukciót pedig a toposzok teszik lehetővé, amelyek tehát tudáselemeket hordoznak. Balkin – Philip Bobbittal vitatkozva – úgy véli, hogy „alkotmányos retorikánk rendszere magában foglal egyfajta ortopraxist (helyes gyakorlatot) az alkotmányos évről, ám nem foglal magában egyfajta ortodoxiát (helyes meggyőződést) az alkotmányelméletéről”.⁸⁵

A jogi topika legnagyobb dilemmája, hogy a toposz mögött meghúzódó morális álláspontok sokféleségét a diszkurzív tudományosság követelményei szerint csökkentse. Hogyan legitimálhatja döntéseit az alkotmányjog, ha azok politikai relevanciájában minduntalan ott kísért az önkény – akár felülbírálják a törvényhozót, akár „csak” szándékait puhatolják ki? A textualizmus (formalizmus) a pozitivista irodalomkritikához hasonlóan ezeket a döntéseket pusztán szubszumpciós műveleteknek fogta fel; a liberális konstitucionalizmus, az „alapjogiasítás” dinamizmusa az „élő alkotmány” égisze alatt megfeledezett a normasértés redukciójának legitimációs szükségletéről; amelyre válaszul az „eredeti” originalizmus a jogalkotói intenciót kutatva igyekezett visszatérni a szövegközpon-túsághoz.⁸⁶ A kérdés mindazonáltal nyitott: mi az alkotmány helyes értelmezése, és mi alapján állapítható meg? Valóban a feltételezett jogalkotói szándék az „eredeti” jelentés, vagy igazat adhatunk a hermeneutikának, hogy a szerzőnél is jobban értjük szövegét? Vajon a jogi „close reading”, „reparative reading”, „surface reading”, azaz a textualizmus és az originalizmus, avagy a jogi „paranoid reading”, „symptomatic reading”, azaz az aktivizmus és a dinamizmus válik inkább a köz és a jogfejlesztés javára? Vajon melyik felel meg a kíváncsú morális olvasatnak? És vajon a retorikus-topikus érvelés melyik megközelítéshez tartozik hozzá? Balkin az alkotmányhoz való hűség formuláját bevezetve elismeri ugyan, hogy a jog nem autonóm, nem független a politikától; ám az előnyszerzésért zajló verseny „közönséges politikájával” szemben a „magas politika” feladataként határozza meg „az alkotmányban megelevenedő elképzelésekről, tervekről és elvekről szóló viták lefolytatását”.⁸⁷ Vagyis itt megint csak az a koiné forog kockán, amelyet fejlődése során az irodalomkritika is mindig áhított; hazánkban pedig hol a nemzet iránti felelősségből fakadó írástudói ethosz, hol a ne-

⁸³ HEISENBERG, Werner: *A rész és az egész. Beszélgetések az atomfizikáról*. Ford. FALVAY Mihály, Bp., Gondolat, 1975, 62.

⁸⁴ Vö. POKOL Béla: *A jogi topika = Uő: A jog elmélete*. Bp., Rejtjel, 2001, 162–174.

⁸⁵ BALKIN, Jack M.: *Arguing about the Constitution: The Topics in Constitutional Interpretation = Constitutional Commentary*. University of Minnesota Law School (Vol. 33:145), 2018, 153.

⁸⁶ TÓTH J. Zoltán: *Dinamizmus, originalizmus, textualizmus avagy az aktivista alapjogi bíráskodás és az arra adott neokonstrukcionista jogelméleti reakciók az Egyesült Államokban = Jogtudományi Közöny*, 2007, 4. sz., 143–153.

⁸⁷ BALKIN: *i. m.* (2018), 161.



gatív értékítéletet közvetítő értelmiségi politizálás vagy juridizmus (jogi voluntarizmus) címkéivel látnak el.⁸⁸

A szólásszabadság kiteljesedése is azon áll vagy bukik, hogy – akár az irodalmi, akár a jogászai tudásterületeken – lehetőség nyílik-e olyan nyelvhasználatra, amely az észszerűség, a koherencia és az összemérhetőség oltárán nem áldozza fel a véleménykülönbségek artikulációját, vagyis a redukciós technikák hagyományának meghonosításával teret hagy a normasértésnek: sem a régmúlt társadalmi állapotaira alkalmazott értelmezői gyakorlatot nem kívánja anakronisztikusan rögzíteni, sem annak a társadalommérnöki akaratra nem ad szabad kezet, amely értékítételezéseit a szcientizmus fennsőbbeséges módszereivel leplezve részérdekek alapján osztja meg a közösséget, majd egy bizonyos partikularitásnak dobja

oda a bonum commune-t. Balkin ezt alátámasztandó fölleveníti az alkotmányértelmezés Bobbit-féle modalitását, a következőkre alapozott érvelési beszédmódokat: a szövegre, a történetre, a szerkezetre, a doktrínára, a bölcsességre és az ethoszra; ami ugyanakkor továbbfejlesztendő, és éppen a toposzok mozgósítása révén.⁸⁹

Az egyéni lelkiismeretre való ráhagyatkozást vagy az önkényességet kiküszöbölő topikus érvelés persze a common law hagyományában könnyebben megérthető, mint a kontinentális – akár a francia, akár a német típusú – jogi kultúrában, amelyben nem a bíró alkotja a jogot esetről esetre, hanem a parlamenti képviselők és a kormány árnyékában dolgozó, a gyakorlattól, ám a szemlélődő életmódtól egyaránt idegenkedő államapparátus. A jogi doktrínák Balkin-féle kettős karakterét, az államhatalmit és

Joseph-Nicolas
Robert-Fleury,
Ramus
a gyilkosaira vár,
1840
Sorbonne
Egyetemi
Könyvtár,
Párizs
© Wikimedia
Commons

⁸⁸ FALUSI Márton: *Mi van a jogon túl? = Iustum Aequum Salutare*, 2010, 3. sz., 11–16.

⁸⁹ BALKIN: *i. m.* (2018), 169.

a topikust úgy is átültethetjük a mi gondolatmenetünkbe, hogy egyfelől az uralom kikényszeríthetővé teszi őket, másfelől egy bizonyos jogi kultúrában érvényesülnek. Balkin is készít katalógust ezekről a toposzokról, mint ahogyan Arisztotelész és Cicero is tette: ez a gesztus a jog kulturális meghatározottságának, megelőzöttségének bizonyágtétele. Amikor viszont Petrus Ramus leltározta a retorikai eszközöket, éppen ellenkező irányban mozgott, és ellenkező hatást ért el: a retorika univerzálissá és ismeretelméletileg fogyatékosná vált. Akár a szépirodalmi műalkotás, akár az irodalomkritika retorizáltságát vizsgáljuk, szembeszökő, hogy az azon történő felülemelkedés igénye az ízlésnek a nemzeti hagyományait tünteti el, valamint az egyéni ítélőerőt – ellenőrizhetetlenül diszkrecionálisnak nyilvánítva – egyre kisebb szabadságban részesíti, s valamiféle névlegesen egyetemes, általánosítható mércének rendeli alá, amelyeket mindazonáltal a tudás birtokosai, a „szakértők” állapítanak meg és gondolnak. Ekként a retorizáltság az egyéni ítélkezés megalapozatlansága és a voltaképpen csoportérdekeket kiszolgáló szakértői szcientizmus között is egyensúlyoz; megtalálja az arany középutat.

Balkinéhoz olvassuk hozzá Martha C. Nussbaum könyvét a költői igazságszolgáltatásról, amely szintén a common law hagyományban vetve meg lábát, a konstitutív irodalmi retorika közösségi funkcióját állítja előtérbe.⁹⁰ Nussbaum a racionális döntésemélet utilitarista modelljeivel száll vitába, s az irodalmi képzelőerőt, különösképpen a regényt mint metaforát világgépalkotónak, valamint az érzelmeket észszerűsíthetőnek láttatva, Dickens *Nehéz idők* című regényét és Walt Whitman híres verseskötetét, a *Fűszálakat* a tudományos – közgazdaság-, jog-, politikatudományi – módszerekkel egyenrangúan kezeli, hogy e tudásszférák egymást támogassák a kontextusfüggő ítélethozatalban. „Whitman szerint a költő-bíró »szilárdan áll a talpán«, amivel egyszerre utal a kiegyensúlyozottságára, valamint arra, hogy a valóság talaján áll. Ezáltal a jogi és bírói gondolkodásnak abba az elméleti hagyományába illeszti be ezt az ideált, amely közvetlenül Arisztotelészre vezethető vissza, aki az igazságos ítéletnek egy olyan normatív megközelítését dolgozta ki, amely az elvont alapelvekre való kizárólagos hivatkozást volt hivatott felváltani.”⁹¹

Az irodalmi képzelet „elfogulatlan szemlélője” (a kifejezést Adam Smithtől kölcsönzi) és „együttérző azonosu-

lása” mérce a jog és a politika számára, amelyek szerepét Nussbaum sem becsüli alá, csak éppen egymásrautaltságukat villantja elő a feledés homályából. Whitman „ki-egyenlítője korának és országának”,⁹² akárcsak a bíró és a kritikus; versei, akárcsak később a nagy amerikai regények Faulkner-től Thomas Wolfe-on és William Styronon át Jonathan Franzenig, kétségtelenül megrajzolták egy bizonyos kulturális horizontot ívét, amelyre a Supreme Court ítélkezési gyakorlata is fölfeszíthető; és vice versa, a bírói jogfejlesztés horizontjára az irodalmi valóságkonstrukció, hiszen sem a személyiséghez, sem a közösséghez nem férhetünk hozzá közvetítettség nélkül. A magyar eszmétörténetben a jog és az irodalom konfigurációja ugyan eltért ettől a modelltől, ám Zrínyi, Petőfi, Arany vagy akár Ady, Móricz, Illyés, Esterházy Péter életművei – a sor tetszés szerint bővíthető – nem értelmezhetők az alkotmánytörténettől függetlenül. Politikai diskurzusaink, toposzaink és metaforáink pedig nem csupán úgy tekintenek erre a kontextusra, mint kalapbokrétára vagy tulipánra a kapuzábán, hanem mint megismerőtevékenységünk és megértőképességünk, valamint egyéni helyzettudatunk judíciumának zálogára; a szólásszabadság pedig ténylegesen ezek között a nyelvi határok között bontakozhat ki.

Ulpianus óta itt kísért és körülöttünk kering a mondat, hogy „Ius est ars boni et aequi”. Mi is megtapasztaltuk a rendszerváltás óta, hogy a jog egy bizonyos felfogása miként verné vissza a politikát a közügyek intézésében való jártasság terén, a kritika pedig miként vergődne a korábbinál „tudományosabb” rangra, s miként írta elő az irodalmi műnek a korábbinál „filozófikusabb” mivoltát. Csakhogy az irodalom, az irodalomkritika és a jog a „magas politika” szükségszerű kontextusai. Romano Guardini ezt az arstot határozza meg ontologikusan. „A művészi megformálás során azonban egészen páratlan dolog történik: felszólítást közlő hatalomra tesz szert az az egység, amely az alkotás során megragadott dologból és a dolgot megragadó emberből alakul ki. E körül az egység körül pedig jelenvalóvá válik az egész létezés: a dolgok összessége, a természet és az emberi élet összessége, a történelem, s a kettő eleven egységgé fonódik össze.”⁹³ Roger Scruton pedig – közös törekvésről és az objektivitás kereséséről beszélve – azt tartja a kultúra fő funkciójának, hogy megszabja az emberek közötti egyetértés általános feltételeinek mércéit.⁹⁴ Hogyan is állapodhatnánk meg ezekben, ha nem ősi tudáskészletünkhöz, a retorikához fordulva?

⁹⁰ Lásd WHITE, James Boyd: *The Legal Imagination: Studies in the Nature of Legal Thought and Expression*. Chicago, University of Chicago Press, 1973.

⁹¹ NUSSBAUM, Martha C.: *Költői igazságszolgáltatás*. Ford. PÁPAY György, Bp., MMA, 2021, 154.

⁹² Uo., 170.

⁹³ GUARDINI, Romano: *A műalkotás lényege*. Ford. GÖRFÖL Tibor, Bp., MMA, 2023, 17.

⁹⁴ SCRUTON, Roger: *A szépről*. Ford. OROSZ István, Bp., MMA, 2019, 145–161.

Az esszéizmus és az a bizonyos hamvasi esszé

Montaigne, Hamvas, Epstein

Kevés irodalmi műfaj dicsekedhet olyan virulens utóélettel és reneszánszokkal a XX. században, mint az – irodalomtörténeti léptékkal mérve – igencsak fiatalnak számító, alig több mint négyszáz éves esszé. Ahogy kevés olyan jelentős szerzőt tudnánk említeni az elmúlt évszázadból (a szépírók mellé sorolva a történészeket, a filozófusokat, sőt a politikusokat is), akik valamilyen szinten ne kerültek volna kapcsolatba vele. Ha pedig arra gondolunk, hogy az iskolai szakzsargonból a köznyelvbe átkerült „esszéírás” vagy az „esszékérdés” kifejezéseket a nyelvhasználók többnyire és lényegét tekintve a fogalmazás egyszerű szinonimájaként használják – legfeljebb némi stilisztikai többlettel megspékelve, illetve néminemű sznobériáról téve tanúbizonyságot –, akkor kis túlzással egyenesen úgy fogalmazhatnánk, hogy mára minden, legalább érettségivel rendelkező európai polgár életében az esszé a kultusz tárgyává, illetve kultusztárggyá lett, a kultusz szó kettős értelmében: ha nem is mindig annak művelőivé, de legalábbis fogyasztóivá váltunk mindannyian... Úgy tűnhet tehát, hogy Theodor Adorno híres-hírhedt jóslata az 50-es évek derekán a sem a szaktudományhoz, sem a szakfilozófiához nem tartozó esszé anakronizmusáról és ebből következő törvényszerű felszámolódásáról alaptalannak, illetve felesleges riogatásnak bizonyult.¹

De ne ítéljünk elhamarkodottan! Mert az esszéboom, az esztétizálódási folyamat egyik formai velejárójaként emlegetett esszéizálódás jelensége vagy, mondjuk, az évről évre megjelenő esszéantológiák sokasága ellenére is elhettünk a gyanúperrel, hogy sokszor bizony feltűnően hiányzik a műfajelméletre vonatkozó, nemritkán valóban fáradságos és talán meddőnek tűnő gondolati megalapozás, és helyét többnyire praktikus, például kiadói szempontok veszik át: valószínűleg ez utóbbi következményeként válhatott az esszé olyan gyűjtőfogalom, amely immár ömlesztve fogadhatja magába a problémás, máshová nem egyértelműen besorolható szövegek garmadáját. (Az ol-

vasói elvárásokra, vélt vagy valós olvasói igények kielégítésére nyíltan vagy hallgatólagosan hivatkozó úgynevezett esszégyűjtemények célja természetesen a sokszínűség felmutatása, a heterogenitás hangsúlyozása, amiből ad absurdum az „ahány esszé, annyiféle” definíció következne, amely azonban praktikus, sőt akár megkérdőjelezhetetlen igazsága ellenére sem szolgálhat sem kiinduló, sem végpontjául az esszére rákérdező műfaj-meghatározásnak.) Nem csoda hát, ha az esszé reneszánsza, az esszéreneszánszok közepette időnként ilyenféle kritikus hangok is felhangzanak: „mondjuk ki egyszer, hogy legtöbbször vöröset látunk, ha egy tanulmányról, dolgozatról, recenzióról, cikkről magyaros szépeggel azt olvassuk-halljuk: »esszé«, s még engedve is az »esszé« meghatározásából (hogy eredeti gondolatot szabadon kifejező írás, kísérlet valami újnak, egyéninek a megfogalmazására), s akár a hazai (összmagyar?) gyakorlatot és szóhasználatot is figyelembe véve, minimális ismervének legalább azt tudnók, hogy választékos, gondos nyelven íródik.”²

Szép, de majdnem reménytelen feladat lenne feltérképezni a műfajnak azt a genezisé, amelynek végeredményeképp oly mértékben bővült/bővíthetett ki az esszé szó jelentéstartomány, hogy koronként és kultúráként egészen eltérően rögzül(het) konnotációja és legitímációs bázisa. Csupán néhány, nyilván nagyon leegyszerűsítő példa: franciául bizonyos értelemben az esszé mára a „diskurzus” ekvivalensévé vált,³ míg a németeknél mint ha a többnyire kultúrfilozófiai tartalommal együtt járó stílus megjelölésére szolgálna,⁴ miközben például a magyar vagy az angol szóhasználatban javarészt megmaradt a szépirodalom és az irodalomkritika közegében, és igen gyakran nem jelent többet tanulmánynál. A könyvkiadók „Esszék, kritikák, tanulmányok” típusú alcímadási gyakorlatára éppúgy utalhatunk itt, mint Németh Lászlónak az általa „se-műfajnak” nevezett esszéről (értsük jól: az értekező irodalomról!) írott soraira: „elég ritkán történik

¹ Vö. „Az esszé aktualitása az anakronizmusé. A kor kedvezőtlenebb számára, mint valaha.” ADORNO, Theodor: *Az esszé mint forma = Uő: A művészet és a művészetek. Irodalmi és zenei tanulmányok*. Szerk. ZOLTAI Dénes, ford. BÁN Zoltán et al., Bp., Helikon, 1998, 46.

² ALBERT Pál: *Alkalmak 1.* Bp., Kortárs, 1997, 262.

³ Vö. ANGYALOSI Gergely: *A tulajdonnevek nélküli regény = Alföld*, 2002, 2. sz., 41–47.

⁴ Nietzsche egyik-másik kortársa ezen az alapon kezelhette-bélyegezhette meg „esszéistaként Schopenhauer iskolájából”.

meg, hogy gazdagon megajándékozott szépírók az essai-ista magatartásával álljanak a világ elé. A tanulmány a literátorok műfaja, s csak ritkán választják született írók. Többnyire akkor, amikor az adott műfajok megszűkülnek s egy túlgazdagodott szemlélet közvetlen kifejezést keres. A klasszikus példa: Montaigne.⁵ S persze gondoljunk mindenekelőtt Négyesy Lászlónak – mind a mai napig eleven, sőt mivelénk szinte továbbra is egyeduralkodó – esszémeghatározására, miszerint: „az essay: a. m. kísérlet, tanulmány, rövidebb értekezés tudományos vagy irodalmi tárgyról, melyet fő vonásaiban, tehát vázlatosan s általános érdeke szerint beszél meg közérthető módon és érdekesen.”⁶

Az imént említett műfajgenezisre érdekes adalékokat, de sajnos valóban csak adalékokat találunk Jean Starobinskinél.⁷ Ezek szerint már alig húsz évvel az eredeti megjelenést követően olvashatók angolul Montaigne esszéi,⁸ de, teszi hozzá a genfi irodalomtudós, csupán a műfaj neve terjedt el a csatornán túl, nem pedig az a sajátosan montaigne-i szemlélet, melyből az esszék megszülettek. És hogy mire alapozza mindezt? Arra az ellentmondásra, hogy bár az esszé elnevezés egyre többször bukkan fel a filozófiai traktátusok címében, a műfajelnevezés szép lassan – s már igen korán – a „felszínes”, a „semmitmondó”, a „dilettáns” szinonimájává is válik.⁹ Az esszé szót körülölelő negatív felhangokra Starobinski szerint a XIX. századi francia kulturális életben szintén akadnak példák, talán épp az angol hatásnak betudhatóan – Gautier-nál legalábbis az angolokéhoz nagyon hasonló érveléssel találkozunk, amikor az esszéisták szemére veti felszínességüket, s még sarkítottabban kerül elő az esszéellenes hangulatra való utalás egy nervali rémálomleírásban, amelyben egy „esztétikai elszámoltatóbizottság” tagjai előtt a vádlottnak a „Fantasztá! Realista! Esszéista!” súlyos vádja alól kell tisztáznia magát.¹⁰

A szó konnotációjának változásait, mely a „méltóság-teljestől” a „dilettánsig” terjedő igen széles skálán mozog, csupán érzékeltetni szerettem volna az előbbiekkal, kivált, mert ha már e néhány példa esetében sem magától értődő annak eldöntése, hogy egy-egy szerző magánvéleményével vagy átfogó és a nyelvhasználatba is beszűrődő trendekkel állunk-e szemben, akkor belegondolhatunk, mekkora feladatot jelentene a műfaj alapos, genetikus szempontú történetének megírása az „esszé” kifejezéssel

összefüggésben. A nehézséget elsősorban az jelenti, hogy nemcsak ki-kí saját szája íze szerint próbálja értelmezni az eredeti montaigne-i intenciókat, illetve tisztázni a műfaj alapelveit, hanem hogy eközben maga az a keret is megváltozik, amelyben a műfaj múltja egyáltalán feltárulkozhat számunkra. Az imént már szóba hozott Thomka Beáta-írás így foglalja össze a probléma lényegét: „Szinte minden alkotó visszatér és vissza is fog térni beállított-ságától függetlenül az *Esszék* kommentálásához, ám ettől függetlenül fogja továbbírni saját útját a formáival együtt. Nem minden korszak kedveli e beszédmodot, művelésére sem alkalmas, s hogy a romantika, a szimbolizmus sokkal közelebb érzi magához, mint a historizmus, a pozitívizmus vagy a strukturalizmus, az is tény. Szabadságharcát azonban mindig újra vívja a műfaj...”¹¹

Ezzel, mint hiteles végszóval, akár be is rekeszthetnénk mondandónkat az esszéműfaj jelen helyzetéről gondolkodva. Csakhogy a műfaji problémákon túl szerintem van itt egy másik, egy legalább annyira fajsúlyos kérdéskör, amelynek szintén az esszé(szerűség) a kulcsa. Ez pedig az a tapasztalat, amit Wolfgang Iser és mások után (posztmodern) kultúránk „esztétizálódásának-esszéizálódásának” nevezhetnénk. Ha e diagnózis helytálló, úgy nem vitás, hogy az esszé ügyében folytatott vizsgálódásoknak óhatatlanul ki kell lépniük a szűken értelmezett irodalomtörténet és irodalomelméleti diskurzus keretein túlra. Vagy túlra is: az esszé ugyanis hovatovább éppoly joggal tekinthető a primer filozófiai tartalom bejáratott kifejezésformájának,¹² mint a kultúra önreflexióját biztosítani tudó kultúraelméleti fenoménnek. Függetlenül tehát Adorno korszakos írásának esetleg téves végkövetkeztetésétől, azzal, hogy a szerző az esszéről mint tágran értelmezett (gondolkodás-)formáról kíván és mer értekezni (ahogy, elvéve, a 30-as évek magyar szellemi életének egy-két prominens képviselője is Lukácstól Hamvas Béláig), mind a mai napig ékes példa lehet az esszéműfajjal kapcsolatos attitűdök, az esszéértelmezési paradigmák megváltozására. Egyszerűbben fogalmazva arra: milyen hozadékokkal járhat, ha a szűken értelmezett irodalomtörténet és -elmélet felől egy tágabban értelmezett kultúraelmélet irányába mozdulunk el, és az esszéről mint az esszéizmus pandanjáról kezdünk el gondolkodni.

Az esszéizmus kifejezés legtekintélyesebb meghonosítója a szellemi köztudatban Musil. Musil kifejezése tulaj-

⁵ NÉMETH László: *A Nyugat elődei = Tanú*, 1932, 2. sz., 84.

⁶ Idézi SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Egy műfaj kockázatai = Alföld*, 2002, 2. sz., 17–27.

⁷ Lásd STAROBINSKI, Jean: *Meghatározható-e az esszé?* = Uő: *Poppea fátyla. Válogatott irodalmi tanulmányok*. Szerk. SZÁVAI Dorottya et al., ford. ÁDÁM Anikó et al., Bp., Kijárát, 2007

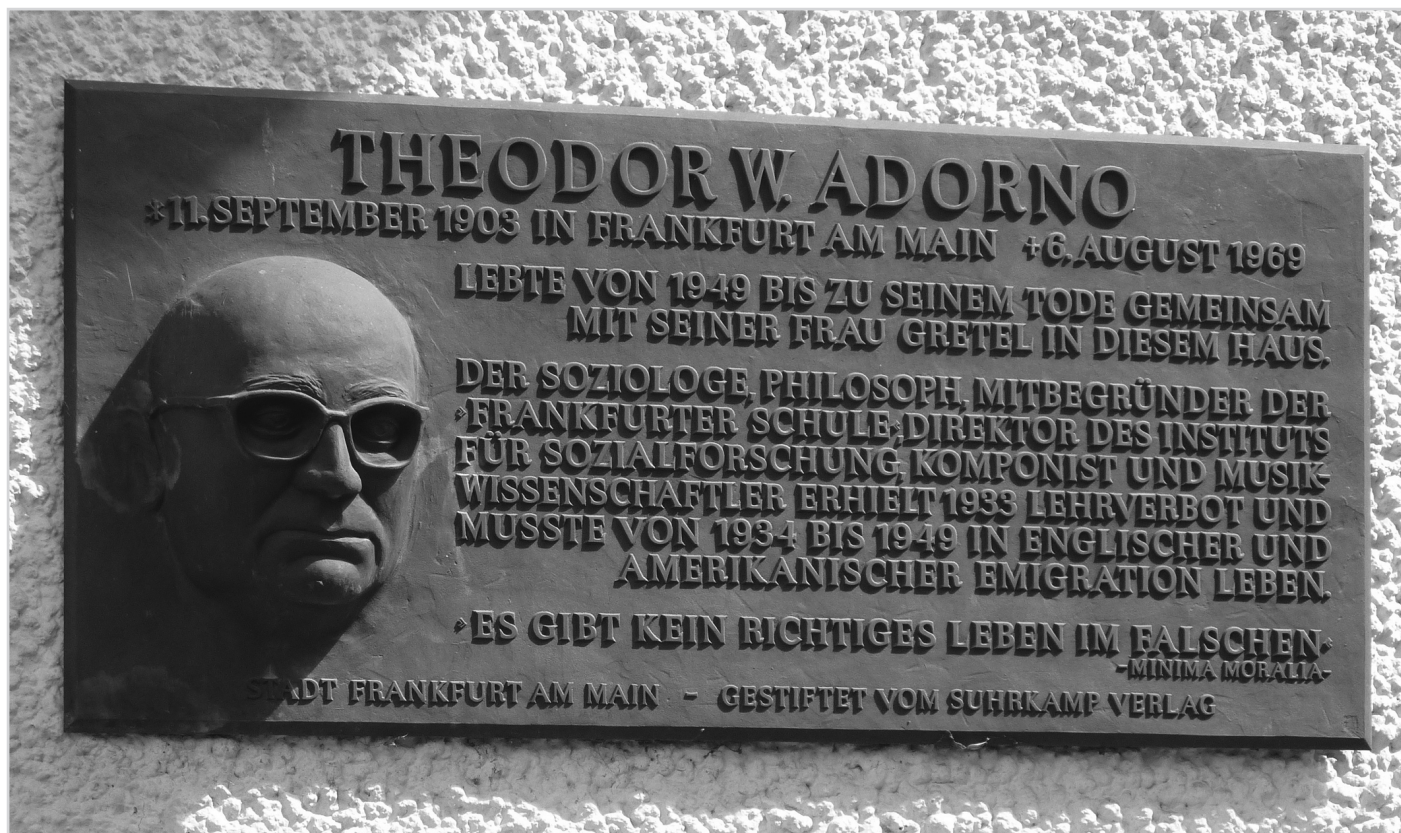
⁸ Ezt az 1603-as Frolio-féle fordítást forgathatta Shakespeare is.

⁹ Lásd Ben Jonson alábbi szavait: „Pusztán csak esszéisták, néhány összefüggéstelen mondat, ez minden.” STAROBINSKI: *i. m.* (2007), 22.

¹⁰ Vö. THOMKA Beáta: *Eszmemakett = Színház, dráma, irodalom. Tanulmányok a 70 éves Nagy Imre tiszteletére*. BERTÓK László et al., előszó TÓTH Orsolya, Pécs, Pro Pannonia, 2010, 323.

¹¹ Uo., 327–328.

¹² Vö. VAJDA Mihály: *Kísérlet a kísérletről = Alföld*, 2002, 2. sz., 96–101.



donképpen az esszé műfaj kitüntettségére utal, amennyiben az író meggyőződése szerint csakis ez a forma alkalmas annak a területnek, annak a valóságselektnek a feltérképezésére, amihez sem a tudományok, sem a művészet eszközei önmagukban nem bizonyultak elégségesnek. Az esszé egyedül alkalmas az „élet” – nem racionális és nem irracionális – szféráját megragadni; éspedig úgy, hogy programszerűen negligálja az egyedüli és végleges válaszokat, miközben a partikularitást, a lezáratlanságot, az állandó körözést, az approximációt munkamódszerévé hangsúlyozza, illetve igyekszik ezek működését felmutatni a gyakorlatban.

Ha most az elhangzottakat nem megismételve, de a premisszákat hangsúlyozva azt állítjuk, hogy az esszé műfajról való beszéd csakis akkor lehet indokolt vagy legalábbis hiteles, ha egyszerre kísérli meg az alapokra való rákérdezést, valamint az aktualizálást, egyszerre mutat nyitottságot a műfaj forrása, valamint a műfaj történetével kapcsolatos átfogó kultúráképző potenciálok jelenformáló ereje iránt, akkor ennek illusztrálására keresve sem

igen találhatunk jobb példát a közelmúltból, mint Mihail Epstein 1987-ben megjelent, *A kötetlen műfaj törvényei – Az esszéirodalom és az esszéjelleg az újkor kultúrájában* című, korszakos írását.¹³ Megelőlegezve gondolatmenetünk végkövetkeztetését, ebben a teljesség vonzásában fejlődő kultúra sajátos minőségeként értelmezett, a képi és a fogalmi megközelítés egybeforrásztására törekvő, a kultúrát magát is a mindennapi praxisba beolvasztani kívánó esszéizmusnak mint (nem csupán művészeti vagy filozófiai vagy tudományos, hanem) összkulturális fenoménnek a fogalmában érezzük tehát nemcsak leíró, de bizonyos fokig fogalmi szinten is megragadhatónak az Epstein esszéfogalom korszakos-korszakalkotó jelentőségét.

Annak az útnak a végigkövetése, ahogy Epstein idáig eljut, már önmagában is élmény-, sőt kalandszámba megy. Most mégis mellőzöm a gondolatmenet aprólékos bemutatását. Csupán a legfontosabb, módszertani jelentőségű momentumokra térek ki: a filológiai aprómunka, a „szoros olvasat”, illetve a (kultúra)elmélet-alkotó képesség termékeny szimbiózisának hangsúlyozására. Dicsérhet-

Günter Maniewski, Theodor W. Adorno emléktáblája, amelyet 1994-ben avattak fel a frankfurti kettenhofwegi ház falán, 2010 © Wikimedia Commons

¹³ A tanulmány (s nem esszé!) kétszer jelent meg magyarul. EPSTEIN, Mihail: *A kötetlen műfaj törvényei. Az esszéirodalom és az esszéjelleg az újkor kultúrájában*. Ford. GRÁNICZ István = *Orpheus*, 1993, 2–3. sz., 176–211.; Ua. = Uő: *A posztmodern és Oroszország*. Szerk. NAGY Miklós, ford. BAGI Ibolya et al., Bp., Európa, 2001, 70–131. Tudo-

másom szerint a szakma részéről egyik megjelenést sem követte nem-hogy a reveláció érzése, de még a minimális érdeklődés sem. Például a 2002-es Debreceni Irodalmi Napok keretében megrendezett, sok tekintetben reprezentatívnek tekinthető esszékonferencián Epstein neve még csak el sem hangzott.

nénk persze a szerző olvasottságát, tájékozottságát, erudícióját is, de érzésem szerint ezek nem primer módon járulnak hozzá a szerző módszertanának egyediségéhez, amely a történeti érdeklődésű kutató számára éppoly hasznosítható tapasztalatokkal bír, mint az elmélet művelője számára. Másként közelítve, a kérdés az, miképp éri el Epstejn, hogy az esszé sokat tárgyalt műfaja sajátosan új kontextusba kerülhessen, miközben folyamatos párbeszédet folytat az értelmezéshagyománnyal. Hogyan használhatja fel érvényes kiindulópontként azt, amiről a kezdet kezdetén sejthető, hogy óhatatlanul meg kell majd haladnia? Epstejn abból indul ki, hogy bár eleget tudunk (véltünk tudni) az esszé műfajáról, mert szinte sohasem lankadt iránta a figyelem korábbi korszakokban sem, mégis az a tapasztalatunk, hogy nem tudunk kimerítő elmélettel szolgálni vele kapcsolatban. (Lásd – mint dolgozatunk bevezetőjében mi magunk is utaltunk rá – ahány esszé, annyiféle...) Részéről ezen a ponton fogalmazódik meg a szoros olvasás igénye: ha ugyanis bizonytalanok vagyunk abban, mi az, hogy esszé, a fogalom le- és visszabontásában térjünk egészen vissza az ősforráshoz. Keressük ott a műfaj jellegzetességeit, ahol még nem merülhet fel a műfajiságot illető kétely! Vagyis olvassuk el újra Montaigne alpművét. Ennek a szoros olvasásnak sok egyéb mellett az a felismerés az eredménye, hogy bár az *Esszék* erősen „énes” hangja első közelítésben a valomással és a naplóval állítható rokonságba, ez a hang mégsem teljesen azonos amazokéval. Mert a vallomásra és a naplóra éppúgy igaz, ami az *Esszék*re, hogy „Ezt a könyvet nem lehet elszakítani szerzőjétől”, illetve hogy „műve-met [...] joggal nevezhetik az én alkotásomnak”, csak hogy Montaigne mindezt azzal az egyáltalán nem mellékes félmondattal egészíti ki, hogy „ahogy engem [joggal nevezhetnek] az ő [az *Esszék* mint irodalmi alkotás] teremtményének”. Vagyis míg a napló és az önéletrajz esetében a szubjektum többé-kevésbé körülhatárolható, Montaigne-nél alapvetően eldönthetetlen marad, hogy én írom-e (az én írja-e) az esszét, avagy az esszé az ént. Az *Esszék*ben ugyanis a konkrét kontextus függvényében lesz ilyen vagy olyan, az adott téma vonatkozásában lesz így vagy úgy jelen az a bizonyos „én”. „Montaigne-nél a személyiség soha nem lesz meghatározható: szubjektumként minden egyes alkalommal túllép önmagán mint objektumon, és a következő pillanatban újfent tárgyasíjta kitágult tartalmát, anélkül hogy bármikor is kimerítené azt és megállapodna.” (178.)¹⁴ Vagyis az *Esszék* énje szubjektív is (megismerőként) meg objektív is (a megismerés tárgyaként). Másként fogalmazva: az én tulajdonképpen csak a megis-

merés közben és folyamán teremődik (meg), tárgyasul, realizálódik, válik valósággá (valóságossá). De sohasem végérvényesen: hisz az esszé lényege szerint éppen a szubjektum önmeghatározására tett soha be nem fejeződő, be nem fejezhető kísérlet.

Lám, oda érkeztünk vissza, amit már az elején is tudtunk (tudni véltünk): az esszé „kísérlet”. Ám ha most újra ide idézem a nálunk még mindig egyeduralkodó esszé-meghatározást Négyesy Lászlótól: „az essay: a. m. kísérlet, tanulmány, rövidebb értekezés tudományos vagy irodalmi tárgyról, melyet fő vonásaiban, tehát vázlatosan s általános érdeke szerint beszél meg közérthető módon és érdekesen”, akkor azonnal szembe tűnhet, hogy ugyanannak a kifejezésnek mennyire eltérő a szövegkörnyezete és asszociációs bázisa, s még inkább az, hogy Epstejnél az „esszézés” (mondjuk úgy: a kísérletezgetés) nem első sorban irodalmi (bel)ügy, nem irodalmi műhelyprobléma, hanem a modern európai individuum vagy modern európai én- és öntudat episztemológiai paradoxonjainak játékba hozása. Az esszé, ha kísérlet, akkor Epstejn szerint csakis abban az értelemben az, mint kísérlet a (sohasem végleges érvényű) én meghatározására: „Az embert csupáncsak az önmeghatározás folyamatában definiálja, és az alkotás eszközül szolgál, hogy megjelenítse ezt az ingtag egyensúlyt, ami a meghatározandó »én« és a meghatározó »én« között fennáll.” (178.)

Ezen a ponton kell szóba hoznunk Epstejn esszéelméletének egy másik korszakos, gondolkodóba ejtő újdonságát-újítását az esszé szó etimológiájára vonatkozóan. Közismert ugyanis, hogy az esszé műfajának teoretikusai majdnem egyöntetűen a (meg)kísérlet, (meg)próbálni jelentésű francia igéből, az *essayer*-ből eredeztetik a műfajelnevezést. Időnként azonban előfordul (a már emlegetett Starobinskinél például, vagy, elenyésző számban, magyar nyelvű szakmunkákban¹⁵ is), hogy egyesek eltérnek ettől a közmegegyezéstől, és „mérleg” jelentésű középkori latin „*exagium*” továbbfejlődését vélik tetten érni Montaigne műfajmegnevezésében. Nem tisztünk eldönteni a kérdést, még akkor sem, ha tudjuk, hogy a francia etimológiai szótárak is egyértelmű rokoni kapcsolatot tételeznek a két szó (*exagiare*-*essayer*) között. Hogy azonban ez a felismerés mégiscsak Epstejn szoros újraolvasásából következő zseniális filológiai trouvaille, az kétségtelen. Hiszen a mérleg az *Esszék* szövegalkotásának megkerülhetetlen kelléke, konkrét és átvitt értelemben egyaránt: Montaigne dolgozószobájának berendezési tárgyaként egyfelől, amely állandóan ott van gazdája szeme előtt, rajta a rávéssett *Que sais-je?*, „mit tudom én, mit tudok én”-

¹⁴ Az Epstejn-idézetek mellett megadott oldalszámok az *Orpheus* folyóiratban megjelent szövegre vonatkoznak.

¹⁵ Ez utóbbira példa Szilágyi Júlia munkája. Öröm az örömben, hogy

nála *exegium* szerepel *exagium* helyett, amit ráadásul a görög eredetű *exegézis* fogalomkörével rokonít, tévesen. SZILÁGYI Júlia: *Lehet-e esszét tanítani?* Kolozsvár, Komp-Press, 2007, 5.

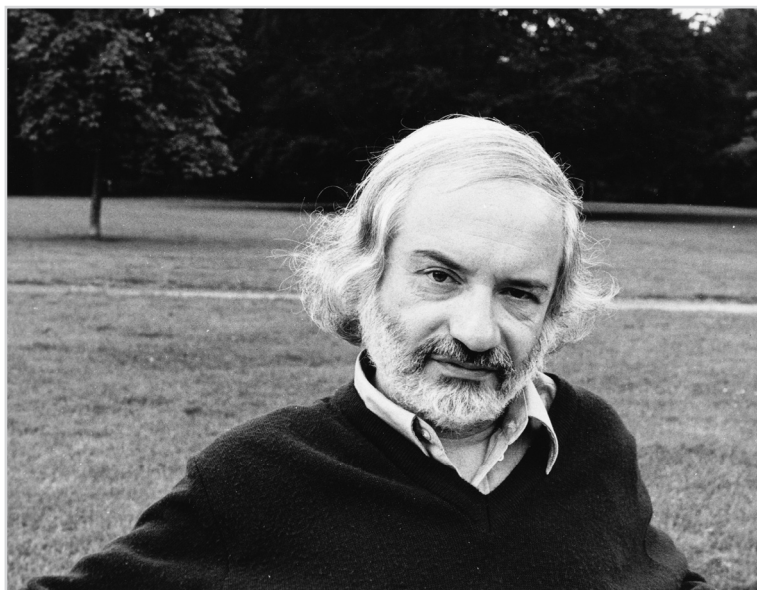
felirattal, másfelől viszont az alkotás alapmetaforájaként is, hisz csinál-e egyebet az esszéíró, mint folyamatosan mérlegel, keresi az egyensúlyt alany és tárgy, objektum és szubjektum, lehetőség és valóság között? És persze ne feledkezzünk meg az esszé még egy fontos jellemzőjéről, a formai sokszínűségről, a formagazdagságról: a *Tapasztalásról* szóló esszé egyetlen oldalán Epstejn kilenc (!) regisztert, csíráállapotban meglevő műfajt mutat ki a naplóbejegyzésen kezdve az aforizmán át a filozófiai traktátusig bezáróan. Az esszéírónak tehát még egy nehézséggel és feladattal meg kell küzdenie, ha „kísérletezésre”, pontosabban „mérlegelésre” adja a fejét: jelesül, hogy folyamatosan válogatnia kell a megfelelő megszólalásmódok és regiszterek között, ki kell „dekáznia”, ki kell porcióznia ezek arányát, nehogy valamelyik is túlsúlyba kerüljön a másik rovására. Az esszé írójának minden pillanatban reflektálnia kell önmagára, „egy pillanatra sem időzhet el valamelyik műfajnál, »lélegzetvételenyi szünetet« sem engedélyezhet magának: ez az ára annak, hogy minden törvények közül a legzordabbat és legkíméletlenebbet – »a szabadságét« – választotta.” (185.) Az egyes diszciplínák közötti helyes arány megtalálásának, kidekázásának követelménye pedig végső soron azzal jár, hogy az esszé nem köthető egyértelműen és tisztán sem a szépirodalomhoz, sem az értekező jellegű megszólalásmódokhoz, hanem leginkább egyféle műfajközöttség jellemzi, amely annál gazdagabb hangzásvilágú, minél több diszciplína elemeit építi magába.

Ám annak ellenére, hogy már eddig is számtalan újszerű megfigyelésnek, sőt, kis túlzással, az esszé műfaji újraalapozásának lehettünk tanúi, az igazán váratlan és kultúraelméleti szempontból is releváns (nem utolsósorban pedig a leginkább vitára sarkalló) epstejni gondolat a képiség és fogalmiság, illetve jelen kultúránk (an)esztétikai olvasatát érinti.¹⁶ Ha igaz, hogy az esszéíró folyamatosan „mérlegel”, folyamatosan egyensúlyoz alany és tárgy, objektív és szubjektív, lehetőség és valóság, irodalom és tudomány, fikció és történelem között, akkor még inkább igaz, hogy valójában a gondolat(iság) és a kép(iség) között egyensúlyoz, azaz irodalmiság-művészség, illetve diszkurzivitás-fogalmiság között, ami az esszé két meghatározó alkotóelemét jelenti. (Ebből a két összetevőből megszülető esszéma, avagy gondolatkép egyébként az esszé alapegysége. Olyan költői-írói képről vagy alakzatról van szó, amely diszkurzív tartalomra „fordítható le”, illetve maga a gondolat, maga a „mondandó” nem a kétértékű logika, hanem a sokértelmű kép közegébe ágyazódik bele.) A mitológéma mintájára képzett esszéma mint az esszé alapegysége nélkül – bár ezt expressis verbis nem mondja

ki Epstejn – voltaképp nincs is esszé, pontosabban nem esszé az „esszé”. Mellbevágó felismerés: hisz ha ez igaz, és ha ennek alapján olvassuk újra korábbi esszéolvasmányainkat, akkor jó eséllyel az derülne ki, hogy azok túlnyomó többsége ebben az epstejni–montaigne-i értelemben tulajdonképpen nem is nevezhető esszének, illetve hogy, némileg szemben a Németh László-idézet sugalmazásával, az igazi esszéista rangja nemhogy nem a fegyverhordozó, hanem sokkal inkább a világhírű konkvisztádorkéhez áll közelebb...

De még talán ennél is mellbevágóbb az, ahogy Epstejn – egyébként meggyőzően – von párhuzamot esszé és mítosz (mitológéma/esszéma), illetve esszéizmus és mitologizmus között, amennyiben mindkét tudatforma közös elemét a teljességgézetben véli megragadhatónak. Olyannyira, hogy amit az ókorban a mitológia, azt a feladatot Epstejn szerint az újkorban az esszéizmus tölti be. (A különbség csak annyi, hogy a mitológia személytelenségével szemben az esszéizmus éppen a személyes-individuális reflexiókból táplálkozik). A mítosz „valószerűsége” és az esszé „valószerűsége” közötti rokonságot poétikai hasonlóságuk is megalapozza, hiszen az esszé a mítoszhoz hasonlóan nemcsak egybeforrasztja az általános eszmét a művészi képpel, hanem mindkettőt szervesen be is illeszti a valóság folyamatába – ellentétben a művészi képzelettel és a filozófiai absztrakcióval, az esszé a maga gondolatképeit a hiteles, közvetlenül érzékelhető, „most tartó” lét világába helyezi. A mitologikus tudatforma és az esszéizmus rokonságának megállapítása azonban nem ötletszerű vagy öncélú Epstejn részéről, hanem kultúraelméleti irányultságú, amennyiben az emberi gondolkodás négy fő típusának (a történetinek, a filozófiaiaknak, a tudományosnak és a művészinek) az antikvitásban végbemenő elkülönülése szerinte épp onnan eredeztethető, hogy a mítosz költői képre és gondolatra válik szét, és ily módon felbomlik a mítoszban korábban megtestesült archaikus szinkretizmus. A mítosz metaforává lesz: jelentése elveszíti referenciális-tárgyi vonatkozását, és egyre spekulatívabb-fogalmibb formát ölt: a benne levő kép fogalomává, a konkrét absztrakttá, az egyszeri örökkön visszatérővé válik. Ebben rejlik az antik jelentésátvitel ismeretelméleti előfeltétele, s ezzel fokozatosan megszűnik az alkotórészek (a kép és a gondolat) kötelező összefüggésének kényszere. A mítosz közvetlen jelentése egyre jobban önállósul, és a pusztá tény konstatálásában merül ki, átvitt értelme pedig fogalomká kristályosodik. A két jelentés közötti kapcsolat mindinkább feltételelessé, játékszerűvé lesz, és a hasonlat, a trópus, az allegória ismérveit veszi fel. Mármint az egyedi és az általános újraegyesíté-

¹⁶ Egyben az adornói esszéértelmezés diametrális ellentétét is adva.



Mihail Epstejn
a kölni
Kirchgasse-i
lakása melletti
parkban,
2000-ben
Fotó: Alekszej
Parscsikov
© Wikimedia
Commons

sére törekvő esszéma szerepe e vonatkozásban épp az, hogy az alkotórészek új(bóli) egységének megteremtésére tegyen kísérletet. Attól lesz kitüntetetté, hogy képes legyőzni tulajdon feltételelességét és átvitt értelmét, és újból magába tudja olvasztani mind a mítoszból egykoron különvált tény, mind a fogalmat, illetve hogy megelőlegezi a fogalom-képzet-lét posztmetaforikus totalitását, és annak az univerzális tudattípusnak a megteremtésére tör, amely szabadon egyesíti önmagán belül a különböző (a történeti, a filozófiai és a művészi) megismerési rendszerek elemeit. Epstejn szerint az így felfogott esszéizmus nem más, mint a XX. századi specializálódás ellenerejeként fellépő, a kultúra szétforgácsolódott törtrészeinek közös nevezőre hozásának szándékával létrejövő, a kultúra sokféleségének szintézisét az egyénre, az egyén tudatára alapozó kísérlet mint egyfajta ellenmozgás, amely a felgyorsuló kulturális fragmentációval szemben képes valamilyen egységet, az összeegyeztethetetlennek tűnő részterületek között átmenetet biztosítani.

Végül is ebben van az esszé kultúrelméleti kulcsszerepe: nemhogy újra kívánná alkotni a mítoszt, hanem hogy megpróbálja annak egységesítő funkcióját átvenni. Epstejn e folyamatot egyébként egy olyan gnoszeológiai változás kezdetének tartja, amely valamikor a század elején Musilnál kezdődött, és amelynek hozadéka olyan jelentős lehet majd, mint amilyen annak idején a történelem, a filozófia és a művészet kialakulása volt a mítosz metaforizálódásának köszönhetően.

Aligha szorul bizonyításra, hogy a most felvázolt epstejni esszémeghatározás-kísérlet milyen szervesen kapcsolható Hamvas Béla esszéírói gyakorlatához;¹⁷ mi több, a maga sajátos szempontrendszerével (és újra aláhúznám: malgré lui, vagyis tulajdonképpen véletlenszerűen), de mégis olyan pontossággal képes a hamvasi esszéisztika legbensőbb magjára rátapintani, amire a forgalomban lévő megközelítésmódok egyike sem. Ha Epstejn műfaj(át)értelmező gondolatmenetének három meghatározó elemét az énmeghatározás-kísérletben, a mitikus érvényű teljességképzetben, illetve a „képi gondolkodásban” jelöljük ki, akkor szinte teljes mértékben sikerült azon sűrűsödési pontokat is megneveznünk, amelyek ott munkálnak Hamvas valamennyi jelentős esszéjének a hátterében. A megszorító értelmű jelző kiemelése részemről azzal magyarázható, hogy bár Hamvas majd minden műve – a könyvismertetéseitől kezdve a fordításkommentárjain keresztül a regényekig bezáróan – helyel-közzel esszéknek tekinthetők, egy „eredeti gondolatot” „szabadon kifejező” írásműveknek, ahol „kísérlet [történik]” valami „újnak” és „egyéni” „választékos” nyelven való megfogalmazására, mégis indokoltnak érzem, hogy szembenézzünk az életmű egyenlenségeivel, és egyidejűleg tudatosítsuk, lokalizáljuk azon kiemelkedéseket és csúcsoakat, a primus interpareseket, amelyek még ebben a nagyon egyedi írói térben is kivételeseknek tekinthetők, akár terjedelmük, akár az életműben elfoglalt központi helyzetük és/vagy szuverén esztétikai értékük okán. Majd egy másik tanulmányban részletesebben is tárgyalandó *A láthatatlan történet*, illetve *A magyar Hüperion*, Kemény Katalintól pedig a *Levelek egy halott barátához* című alkotása olyan esszék, amelyekhez valóban mindenfajta fenntartás nélkül tehetjük hozzá a „jelentős” jelzőt.

Most azonban csupán három másik, jelen témánkhoz szorosan hozzátartozó Hamvas-írással foglalkozom. Közülük az első alig ismert (vagy legalábbis mellőzött) a Hamvas-recepció történetében; az 1933-ban, Montaigne születésének négyszázadik évfordulójára a *Debreceni Szemlé*ben megjelent kis tanulmányra utalok.¹⁸ (Első pillantásra mind a témaválasztás, mind a megjelenés helye kelthet némi zavart: joggal merül fel bennünk ugyanis az a kérdés, vajon Hamvas miért vállalt el egy ilyen penzum-szerűnek tűnő feladatot. Sejthetjük persze, hogy a jó barát, Gulyás Pál unszolására. Mégis, az az érzésünk, hogy a 30-as évek elején a zsurnalizmussal, a kultúrpublicisztikával leszámoló és tulajdonképp a *Nyugat*-ban debütáló „irodalmár” Hamvas folyóirat-publikációit általában a te-

¹⁷ Noha kapcsolódni nem kapcsolódik hozzá azon egyszerű oknál fogva, hogy Epstejn nagy valószínűséggel egyetlen sort sem olvasott Hamvastól, így a hamvasi esszéírói gyakorlat sem szolgálhatott számára hivatkozási alapul elmélete megfogalmazásakor.

¹⁸ HAMVAS Béla: *A négyszáz éves Montaigne = Debreceni Szemle*, 1933, 1., 14–20. Újraközölve Uő: *Álarc és koszorú, 1930–1935. Esszék, tanulmányok, előadások, hozzászólások I.* Szerk. PALKOVICS Tibor, Bp., Medio, 2017, 27–47.

matikus szervezettség, illetve egyféle szekvenciajelleg jellemzi. Gondolok például a modern angol regényirodalomról szóló, közel tucatnyi tanulmányára Joyce-ról, Huxley-ről, Dreiser-ről, Powys-ről, jelesül épp a *Nyugat* hasábjain, de ilyen sorozatnak kell tartanunk a *Független Szemlében* az álneves korszakának darabjait is Thomas Mark aláírással, vagy pár évvel később a Szigetbe szánt esszé-sorozatát. Ezek fényében a *Debreceni Szemlében* való kétszeri megjelenés – a Montaigne-megemlékezés mellett a *Tudományos mitológiát* publikálja itt a rá következő esztendőben – valóban esetlegesnek, véletlenszerűnek, alkalminak tűnhet. Persze, ha hitelt adhatunk Kemény Katalin megjegyzésének, hogy Hamvas soha nem írt le semmit, ami korábban ne lett volna meg benne s többnyire készen, egyáltalán nem elképzelhetetlen, hogy Montaigne, pontosabban a „Montaigne-paradigma” ugyanígy hosszasan foglalkoztatta őt már egy ideje, még ha ennek nincs is nyoma az írásaiban.) Akár így, akár úgy, Hamvas megoldotta a feladatot: oly módon tudott megemlékezni a Montaigne-jubileumról, hogy egyszersmind túl is lépett az ilyenkor szokásos kötelező tiszteletkörkön, az obligát szólamokon, illetve a műfajhoz szervesen hozzátartozó retorikusságon, hiszen kimondott és írásának már az első sorában is jelzett célja, hogy bebizonyítsa: Montaigne „magányos, veszedelmes, kétértelmű, bizonytalan”,¹⁹ vagyis érdemes a figyelmünkre, ámde nem csupán azért, mert, úgy mond, egy „modern” szerzőt fedezhetünk fel személyében a múltból, akit már-már a kortársunknak is tekinthetnénk... Ha innen, a szöveg vége felé elhangzó megállapítás felől lapozunk vissza a némileg hatásvadász ízű kezdőmondatához: „Nincs kevésbé időszerű ünnep ma, mondják sokan, mint olyan ember jubileumát megülni, aki, mint Michel de Montaigne, annyira távol áll a modern kortól”,²⁰ akkor, a szövegalkotás módszertánának írói műhelyproblémái mellett, rá tudunk tapintani a Hamvast leginkább foglalkoztató kérdésre, hogy a modern ember „szenvedélyes nemtudásával”, talajvesztettségével milyen viszonyba állítható a „Montaigne-paradigma”,²¹ illetve bizonytalansági faktorainkkal hogyan hozható összefüggésbe a montaigne-i „mit tudhatok”/„mit-tudom-én” (que sais-je?).

Ugyanakkor az aktualizálás (esetenként pedig az erőltetett aktualizálás) veszélyeivel láthatóan nagyon is tisztában van Hamvas: szerinte ugyanis nem elégedhetünk meg

avval, hogy kimutatjuk Montaigne modernségét, mert bár igaz, hogy „mindazt, amit a modern ember mond, Montaigne tudja”, ám ezzel még nem válaszoltuk meg a tulajdonképpeni kérdést, hogy mi az a más, mi az a többlet, amit viszont kizárólag Montaigne tud, hisz e tudás(a) nélkül nem lenne több, „csak” egy modern ember²²... (Vélhetően e hamvasi modernitáskritika része a modern ember „szenzációéhségének” emlegetése is e kontextuson belül.²³) Hamvas egyébként a Montaigne-paradigma helyett a „Montaigne-érettség” metaforáját használja, amelyet egy olyan gondolkodói és/vagy gondolkodási stádiumként definiál, „amikor az ember belátja, hogy nem tud semmit, de még nem esik kétségbe felette”.²⁴ Egy Hamvas által használt másik kép, a rombolás és az építés hasonlatával elve azt mondhatnánk, hogy olvasatában Montaigne nem valamiféle új alapokra való építés hátsó szándékával rombol (kérdőjelezi meg alapvetően a dolgok érvényességét), ahogyan azt például a Montaigne-kortárs Bacon vagy kicsit később Descartes esetében láthatjuk; Montaigne, szögezi le Hamvas, annak a szellemi pozíciónak az egyedüli képviselője, amelyben az ideiglenesség-érzés (amennyiben még a bizonytalanságok bizonyosságában sem lehetünk egészen biztosak), a még nem és a már nem finoman kiegyensúlyozott határhelyzetébe való berendezkedés lesz a meghatározó.²⁵ Az *Esszéket* ez a tapasztalat, a megkérdőjelezni tudás „bölcssége” teszi különlegessé és kitüntetetté, ahol szinte lehetetlen eldöntenünk, hogy az „ember írja-e a könyvet vagy a könyv az embert”, illetve Hamvas szóhasználatában: „Nem tudni: az ember bírja a bölcsséget, vagy a bölcsség bírja az embert.”²⁶ És ez magyarázza meg azt is, mit jelent(ene) a tulajdonképpeni „felnövés” Montaigne-hez, valamint, hogy ennek hiányában miért törvényszerű, hogy idegennek és távolinak érezzük magunktól a szerzőt csakúgy, mint sajátos világszemléletét.

Feltűnő lehet, hogy a montaigne-i bölcsség – Hamvas számára nyilván korokon átívelő, máig érvényes – üzenetének tolmácsolása mellett szinte teljesen figyelmen kívül marad az a forma, amelyen keresztül ezek az üzenetek eljutnak hozzánk. Az alábbi bekezdés az egyetlen kivétel: „Mi az, amit Montaigne ír? Memoár? – igaz, személyes, de sohasem csak személyes. Filozófia? – igen, ha nem is akadémikus. Napló? – csaknem az, ha nem is mindig. Montaigne-i hely montaigne-i műfaja: fecsegés (>soha-

¹⁹ HAMVAS: i. m. (2017), 44.

²⁰ Uo., 27.

²¹ Amelynek szerves része a hús-vér szerző, a történeti figura – innen magyarázhatók Hamvas írásában a kor- és életrajzi betétek –, éppúgy, mint műve, az *Esszék*.

²² HAMVAS: i. m. (2017), 32.

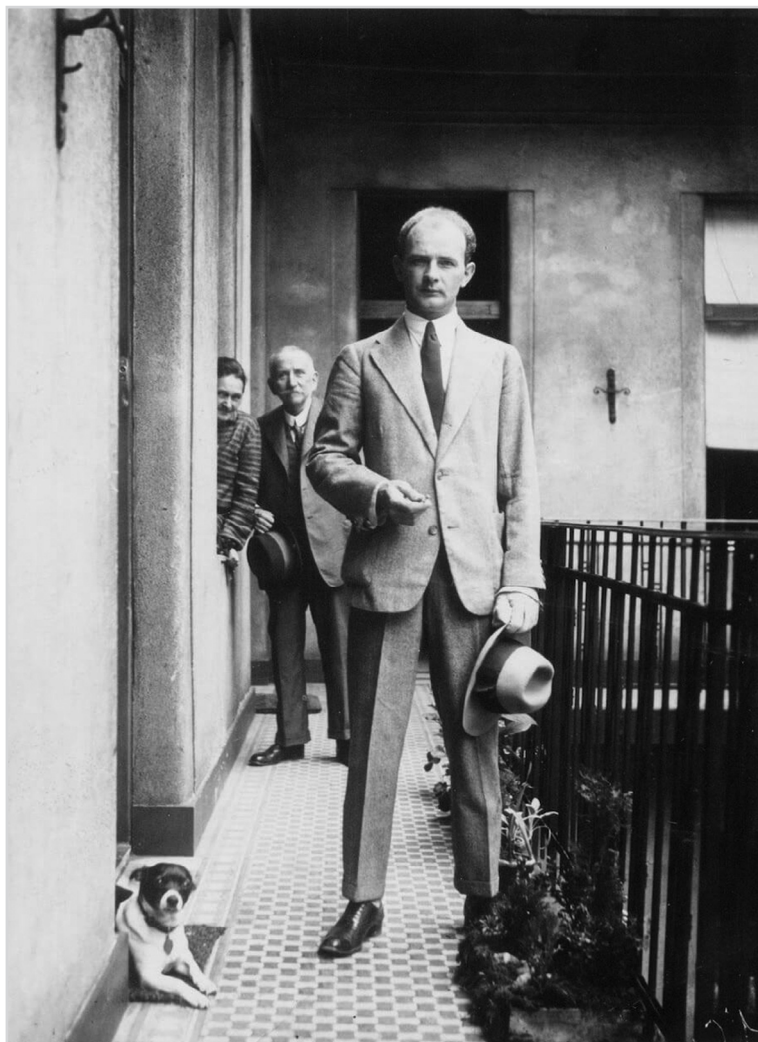
²³ Vö. „Mert szenzációk itt [Montaigne-nél] tényleg nincsenek. Ami itt van, az hihetetlenül, végtelenül, valószínűtlenül egyszerű. És még egy:

valószínűtlenül veszélyes. A szenzációvadász pedig épp ezt a kettőt kerüli: az egyszerűt és veszélyeset – mint ahogy a szenzáció mindig a zavaros és az ártalmatlan.” Uo., 36.

²⁴ Uo.

²⁵ „...egy gondolattal innen még nem az, egy gondolattal túl már nem az.” Uo., 41.

²⁶ Uo., 44.



Hamvas Béla
az 1920-as
évek végén,
Budapesten
Fotó:
ismeretlen
szerző
© Wikimedia
Commons

sem javítok semmit, inkább hozzáteszek»), de néha olyan pontos, mint egy definíció (»dolgom célja a dolgom«). Talán az önismeret készített magának sajátos módszert, mert hiszen minden lapon találni ilyen hangokat: »keverék és durva anyagból készültem, és nem tudom osztatlanul egyszerű tárgyakhoz tartani magam«. Sztoikus, amikor azt mondja: »Ostobaság olyasmi fölött panaszkodni, ami minden pillanatban elérheti az embert« –, de ugyanakkor keresztény, ami nem akadályozza meg abban, hogy megírja a theologia naturalist, és még ezenfelül kételkedik a tudományban. »Azt kértem, mi a természet, gyönyör, kör és babona? A kérdés: szó, és szavakat vonz. A kő test. Ha valaki tovább kérdez: mi a test? Szubsztancia. Mi a szubsztancia? És tovább, amíg a magyarázó egész szótárát kicsomagolja.« Emberismeret – pszichológia. Világnézet – filozófia. Gyönyörködés – költészet. Áhítat –

vallás. Mindez a maga helyén. Montaigne-i hely az, ahogy benne a dolgok élnek –, vagyis: – halnak. Kétértelmű. Az essai-eket lehet olvasni mint lélektant, mint emlékiratot, mint költészetet, mint történelmet. De az *Essais* a halál iskolája – »l'école de la mort«. Van montaigne-i egyöntetűség – ennek az egyöntetűségnek megvan a maga szégyene, bágyadtsága, tartózkodása, bátorsága, iránya, morálja, okossága, hazugságmentessége, bizalmatlansága. Egész stílus. Egész életmód. A meghalásnak egy egészen határozott montaigne-i módja.

Csak valamije nincs: mozgása. Montaigne áll. A kétértelműsége áll. Ez a montaigne-i világ határa. Egész világ – határvilág. Mindennek megvan az ellenkezője, és megvan a Mindennek az ellenkezője: a Semmi.²⁷ (A montaigne-i megszólalásmódok, a montaigne-i hang összetettségének, a regiszterek számbavételének kísérlete, amivel itt találkoztunk, kísértetiesen idézi Epstejn fentebb már szóba hozott eljárását, amikor a *Tapasztalásról* szóló esszé egyetlen oldalán kilencféle hangszínt és/vagy csíráállapotban meglevő műfajt mutat ki a naplóbejegyzésen kezdve az aforizmán át a filozófiai traktátusig bezáróan.)

Egyébként a jó tíz évvel később keletkezett *Száz könyv* Montaigne-ről szóló szócikkében is fontos helyet foglal el az a megállapítás, hogy Montaigne az új műfaj megteremtésekor milyen bőségesen merített „az antik értekezés, levél, gnóma, dialógus, kommentár, költemény, meditáció műfajainak alkotóelemeiből”. De erre a Montaigne-t méltató „kis” (valóban csak pár soros) portréra azért is fontos most visszautalnunk, mert e néhány sor maradéktalanul igazolni látszik jelen gondolatmenetünk kiindulópontjának helyességét: hogy tudniillik Montaigne jelentősége nem csupán gondolatainak időtállóságával magyarázható, hanem kifejezési formájának időtállóságával is, amennyiben e forma elválaszthatatlan a modern európai ön- és éntudat(á)tól: „Az európai embernek [...] egyetlen par excellence európai műfaja van: az esszé. Montaigne teremtette meg az antik értekezés, levél, gnóma, dialógus, kommentár, költemény, meditáció műfajainak alkotóelemeiből. De Montaigne-t nem azért olvassák már négyszáz éve s nem azért fogják olvasni még sokkal több mint négyszáz évig. Montaigne olyan ruhát keresett, amelyben nem feszeng, s amikor megtalálta, ebben egyszerre egész lényé megnyilatkozott.”²⁸ (Felesleges külön hangsúlyoznunk, hogy a Montaigne-re szabott „ruhát” – vagy valami hozzá hasonlót –, amely lehetővé teszi viselése számára a feszengésmentes és természetes mozgást, amely „egész lényét” tükrözni tudja, Hamvas is előszere-ttel öltötte magára.) Ezért, bár a jubileumköszöntő

²⁷ Uo., 42–43.

²⁸ HAMVAS Béla: *A halhatatlanság híradása. Művészeti íráskor II.* Bp., Medio, 2014, 383.

Montaigne-hommage-ban ez még nem manifesztálódik, Hamvas Bélát a Montaigne megteremtette műfaj elmélete is érdekelte, noha távolról sem magától értetődő, hogy magától értetődőnek vegyük, pláne hogy elvárjuk, hogy a szerző elméletileg is reflektáljon arra (problematisieren, „problémázzon” azon), ami írói egyediségének és megkérdőjelezhetetlen öntörvényűségének éppenséggel a zálogául szolgál. Hogy Hamvas esetében mégsem ez a helyzet, érzésem szerint épp arra vezethető vissza, amit Epstein kapcsán hangsúlyoztam: hogy hozzá hasonlóan Hamvas is olyan karakterjegyeket vél fellelni az esszé műfajában, amelyek messze túlmutatnak a szűken vett műfajtörténeten és -elméleten, az írói vegykonyhán vagy a szövegtermelés konkrét napi gyakorlatán.

Szemben az imént szóba hozottakkal, a harmadik, kifejezetten az esszé műfajára koncentrált Hamvas-írás, *A tanulmány* című, gyakran szóba hozott, már-már kötelező hivatkozási alapul szolgáló szöveg a hamvasi esszéisztikával foglalkozók körében. Az *Esztétikai Szemle* hasábjain 1940-ben napvilágot látott „kísérletében” a szerző az esszé műfajának elvi, elméleti kritériumrendszerének felvázolását tűzi ki célul, pontosabban benne igyekszik lefektetni az esszé műfajelméletének alapjait. De mint a legtöbb kiemelkedő Hamvas-szöveg, ez is számos párhuzamos értelmezési utat kínál egyszerre, illetve nyit meg az olvasó előtt. Egyrészt ugyanis tekinthető úgy (miként egyébként az értelmezők többsége tekinti is), mint egyféle ars poetica vagy elméleti alapvetés, amely akár mankóul is szolgálhat, mintegy fogódzkodót nyújthat számunkra akkor, amikor Hamvas „különutas” esszéírói gyakorlatának megragadására, leírására teszünk kísérletet; másrészt tekinthetünk rá úgy is, mint amely sajátos funkcióval bír az *Imaginárius könyvek* című – hat kisebb, tematikusan különálló darabból álló – szövegsorozat, avagy „szekvenca” egyik tagjaként; de lát(tat)hatjuk úgy is, mint egyféle összekötő kapcsot a Montaigne-méltatás (1933) és a *Száz könyv* Montaigne-címszava (1945) között: más szóval megpillanthatjuk benne a hiányzó láncszemet, amely eltephetetlenül köti össze Montaigne nevét és történeti alakját életművével, pontosabban az általa megteremtett műfajával, az esszével. Alighanem ez utóbbival magyarázhatjuk az „életrajzra” és a „műre”, a személyességre és a személytelen teóriára, vagyis az alkotó személyére és a mű

objektivitására egyidejűleg vonatkozó reflexiók jelenlétét Hamvas írásában. Már a kiindulópontot, a kezdőmondatot, a felütést tekintve is, miszerint az „esszé [...] a szubsztanciális szellem műformája”, hisz e definíciószerű alapvetésben szereplő „szubsztanciális szellem” egyszerre vonatkoztatható valamiféle objektív szubsztancialitásra (mondjuk, egy hegeli Geist-fogalomra hajazóra), de magára az (alkotó) szellemre, a zsenire is. És valóban: a szöveg tanúsága szerint Hamvast az olyan kérdések mellett, hogy mi teszi „ideálissá” az esszét, vagy melyek a par excellence esszé műfaji kritériumai, nem kevésbé foglalkoztatják a ki az esszéíró, a miben áll esszéírónak válni kérdései is. Olyannyira, hogy épp ez utóbbiak megválaszolásán kezdve, azt sugallja, hogy az „ideális” esszé létrejöttének előfeltétele egy sajátos, kizárólag az esszéírót jellemző magatartás megléte. Mielőtt tehát magát az esszét jellemezhetnénk, az „esszéírói magatartás” rejtelmait, vagyis az esszéista „létmódját” kell feltárnunk. Ezek szerint az esszéíró mindig európai, hiszen az „esszé [modern] európai műfaj”; az esszéíró mindig kívülálló (magányos, független, szuverén és autonóm szellem), aki „mindennemű, már valahol, bárhol elhangzott véleménnyel szemben bizalmatlan”, és aki a „dolgokhoz sohasem lép olyan közel, hogy azoknak egész volta a szeme elől elveszen”; és végül ő az is, aki a „lényeket” (a „germinális valóságot”) keresi.²⁹ A szabadság (autonómia), az egészelvűség (perspektivikusság) és a lényegkeresés (szubsztancialitás) attribútumai először Montaigne-nél jelennek meg: az európai kultúrtörténetben színre lépése óta beszélhetünk csupán a „gondolkodói magatartástól” elválaszthatatlan esszéről mint „(mű)formáról”. Szögezzük le: Hamvast természetesen nem a történeti kíváncsiság vezeti, amikor az esszéműfaj ősforrásig nyúl vissza; sokkal inkább az eredet nagysága iránti csodálat (hogy Heideggert parafrázáljuk), amely mindig is (csírájában legalábbis) magában rejtje az ideálisvá válás lehetőségét. Nem véletlen, hogy, Montaigne-ét és Baconét leszámítva, a jelentős esszéírók közül egynek sem említi meg a nevét... A transzcendentálisan (tehát nem a dolog valóságáról, hanem annak lehetőségfeltételeiről, *horribile dictu*: a benne rejlő „idealitásáról”) gondolkodó Hamvas ezért konkrét példák megnevezése nélkül beszélhet „ideális” esszéírói magatartásról,³⁰ amely a „látás emelkedettségét”, a „gondolat morális intaktságát”, a „szép

²⁹ Felesleges lenne bizonygatni, hogy e jellemzők mennyire személyre szabottak, és milyen szinten támaszthatják alá azon vélekedést, amely Hamvas szóban forgó írását burkolt ars poeticának tekinti.

³⁰ Pillanat se feledkezzünk meg arról, hogy Hamvas többszörös csavarral él mondanója megfogalmazásakor: egy nem létező francia szerző nem létező könyvével összefüggésben recenzió formájában fogalmazza meg reflexióit, sőt amiből egy helyütt még „idézés” is eredeti nyelven – tegyük rögtön hozzá, nem elég (ál)akkurátusan, hiszen az oldalszámra történő hivatkozással adósunk marad... Egyébként ta-

nulságos idemácsolunk az imaginárius könyvek recenziósorozatához írott előszó alábbi részletét is, amelyből választ kaphatunk a hamvasi idealizmus és transzcendentalizmus természetrajzára vonatkozóan éppúgy, mint arra, hogy mindez hogyan kapcsolódik az esszéírónak lenni téjeihez, az esszét írni kérdésköréhez. „Tényleg megalázó, hogy a komoly esszéista a reális élet fantáziátlanágának alá legyen vetve. [...] kísérletet tettem, hogy imaginárius könyvekről írjak, és a recenziót olyan műfajjá fejlesszem, amely a valóban megjelent művekkel nem kénytelen minduntalan megalkudni. A könyvismertetés terüle-

életre törekvést”³¹ helyezi előtérbe a „kauzalitáselvű világlátás” rovására,³² és amelynek az értékét nem a „tartalom” (a megfogalmazott mondandó) vagy az adekváció (a tényeknek való megfelelés) adja, hanem a „vélemény értelmes volta, az ihlet minősége, a koncepció mélysége, a teremtő gondolat szabad játéka, az emberi elhatározás az abszolútumban”.³³ És épp ezek a felsorolt tulajdonságok, valamint alázata teszi lehetővé az esszéíró számára, hogy a filozófushoz hasonlóan neki is elgondolása (koncepciója) lehessen a világról (sőt, koncepciói, aktuális esszéjének függvényében mindig más és más), s bár ezek legtöbbször ellentmondanak egymásnak, s így koherens rendszert sem alkothatnak, mégis univerzális erővel rendelkeznek, mert képesek felmutatni a valóság gazdagságát – ha csupán egy-egy pillanat, egy-egy esszé erejéig is.³⁴

Az esszéíró ugyanis lát, nem csak néz: nem csupán érvel, mint a filozófus, nem csupán hisz, mint a kegyes vallásos lélek, nem csupán bizonyít, mint a tudós, nem csupán történeteket kohol, mint a szépíró a valóság megszépítésének céljából. Az esszéíró az univerzalitás ígéretében él, ő az univerzális ember, aki (a) világo(ka)t képes meghódítani: minden igazi esszé, amelyben az „értelem” ugyanúgy jelen van, mint a „fantázia” és az „érzés”³⁵, valójában a „szent látásban részesíti”³⁶ a befogadót, egyféle teljességérzetben, amennyiben az esszében a „vidámság” mellett ott a „komolyság”, a „tömörtség” mellett a „levegős távlat”, a „súly” mellett a „könnyedség”, a „mélység” mellett a „világosság”.³⁷ Az ideális esszé nyelve pedig „rövid

és tömör, sűrített és szűkszavú”, és ezért az „igazi esszéista theodiceát ír öt sorban és világtörténetet három oldalra”³⁸...

Úgy remélem, a hamvasi esszékonceptió taglalásakor a vájt fülű olvasó számos alkalommal szisszent fel az öt ért heurékaélmények hatására, feltéve, ha fejben tartotta az epstejni esszéfogalomról fentebb elmondottakat. Végezetül csupán még egy rejtőzködő félmondatra hívnám fel a figyelmet Hamvas írásának utolsó előtti bekezdéséből, amely így hangzik: az esszében való leírásnak „csak akkor van jelentősége, ha a képnek filozófiai, morális, pszichológiai távlata van.”³⁹ Talán nem tévedünk, ha úgy érezzük, Hamvas itt tulajdonképpen Epstejn kulcsfogalmára, az esszémára (gondolat-kép) mint az esszé specifikumára tapint rá. Annak az egyedi és az általános újraegyesítésére törekvő esszémának a fontosságát hangsúlyozva, amelynek szerepe épp az, hogy egy új egység megteremtésére tegyen kísérletet, amennyiben képes meghaladni tulajdon feltételelességét és átvitt értelmét, és újból magába tudja olvasztani mind a mitikus érvényű képet, mind a fogalmiságot annak érdekében, hogy mindezzel egy univerzális tudattípus megteremtődését segítse elő, amely szabadon egyesíti önmagán belül a különböző (a történeti, a filozófiai és a művészi) megismerési rendszerek elemeit.

Hogy mindezen elvek és elgondolások hogyan tükröződnek Hamvas esszéírói praxisában, az már egy másik tanulmány tárgya.

tén, nézetem szerint, valakinek ezt a döntő lépést előbb-utóbb meg kellett tennie. A nyomtatásban valóban megjelent könyv e műfaj számára, szerintem, nem elég szolid. Nem habozok kimondani, hogy a tényleges könyv a recenzio számára méltatlan. Már évekkkel ezelőtt gyakran megtörtént, hogy egyes könyvekkel kapcsolatban kénytelen voltam olyasmiről beszélni, ami belőlük hiányzott. Legutóbb aztán sikerült magamról a labilis realitás oktan jelenségeit tökéletesen leírni. Az a jó recenzio, amikor a szerző a könyvet, amelyről ír, maga választja meg, és pedig teljesen függetlenül attól az előítélettől, hogy a mű megjelent, vagy sem, vagy soha nem is fog megjelenni.” HAMVAS Béla: *Imaginárius könyvek = Uő: A babérigetkönyv. Esszék (1932–1945). Hexakümon. Nagy illúziók alkonyán.* Szerk. DÜL Antal, Szentendre, Medio, 141–142.

³¹ Uo., 158.

³² Vö. „...» az okság szerint való gondolkodás pedig a gyengeelméjűség jele. « Aki a kauzalitás szerint akarja megérteni a világot, úgy jár, mint az, aki a torony szűk lépcsőjén megy fel sötétben, és a zseblámpával a kezében csak éppen azt a lépcsőfokot világítja meg, amelyet éppen elhagyott, s azt, amelyre lépett. A kauzalitásból nem tud áttörni és kilépni, a következetesség eszelőse lesz.” Uo., 157–158.

³³ Uo., 159.

³⁴ „Az esszé megelégszik azzal, hogy ahol alkalom kínálkozik, a [misztérium fátylának] résein átpillantson. S ez a valóság.” Uo., 158.

³⁵ Uo., 160.

³⁶ Uo.

³⁷ Uo.

³⁸ Uo., 161.

³⁹ Uo.

A műalkotás mint anyagtalan jel és immanens lényeg

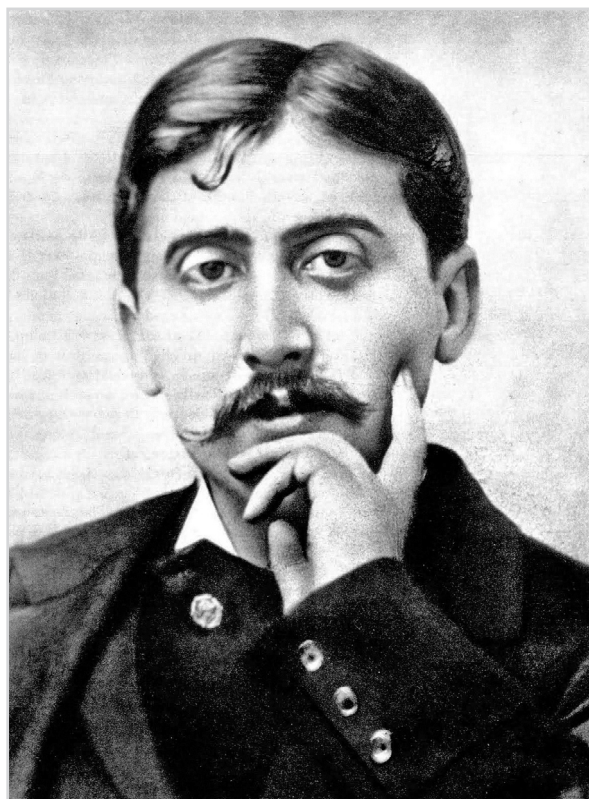
Gilles Deleuze Proust-értelmezéséről

„Hiába hangoztatják, hogy a másik művészet nem közérthető, hanem a keveseknek szól, jómagunk úgy vélekedünk, hogy ez a művészet a sajátunk, mert csak egyféle modorban írhatunk mindenkinek, úgy, ha senkire sem gondolunk, mivel lényegünk és mélységünk önmagunkban van.”¹ (Marcel Proust)

A XX. századi modern francia próza klasszikusai közül Marcel Proust *Az eltűnt idő nyomában* (1913–1927) című regényfolyama azon ritka művek közé tartozik, amelyek az irodalomtörténeti szakmunkák mellett mindmáig inspiráló kihívást jelentenek a művészetelméleti igényű filozófiai gondolkodás számára. A regény filozófusokra gyakorolt hatásának talán legmeggyőzőbb példáját Gilles Deleuze *Proust és a jelek* (*Proust et les signes*) című kötete szolgáltatja, amelyben a szerző elsőként végezte el a nagyszabású epikai vállalkozás egyszerre szisztematikus és koncepcionális elemzését. A következőkben Deleuze olvasatának részleges elemzésére teszek kísérletet, a műegység funkciójával felruházott jel és lényeg fogalmának az értelmezését állítva a középpontba. Dolgozatomban ezúttal nem térek ki az akaratlan emlékezet, illetve a kötet második, kibővített részében olvasható irodalmi gép vizsgálatára, mivel azok tárgyalása önálló tanulmányt igényelne. Deleuze álláspontja különleges helyet foglal el az irodalmi műalkotás körül létrejött elméleti diskurzuson belül, mivel kérdésfelvetése – mi a műalkotás lényege – nehezen rokonítható, eredeti megközelítésmódról tanúskodik. Márpedig a *Proust*-kötet fő célkitűzésében arra törekszik, hogy az immanens ontológiai státuszt elfoglaló, anyagtalan, ideális lényeg fogalmára alapozva építsen fel egy koherensen kidolgozott filozófiai olvasatot Proust regényéről.

Tanulási folyamat és az igazság keresése

Deleuze első ízben 1964-ben megjelent kötete az ambiciózus elméleti újítás igényével lépett be *Az eltűnt idő nyomában* recepciójának alakulástörténetébe. A *Proust et les*



Marcel Proust
1895-ben
Fotó:
Otto Wegener
© Wikimedia
Commons

signes igazi újdonsága abban állt, hogy a széles körben elfogadott akaratlan emlékezet helyett egy író tanulási folyamatának (*apprentissage d'un homme des lettres*) történeteként fogta fel a regényt. Marcel olyan tanulóként lép színre a műben, aki a jelek értelmezése és megfejtése révén jut el az íróvá válásig. A tanuláshoz ez a folyamata nem a nevelés (*education*) körébe tartozik, hanem a „képzés” („*formation*”) fogalma definiálja.² A főszereplő pályázódása ebben az értelemben az írói kompetenciához szükséges irodalmi műveltség, művészi *Bildung* megszerzését jelenti. Ezért sem túlzás talán Deleuze munkáját úgy értékelni, mint ami a *Bildungsroman* modern francia példaként olvasta Proust regényét, amikor egy író tanulóéveinek elbeszéléseként interpretálta. Deleuze számára

¹ PROUST, Marcel: *Álmok, szobák, nappalok* (*Contre Sainte-Beuve*). Ford. LÓRÁNT Zsuzsa, Bp., Filum, 1997, 241.

² DELEUZE, Gilles: *Proust*. Ford. JOHN Éva, Bp., Atlantisz, 2002, 10.

a prousti mű mindenekelőtt arról szól, hogy Marcel miként számol le illúzióival, teszi túl magát csalódásain, miként ismeri ki magát lassan a jelek világában, amíg el nem jut a művészetben feltáruló lényeg felfedezéséig. A jel-olvasás iskolájának kijárása az írói tudás mellett a regénynek mint műalkotásnak is alapját képezi: „A prousti mű nem az emlékezet ábrázolásán, hanem a jelek elsajátításán (l'apprentissage des signes) alapszik.”³

A tanulási folyamat iránya nem az emlékezet múltja, hanem a jövő megismerése felé mutat. Az író szakmai előrehaladásának mozgatóereje az „igazság keresése”, ami a jelek értelmezését és megértését öleli fel. Megkülönböztetve a tudomány és a filozófia módszeres vizsgálódásaitól, a jelek igazságai közt a féltékeny szeretőnek kell kiismernie magát. A külső impulzusok hajtotta igazságkeresés a jelfejtésen keresztül zajlik, és időbeli folyamatként konstituálódik: „a kutatás mindig az időben zajlik, és az igazság mindig az idő igazsága”.⁴ Proust regényében Marcel és Swann a féltékeny szeretők, nekik kell(ene) megkülönböztetni egymástól a jeltípusokhoz tartozó, az anyagi világot pókhálóként átszövő egyes időszálakat. Az idő Deleuze számára az író tanulási folyamatának szervező elve, amely végül elvezet a művészetben feltáruló időtlen lényeg kinyilatkoztatásáig.

A regénynek ez az időértelmezése hatástörténeti szempontból Ricœur kritikája miatt érdemes az elemzői figyelemre. Ricœur amellet foglalt állást, hogy *Az eltűnt idő nyomában* „egy időről szóló történet” („une fable sur le temps”), amelynek legfőbb tétje az idő.⁵ Mindez szemben áll Deleuze nézetével, aki Ricœur szerint az idő helyett az idővel lényegileg összefüggő igazság műveként olvasta Proust regényét. Ricœur elismerte, hogy az önkéntelen emlékezetre redukált egyoldalú olvasatokkal szemben Deleuze joggal mutatott rá az illúzióvesztésből eredő tanulás jelentőségére, a mű megértéséhez azonban úgy látta, hogy ez önmagában még nem elégséges. A döntő fordulatot a műalkotás időn kívüli lényének megvilágosodásszerű felfedezése jelenti Guermantes-ék könyvtárszobájában, ami nem betetőzi, hanem megszakítja az emlékezés és a jeltanulás lezárhatatlan bolyongását, és „az egész elbeszélést visszamenőleg egy hivatástudat láthatatlan történetévé lényegíti át”. A jeltanulás és a megvilágosodás a mű ellipszisének két gyűjtőpontját képezi, az „egy időről szóló történet” úgy köti össze őket, hogy

meghagyja köztük az „átjárt idő” („le temps traversé”) távolságát: „A mű eredetisége éppen abból fakad, hogy eltakarta a feszültséget és megoldását egészen a hős útjának végső szakaszáig, s így eleve a második olvasás számára tartja fenn a teljes mű megértését.”⁶ Az átjárt időben változik át az időn kívüli lény „magáévá tett idővé”, és a megtalált idő regénybeli hasonlata a gólyalábakon járó, szüntelenül növvő és a zuhanás veszélyétől fenyegetett szereplők képében az embernek az idő hatalmának való kitettségét ábrázolja.

A műegységet koncipiáló jel

A Proust kapcsán joggal állapítható meg, hogy Deleuze első olyan filozófiai traktátusa, amely úgy szól a művészet-ről, hogy benne az irodalom filozófiai igényű tárgyalása egyúttal a filozófia kritikájának kiindulópontját is jelenti.⁷ Munkájának legfontosabb elméleti újdonságát szerzője abban látta, hogy *Az eltűnt idő nyomában* című regényt a jel működésmódját feltáró műként, „átfogó szeriológiaként, világok szimptomatológiájaként”⁸ fogta fel. A regény tehát Deleuze számára plurális jelek rendszere, amelyben nincsenek előre adott tények, hanem minden megfejtésre váró jelként nyilvánul meg. A jel modelljét nem a logosz, hanem a hieroglifa jelenti, ezért kell az értelmezőnek egyiptológusnak lennie. *Az eltűnt idő nyomában* jelek világa, amelynek nincs jelentésproblémája, egységet és teljességet szavatoló logosza, ahogy Proust fogalmazott: „Ez a szimbolikus, nem általunk rótt jelekből álló könyv az egyetlen saját könyvünk.”⁹

Az irodalom Deleuze-nél nem a fikcionalitás vagy a szöveg, hanem a jel felől érdemes a vizsgálatra. Az általa használt jelfogalom azonban aligha helyezhető el a szemiotika vagy a szemiotika paradigmájában. A műalkotás maga szüli a jelek heterogenitását, miközben önmaga szintén jelként nyeri el meghatározottságát. Legelső kérdésfelvetésében Deleuze arra keresi a választ, hogy mi alkotja az *À la recherche du temps perdu* egységét. Logosz hiányában első fokon a jelnek kell megteremtenie a műegységet, amelyre a *mémoire in volontaire* nem képes. Proust regényében a körökké szerveződő világok egységét az adja, hogy ezek a világok „személyek, tárgyak és anyagok által hordozott jelek rendszereit alkotják”. Úgy tűnik, hogy Deleuze nem tesz különbséget epikai világ

³ Uo., 10.

⁴ Uo., 23.

⁵ RICŒUR, Paul: *Az eltűnt idő nyomában: az átjárt idő*. Ford. BÁRDOS László = *Az irodalom elméletei IV*. Szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1997, 85–130.

⁶ Uo., 88.

⁷ SOMLYÓ Bálint: *Regény és filozófia (Deleuze: Proust) = A tudós elha-*

gyott terepén. Szerk. DÁVIDHÁZI Péter, KELEVÉZ Ágnes, Bp., Reciti, 2017, 162–163.

⁸ DELEUZE: *A filozófiáról*. Ford. CHAZÁR Keresztély [Riporter: BELLOUR, Raymond, EWALD, François] = *Pompeji*, 1994, 4. sz., 161.

⁹ PROUST: *Az eltűnt idő nyomában VII. A megtalált idő*. Ford. JANCÓS Júlia, Bp., Atlantisz, 2006, 211.

és irodalmi műalkotás, a világegység és a műegység közt, amikor úgy fogalmaz: „a jelek egyszerre alkotják *Az eltűnt idő nyomában* egységét és sokoldalúságát”.¹⁰

Ha el is fogadjuk tehát Deleuze javaslatát, hogy a regény világi jelekből állnak, továbbra is kérdés marad, miként képes a jel betölteni a neki tulajdonított műkonstituáló funkciót. A műegység feltételezése más Proust-elemzéseknek szintén tárgya, erre szolgál példaként Georges Poulet írása. Deleuze-zel szöges ellentétben Poulet úgy látta, hogy *Az eltűnt idő nyomában* egységét a jel helyett a kritikai emlékezés biztosítja. Tanulmányában Proust kritikafelfogásának azon belátását vette alapul, hogy egy mű lényegi vonásai, ismétlődő témái mindig csak a szerző más írásaival való összefüggésükben érzékelhetők.¹¹ Poulet a tematikus kritika megteremtőjét látta Proustban, akinek a felfedezett hasonlóságok azért voltak fontosak, mert belőlük kiindulva tudta megalkotni a mű utólagos egységét: „Ahogy később a prousti regényben az életére visszatekintő hős hasonlóságokat fedez fel egyes kivételes pillanatok között, a prousti kritikában a sok-sok összevetett olvasmány »az alkotóelemek állandóságára« világít rá.”¹² Az akaratlan emlékezet és a kritika összekapcsolása a mű egységét tehát a teljes írói életmű kontextusában teremti meg.

Deleuze a jelek négy körét határolta el egymástól Proust művében: a társasági élet üres jeleit, a szerelem hazug jeleit, az érzéki benyomásokat mint az igazság anyagi jeleit, valamint a művészet anyagtalan jeleit. A lázas izgatottságot kiváltó társasági élethez az elvesztegetett idő, a szenvedés és szorongás által kísért szerelemhez az elveszett idő, a szorongással átszínezett rendkívüli örömmel járó érzéki jelekhez a pillanatképként megtalált idő, míg a tiszta örömet kiváltó művészethez az örökkévalóság temporalitása társul. A jelek négy rendjéből felépülő hierarchikus struktúrában a jelek értékét az élethez és az anyaghoz való viszonyuk határozza meg. A jelek legmagasabb fokán a művészet integrálja magába a másik három jeltípust, s az élettől függetlenített területen határolja körül az irodalmi mű szféráját. Meghaladva az anyagi kötöttségekkel terhelt élet valóságát, magasabb ontológiai tartományba transzponálva, a jelként felfogott műalkotás az ideális lényeg vonatkozásában nyeri el igazságát. Deleuze terminológiája szerint a művészet síkján a jelnek a lényeg (essence) felel meg. Proust egy helyütt a csend gyermekeinek nevezte a könyveket, amelyek fénycseppekből összeállt legszebb

pillanataink áttetsző, anyagtalan lényegéből jönnek világra: „Könyveink anyagának, mondataink lényegének anyagtalannak kell lennie, nem a valóságból kell kiemel-nünk, úgy, ahogy ott találtuk, hanem maguknak a mondatoknak és a mellékes részleteknek is legjobb pillanataink áttetsző lényegéből kell megfogalmazódniuk, amikor kívül vagyunk jelenen és valóságon. Ezek az egymáshoz vakolt fénycseppek alkotják a stílust és a könyv meséjét.”¹³ Proust gondolataival összhangban, Deleuze is az anyagtalan jeleken keresztül vélte feltárhatónak a művészet „át-tetsző lényegét”.

Az eltűnt idő nyomában körkörös szerkezeténél fogva Deleuze szerint saját műalkotás voltára jel és lényeg egységében mutat rá, saját szerzőjét pedig születési pillanatában ábrázolja, amikor Marcel a Guermites-matiné vendégeként a könyvtárszobában várakozva felismeri valódi hivatását, s eldönti, hogy regényt fog írni. Az epizód elbeszélésméleti szempontból az ön-narráció különleges esete, mivel a szöveg egyetlen helye, ahol a múltbeli tapasztaló én és a jelenbeli visszaemlékező elbeszélő én tudása egybeesik.¹⁴ A tanulóévek az írói hivatás megtalálásával érnek véget, nem pedig a kész mű befejezésével, amelyet, mint tudjuk, maga Proust sosem fejezett be. A regény megírásának előtörténetét beszéli el, mivel azonban a keresés és a keresés tárgya egybeesik, ahogy Stierle fogalmaz, „az újra meglett idő a megalkotandó mű tulajdonképpeni feladatának bizonyul”.¹⁵ Az idő és az író, azaz Deleuze-nél a jel és a lényeg két, egymást feltételező síkja a harmadik elemében, a műalkotásban ér össze, ahol a jelek szférái elrendeződnek a mű immanens lényege körül. Szövegközeli elemzésében Paul de Man épp ezt a textuális koherenciát kritizálta, amikor azt állította, hogy Deleuze (és Genette) Proust regényét „saját dekonstrukciójának allegorikus elbeszéléseként” értelmezte. A két „tematikus olvasat” ugyanazt a stratégiát követi, az esztétikai és a retorikai olvasás kiazmusában felépítik az olvasás allegóriáját abban a hitben, hogy ez a negatív episztemológia kiküszöböli az irodalmi nyelv tropológiai struktúrájának feszültségeit. Az olvasás allegóriáját defiguráló aporetikus elemzés ezzel szemben az olvasás közvetlen aktusában felmutatja azt a tulajdonképpeni jelentést, amivel leleplezi az allegorézis működését. Az olvashatatlanságnak ez a tapasztalata kikezdi a jelentésmegalapozó lényegközpontú mű egységét, amikor a szöveg betű szerinti újraolvasása megakadályozza a mű egybeesését saját lényegével: „Az

¹⁰ DELEUZE: i. m. (2002), 10–11.

¹¹ POULET, Georges: *Proust*. Ford. LŐRINSZKY Ildikó = *Fejezetek a francia irodalomelmélet köréből*. Szerk. SZÁVAI Dorottya, Bp., Kijár-lat, 2007, 38–40.

¹² Uo., 39.

¹³ PROUST: i. m. (1997), 243.

¹⁴ COHN, Dorrit: *Áttetsző tudatok*. Ford. CSERESNYÉS Dóra = *Az irodalom elméletei II*. Szerk. THOMKA Beáta, Pécs, JPTE, Jelenkor, 1996, 108–109.

¹⁵ STIERLE, Karlheinz: *A világ fabulája*. Ovidius, Dante és Proust, avagy: az időbeliség és az örökkévalóság. Ford. SCHEIN Gábor = *Nagyvilág*, 2002, 4. sz., 639.



Kondor Attila,
Belső könyvtár V.,
2024
A művész
tulajdona

À la recherche du temps perdu a jelentés szökését, folytonos elillanását mondja el, ez azonban nem gátolja meg azt, hogy saját jelentése is szakadatlan szökésben legyen.”¹⁶ Az elbeszélő Marcel és az író Proust sosem azonosítható egymással, mivel az idő mint a jelentés permanens eltűnése megelőzi az igazság identikus rögzítését.

Berma és a lényeg színpadi feltárulása

Deleuze szerint Proust művében a jel a lényeghez való viszonya felől új (im)materiális jelentésre tesz szert. A jel egyaránt mélyebb az őt hordozó tárgynál és az őt feldolgozó szubjektum képzettársításainál, ezért túlmutat az objektív csalódásra felelő szubjektív kárpótlás ellentételező játékán. A művészet a képzetek realitásán túl kiszélesíti az anyag igazi átváltozását a műalkotásban mint a képzettársítások összefüggéséből kiszakított világban. Ebből érthető meg az irodalmi mű, Proust regényének összemérhetetlen jelentősége: a művészeti alkotás az egyedüli hely, ahol bekövetkezik jel és lényeg immateriális kontaktusa. A műalkotás egységét másodfokon, az anyag szintjén lényeg és jel egyesülése/szétválása alapozza meg.

Deleuze Berma játékának prousti leírását hozza fel példaként annak bemutatására, miként megy végbe a jelek lényeg általi anyagtalanává tétele: „Berma a jeleket hordozva annyira anyagtalanává teszi őket, hogy teljesen megnyílnak a lényegek számára, és megtelnek velük.”¹⁷ A deleuze-i anyagtalan műalkotás tehát nem más, mint lényeggel telített jelek világa.

Deleuze *Az eltűnt idő nyomában* gyakran idézett Berma-ábrázolásában a művészet példaértékű, lényegfeltáró megnyilatkozását látta. Az elemzésnek ezen a pontján érdemes röviden bemutatni, hogy milyen összefüggésben jelenik meg Berma alakítása Proust nagyregényében. Mint ismert, Proust számára (Réjane mellett) a kor ünnepe, törekény, vörös hajú színésznő szépsége, Sarah Bernhardt jelentette Berma modelljét, akinek leghíresebb alakítása Phaedra szerepéhez fűződött. Életrajzi érdekesség, hogy Proust személyesen Berma egyetlen párizsi színházi előadásán sem volt jelen, tehát nem saját élményeiből merített, amikor regényében a mostohafia, Hippolytosz iránt viszonzatlan szerelemre gyúló asszony alakjáról írt.¹⁸ Marcel művészetről vallott felfogására Elstir festményei mellett a Phaedra szerepében fellépő Berma

¹⁶ DE MAN, Paul: *Proust*. Ford. FOGARASSY György = *Az olvasás allegóriái*. Szeged, Ictus, JATE Irodalomelmélet Csoport, 1999, 107–109.

¹⁷ DELEUZE: *i. m.* (2002), 41.

¹⁸ A színház szerepéről Proust regényében DARIDA Veronika: *Proust és az ismétlés vágya = Űő: Művészettapasztalatok. Fenomenológiai megközelítések*. Bp., L'Harmattan, 2009, 101–110., GYERGYAI Albert: *Proust mûzsái = Kortárs*, 1967, 1, sz., 47–61.

drámai alakítása gyakorolja a legfontosabb hatást. A művészetek írói nevelődésének fontos fázisát jelentik, mint-hogy „először a művészet lényegét kell megértenie, mielőtt megteheti saját művészetét”.¹⁹ Bár Proust példaválasztását nyilván korának színházi kultúrája, Berma átütő sikere motiválta, mégis önmagában is jelzésértékű, hogy az összes lehetséges dráma közül épp a *Phaedra* lett az, ami megmutatja, mi a művészet lényege. A drámai egység jegyében megkomponált Racine-darab a fennkölt szenvedélytől hevülő tragikus, bukásában is felmagasztosuló személytípust állítja a cselekmény középpontjába. Az örök emberi tragikumát a francia klasszicista dráma az ész, a természetesség, az illendőség és a valószínűség művészi konvenciói mentén emelte a hétköznapiak fölé, ahol az élet elszigetelt magaslatain a nagy szenvedélyek a maguk tisztaságában kölcsönözhetek méltóságot (gloire) a sorsát elkerülni nem tudó hősnőnek.²⁰ Proust tehát ezt a janzenisták által sokra tartott klasszicista drámát szánta Marcel fejlődésében a művészet döntő beavatási aktusának. Azt a tragédiát, amelyben Barthes nem a főhősnő szerelmében, hanem a beszéd vagy hallgatás közti választás felett tépelődő szerelmi vallomásában látta a valódi drámai konfliktust.²¹

A *Germantes-ék* egyik legemlékezetesebb fejezetét Marcel operában tett látogatása jelenti. A színházi élmény megörökítése a jelen lévő arisztokráciának és az előadás kiváltotta esztétikai tapasztalatnak a kettős ábrázolásán alapul. Proustnál az előkelők köre mitológiai világ képében jelenik meg, szereplői „fehér istennők”, „ragyogó tengeri nimfák”, „vízi félistenek” vagy éppen „szakállas tritonfélék” alakjaiban tűnnek fel. A földszinti közönséghez tartozó elbeszélő nézőpontjához képest ez a különös lényeket felvonultató társaság magasabb rendű mitológiai univerzumként különül el, centrumában a nagyhercegnő és gyönyörű unokahúga foglal helyet a *Germantes-páhollyal*. Az esemény leírása azzal a Marcel számára emlékezetes pillanattal zárul, amikor a hercegnő észreveszi őt, fehér kesztyűs kezével integet neki, „rázúdítva mosolyának mennyei és káprázatos záporát”. A közönség társadalmi különbségeinek a lent és a fent, a földi halandók és a mitikus (fél)istenek ellentétére kihegyezett ábrázolása összefüggésben áll azzal, ahogy a *Phaedra* művészi befogadása lezajlik a főhősben. Proustnál a színésznő sikere vagy bukása az esztétikai ítélethez hasonlóan társadalmi konvenciók és divat függvénye, s Marcelnél az esztétizáció

jelenti a társadalmi felemelkedés legfontosabb praktikáját, a művészi ambíciók mögött mindig ott munkál benne a nagyvilági becsvágy. Berma játékának revelatív színházi élményével kapcsolatban sincs ez másként, amelyet az újságokban megjelent kritikákon, a közönség rajongásán és a barátok dicshimnuszain keresztül nagyban befolyásol a közvélemény értékítélete.²²

Marcel művészettelfogásának jellegadó alapvonása, hogy képzeletében Berma az utolérhetetlen drámai színésznő ideálképeként van jelen. Gyermekkorától é a vágytól, hogy láthassa a színpadon, az Operában eltöltött estén régi álma teljesül. Az elbeszélő ekkor már túl van az első találkozás okozta csalódáson, amelyet egy évvel korábban látott *Phaedra*-előadás váltott ki benne,²³ és az első tapasztalat emlékéből fakad, hogy a színészi alakítás befogadását múlt és jelen feszültsége szervezi. A második alkalom sok év után elhozza a mindaddig hiába remélt esztétikai beteljesülést: „Berma génusza is, amely úgy futott előlem, mikor olyan eltökélten kerestem lényegét, most, több évi feledés után, a közönynek ez órájában, egyszerre roppant erővel csikarta ki teljes csodálatomat.”²⁴ Proust a lényeg kifejezést használja a Berma génusza utáni mohó kutatás kudarcá kapcsán. Marcel első csalódásán töprengve belátja, hogy a színésznő játéka elsősorban művészi egyedisége miatt nem felelt meg túlságosan erős vágyakozásán és a tökéletesség fennkölt ideáján alapuló elvárásainak. Másodszor már „bizonyos melankóliával” konstatálja, hogy patetikus és hiú érzéseiből semmi sem maradt benne, s Berma fellépését valódi művészi jelentőségének megfelelően értékeli. Az új esztétikai tapasztalat abban különbözik az elsőtől, hogy nem akarja szétválasztani egymástól a darabban megírt szerepet és az előadói tehetséget, a színészi alakítás legfontosabb, mesterkélt hatásoktól és szándékolt műfogásoktól megszabadított teljesítményét a *Phaedra* szerepével való teljes azonosulásban ismeri fel. A regényben az előadó és a szerep aktuális eggyé válását az ablak/kilátás epikai struktúra szemlélteti: „a játék oly áttetszővé válik, annyira telítve a tolmácsoló művel, hogy magát a tolmácsolót egyszerűen nem is látjuk: már csak annyi, mint egy ablak, kilátással a remekműre.”²⁵ A láthatatlan előadóművész önmagában reprezentáció kerete az előadott szerepnek, Berma ablakként nyújt kilátást az eljátszott *Phaedra*-ra. A szereppel való hiteles előadói azonosulás nem igényli a színésznő egyéniségének teljes feladását, önelvesztését, az esztétikai észlelés is-

Kondor Attila,
Belső
könyvtár IV.,
2022
A művész
tulajdona

¹⁹ STIERLE: i. m. (2002), 640.

²⁰ AUERBACH, Erich: *Az álszent*. Ford. KARDOS Péter = *Mimézis. A valóság ábrázolása az európai irodalomban*. Bp., Gondolat, 1985, 363–387.

²¹ BARTHES, Roland: *Proust*. Ford. ÁDÁM Anikó = *Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből*. i. m. (2007), 136–143.

²² ZENTAI HORVÁTH Krisztina: *Marcel és a társadalmi felemelkedés*.

Az interakció piaci viszonyai Proust Az eltűnt idő nyomában című regényében = Literatura, 2000, 1, sz., 66.

²³ PROUST: *Az eltűnt idő nyomában II. Bimbózó lányok árnyékában*. Ford. GYERGYAI Albert, Bp., Európa, 1983, 30.

²⁴ PROUST: *Az eltűnt idő nyomában III. Germantes-ék*. Ford. GYERGYAI Albert. Bp., Európa, 1961, 54.

²⁵ Uo.





Kondor Attila,
Et in Arcadia Ego,
2002
A művész
tulajdona

mérve, hogy eleve részét képezi az előadó és a szerep közti határ érzékelése. Az epikai reprezentáció tovább árnyalja a problémát, a regény úgy jellemzi Berma „mély megfontolásokból” származó előadói modorát, mint ami „fénykörként” veszi körbe Phaedra alakját. Proust a színészi játék kapcsán bánatból szőtt, áttetsző vékonyságú „fehér fátylacról” ír, amelyek az előadott szerepet „burok” formájában veszik körbe, gazdagabban megvilágítva és visszatükrözve a benne „szétáradó lelket”, „központi s fogoly fényességet”. Berma alakítása az eredeti szerep kisugárzásának köszönhetően mint „lángoló anyag” nyeri el kivételes szépségét.²⁶ Marcel számára tehát a szerep és előadó összetartozása a lélek fogoly fényessége (szerep) és a szép, áttetsző burok (előadó) kettőségében realizálódik. A fogolyként ábrázolt színésznő Deleuze értelmezésének központi figurája, ami, ahogy azt látni fogjuk, a későbbiekben más összefüggésben újra visszatér.

Deleuze számára a *Phaedra*-előadás művészi értéke abból ered, hogy megfeleltethető egy lényegnek. Amikor Berma eljátsza a szerepet, gesztusai és mozdulatai „olyan áttetsző testet alkotnak, amely visszatükröz egy lényegre, egy eszmét”.²⁷ Az előadó áttetsző teste a hiteles színésznői alakításban képes visszaadni a szerepet mint bensővé vált lényegre. A műalkotás szellemi közegében végbemenő immateriális átalakulás („transmutation”) során feltáru-
ló lényeg a jelekben nyilatkozik meg: „Az anyag átszellemül, a fizikai közegek anyagtalanává válnak benne, hogy visszatükrözze a lényegre („pour réfracter l'essence”), azaz az

eredeti világ minőségét.”²⁸ Deleuze számára tehát a művészet esztétikai szférájában a műalkotás anyagtalanított tisztasága határozza meg jel és lényeg immateriális viszonyát, az anyagkezelésnek ezt a módját nevezi stílusnak. A stílus maga a metafora, amely felcseréli két tárgy attribútumait, mint Elstir festményein, ahol a tenger a város, míg a város a tenger vonásait viseli magán: „A lényeg mindig egy világ születése, a stílus azonban ennek a születésnek folyamatos, egy fénytörő közegen („réfracté e milieu”) keresztül szemlélt változata, a világ születése, újra fellelve a lényeghez illő anyagokban, a világ születése, tárgyak metamorfózisává válva.”²⁹

A művészet mint lényeg

A művészet a jelek materiális természetének lebontásán keresztül egy eredendő léthelyzethez téríti vissza a gondolkodást. A világnak ezt az eredeti állapotát az összefogottság jellemzi. A Deleuze által a neoplatonikusoktól átvett terminus az időbeli kibomlást, az idő szálainak szétfutását megelőző egybefoglalt létezés jelöli. Az eredeti egységállapot az alváshoz hasonlít, amikor az alvó maga körül érzi a mindenség és az idő rendjét. A műalkotás a maga megtisztított jelei révén a világnak ezt az alvó, időtlen állapotát tükrözi vissza. És mindez fordítva is igaz, amennyiben csakis a művészet képes megnyitni a lényeg egybefoglalt világát: „A lényeg mindig művészi lényeg.”³⁰ Deleuze egyedülálló ismeretelméleti és ontológiai stá-

²⁶ Uo.

²⁷ DELEUZE: *i. m.* (2002), 43. „forment un corps transparent qui réfracte une essence, une Idée” DELEUZE: *Proust et les signes*. Paris, Quadrige, PUF, 1998, 52. A fordítás kapcsán Gyimes Tímea megjegyzi, hogy a réfracter ige magyar megfelelőjeként nem a John Éva által használt „tükröz” vagy „fénytörő”, hanem a „megtör” kifejezés

használatára lenne pontosabb. GYIMESI Tímea: *I mint irodalom = Tiszatáj*, 2016, 9 sz., 99.

²⁸ DELEUZE: *i. m.* (2002), 50.

²⁹ Uo., 51–52.

³⁰ Uo., 54.

tuszt biztosít a művészet számára: a képzetek és jelek anyagi világában egyedül a műalkotás képes anyagtalan valóságában visszaadni az ideális lényeket.

Deleuze esztétikai tárgyú írásaiban a művészet a gondolkodás körébe tartozó kifejezésforma. A *Proust*-kötet sem jelent ez alól kivételt, amennyiben a műalkotást a képzelőerő, az emlékezet, a forma vagy a nyelv helyett a gondolkodásra bízta. A művészet Deleuze számára mindekelőtt a gondolkodás dolga: „A művészet jelei végül gondolkodásra kényszerítenek bennünket: a tiszta gondolkodást, a lényegeket képességét hívják elő. Azt indítják el a gondolkodásban, ami a legkevésbé függ a jóakarattól: a gondolkodás aktusát magát.”³¹ A gondolkodás azonban nem a filozófia elmélkedés vonásait viseli magán, hanem a jelek desziffrózását végzi el. Nem tartozik a jóakarathoz és a barátság körébe, és az akarattól függetlenül, előre kalkulálhatatlan módon bekövetkező esemény jeleibe rejtett igazságot tárja fel. Deleuze-nél a filozófus helyett a feltékeny szerető az igazságkeresés hőse, a filozófia elvont, konvencionális eszméivel ellentétben az igazság „a gondolkodást érő külső erőszak eredménye”. A világosság és tisztaság által uralt filozófiai mezőn kívül ez a jelekre fogékony, szenzibilis gondolkodás képes visszajutni a világ kezdőpontjához – elgondolni a lényeket.

Deleuze legfontosabb kategóriája, a lényeg (essence) az egybefoglaltság létállapotát jelöli. Az emberi megismerés nem képes a kezdet világteljesességéhez tudatosan, akaratlagosan visszatérni s feltárni a lényeg sötét zónáját. A lényeg spontán megnyilvánulása az akaratlan eseményen keresztül tör felszínre, és jelentésüket magukba rejtő jelekben ad hírt magáról: „egyedül az elrejtett és a külső jelben foglalt értelem lehet igazán mély.”³² A lényeg megismerésére alkalmas gondolkodás fejt ki (explication) a műalkotás anyagtalan jeleibe burkolt (implication) értelmet. A lényeg deleuze-i fogalma egyszerre határozza meg a gondolkodást és a művészetet, a gondolkodás esetében a jelértelem kibontásának, kihajtogatásának képességét jelöli, míg a művészet esetében megalapozza a műalkotás egységét. „A művészet ezzel szemben végső egységet nyújt nekünk: egy anyagtalan jel és egy tisztán szellemi természetű értelem egységét. A lényeg pedig nem más, mint a jelnek és az értelemnek ez a műalkotásban megnyilvánuló egysége.”³³ A lényeghez tehát két, ellentétes művelet kapcsolódik, ami a műalkotás kompozíciójában

egységként (jel/értelem) van megalkotva, a gondolkodás különbségként hivatott felfejteni. Deleuze terminológiájában az immanenciát kifejező jelek implikatív (egymáshoz tartozás), explikatív (kifejtés) és komplikatív (bonyolítás) mozgásához egy textúrához kapcsolódó jelentésmozzanat társul, mivel leválaszthatatlanok a létezés redőiről (pli), hajtásairól, ráncairól és gyűrődéseiről.

Deleuze-nak a lényeg fogalmára épülő elemzése nem egyedülálló vállalkozás a Proust-szakirodalomban. Hans Robert Jauss *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts "À la recherche du temps perdu"* (1952) című disszertációja³⁴ már Deleuze kötete előtt rámutatott a prousti lényeg jelentőségére. Az irodalomelméleti olvasat és a filozófiai szakmunka közt fennálló különbségek mellett, a Guermantes-matinén vendégeskedő Marcel eszmefuttatásainak mindkét értelmezés nagy teret szentelt. A *megtalált idő* epizódját Jauss azért találta különösen fontosnak, mivel úgy vélte, hogy Marcel ez alkalommal fedezi fel magában először „az idő rendjéből kiszabadult embert”: az abszolút ént mint „időn kívüli lényt” („être extra-temporel”), aki „a dolgok lényegéből (>l'essence des choses<) meríti erejét, csak az elégíti ki szükségletét, csak abban leli gyönyörűségét.”³⁵ Deleuze-tól eltérően Jauss a temporális jelentésre fókuszálva a lényeket az idő szubsztanciájaként értelmezte. Az idő lényege az „időn kívüli lény” számára nyilatkozik meg, mégpedig egy kivételes időtapasztalat, az „egy darabka vegytiszta idő”³⁶ („un peu de temps à l'état pur”) formájában. Jauss ezt a rendhagyó megismerésmódot az akaratlan emlékezet teljesítményeként tartja számon, amelyet tehát korántsem értékel le oly módon, ahogy azt Deleuze tette. A regényhős múltjára emlékezve úgy lesz részese egy múltbeli és jelenbeli pillanat, az idő reverzibilitását felfüggesztő koincidenziájának, hogy közben nem lép ki az idő immanenciájából, s megőrzi helyét a múlt és a jelen között. A lényeg ezáltal lehet az idő immanens lényege.³⁷ Marcel az akaratlan emlékezetben leli meg újra az idő immanens lényegét, miközben a művészet révén meg is kell őriznie azt. Az „időn kívüli lény” feladata, hogy költőként maradandó formába öntse a lényeket, ahogy azt Proust egyes illatok hatása kapcsán megfogalmazta, a lények „olyan létezésben részesítenek, amely kiszabadít bennünket az idő fogságából, múlt és jelen fölé emel – a költői létet.”³⁸ A költő számára az emlékezésben feláruló élet a mű alapanyagát jelenti, amelynek az idő kölcsönöz

³¹ Uo., 97.

³² Uo., 22.

³³ Uo., 44.

³⁴ JAUSS, Hans Robert: *Idő és emlékezés Marcel Proust Az eltűnt idő nyomában című regényében*. Ford. VITÉZ Ildikó, HORVÁTH Károly = *Az irodalom elméletei II. i. m.* (1996), 5–79.

³⁵ Uo., 28.; PROUST: *i. m.* (2006), 202.

³⁶ Uo., 203.

³⁷ Ricœur „elhamarkodott értelmezésnek” tartotta Jauss elemzését, miszerint „Proustnál az idő fiktív tapasztalata nem más, mint az időnek és az önkéntelen emlékezetnek az azonosítása, amely emlékezet pusztán a véletlen jóvoltából akaratlanul egymásra vetít két különböző, de egymáshoz hasonló élményt”. RICŰR: *i. m.* (1997), 97.

³⁸ JAUSS: *i. m.* (1996), 28–32.

szépséget, s az eltűnt idő utáni kutatás, az emlékező és a felidézett én közti távolság elbeszélése adja a mű fabuláját. Marcel útja a „múltbeli jövő” („futur dans le passé”) perspektívájában bontakozik ki, benne keresztezi egymást az időre való emlékezés és a művészi hivatás kitanulása. Proust nagyepikai remekműve ezért lehet Jauss számára „új időregény”, amely az immanens idő elemében összekapcsolja egymással az akaratlan emlékezetet és az írói képzést.³⁹

A Proust-kötet definíciója szerint a lényeg végső és abszolút különbség (différence ultime absolue), ez alkotja a létet, ami magától a léttől is különbözik. Deleuze a különbség kategóriájával írta le a lényegét, s pontosabb leírásához a dialektika szintézise helyett Leibniz monászfogalmát vette kölcsön. A monász olyan, kompakt módon önmagába zárt, külső nélküli belső, amelynek nincs nyitott felülete, világra nyitott ajtaja vagy ablaka. Mivel a monászt az a szempont (point de vue) határozza meg, amelyből a szubjektumon keresztül kifejezi a világot, ezért különbözhet minden világ tökéletesen a másiktól. A lényeghez társított szempont a szubjektumnál eredendőbb lét régiójához tartozik, ezért nem fogható fel a szubjektum kifejező szabadságának megnyilatkozásaként. A lényeg helyét Deleuze a szubjektum szívében jelölte ki, s úgy fogalmazott, hogy ez a szubjektum belsőjébe elrejtőző lényeg az, ami egyénivé teszi a szubjektumot.

A féltékenységek női foglya

A lényeknek Deleuze-nél a bezártság és a fogság a legfontosabb attribútumai. Proust művében a lényeg modelljét az „isteni fogoly” jelenti. Deleuze túsznak is nevezi, aki halhatatlan, isteni voltánál fogva kifejezője az egybefoglaltság világkezdet előtti létállapotának.

Ahogy arra Deleuze felhívja a figyelmet, a szereplők közül Swann az, aki birtokában van a szerelmi jelvilág törvényeként adott lényekre vonatkozó tudásnak. A szerelem lényegét feltáró hazug jelekről szerzett tudását titkos tanítás formájában adja tovább Marcelnek. A két, féltékeny férfi szerető közösen birtokolt tudásának tárgya a rabként őrzött nő, „a szeretett lény mint Fogoly”.⁴⁰ A Proust-regényben megjelenő „titokzatos foglyok” alkotják a mű „titkos összefüggéseinek láncát”.⁴¹ Az *eltűnt idő nyomában* epikai világában a szerelem jelentését a fogoly nő képe sűríti magába, Swann Odette és Marcel Albertine iránti szerelmében közös, hogy féltékenyséjük teljesen meg-

fosztja szabadságától szerelmük tárgyát. Ahogy korábban már jeleztük, Deleuze a filozófus helyett a féltékeny szeretőt állította az írói igazságkeresés centrumába, ez implikálja a féltékenységeknek a lényegmegismerésben játszott kitüntetett szerepét: „A féltékenység logikája arra indít, hogy elzárjuk, befalazzuk a szeretett lényt.”⁴²

Egy rövid összevetés erejéig érdemes utalni rá, hogy *Az eltűnt idő nyomában* kapcsán nemcsak Deleuze, hanem Merleau-Ponty és Sartre is a féltékenységet tartotta a legfontosabb emóciónak. Swann féltékeny szerelmének elemzésekor azonban, Deleuze-től eltérően, mindketten feltűnően hasonló okból, a kauzálisan széttagolt, pszichikai tényekre redukált tudatábrázolása miatt kritikusan viszonyultak Prousthoz. Merleau-Ponty olvasatában a regényben a féltékenység a szerelem kiváltotta okozat, ami módosítja a szerelmet, ennél fogva a tudat különféle lelki tények összefüggésében nyeri el jelentését.⁴³ Sartre Proust művében a psziché, azaz az Ego ábrázolását látta, Swann féltékenységet pedig a tudat fogságaként értelmezte. A féltékenységekben úgy vélte, hogy a szerelem foglyul akarja ejteni a tudatot: a szerető úgy kívánja a nő szabadságát birtokolni, hogy az szabadon viszontszeresse őt, és megkövetelhesse tőle, hogy a nő a saját fogságát akarja.⁴⁴

Swann a féltékenység börtönébe zárt nőről szóló „prófétai figyelmeztetése” a *Bimbózó lányok árnyékában* egy jelenetében hangzik el. Marcel Swannéknál van vendégségben, ahol Bergotte-tal Berma Phaedra szerepéről folytat eszmecsere. A beszélgetés során Swann meggondolatlan megjegyzést tesz az ideges férfiakra, mondván, rangjuk alatt kellene szeretőt választaniuk, hogy párjukat az érdek is hozzájuk fűzze. Miután Swann észreveszi, hogy állítása Odette-tel való saját viszonyára is igaz, és ez Marcel figyelmét sem kerülte el, mérgét csillapítandó a következő megjegyzést teszi: „Csakhogy az a veszedelmes az effajta szerelemben, hogy a nő alárendeltsége enyhíti, de egyúttal követelőbbé is teszi a féltékenységet. A végén úgy fogjuk a nőt, mint azokat a foglyokat, akiket éjjel éppúgy, mint nappal, állandó villanyfényben őriznek. És ez a legtöbb esetben súlyos drámával ér véget.”⁴⁵ A féltékenység az őrizet egy sajátos módozatát jelöli, amennyiben a nőt a villanyfény biztosította megszakítatlan és teljes láthatóság körébe zárja. A fénybe zárt nő számára a rabság azt jelenti, hogy meg van fosztva a láthatatlanság, a sötétség nyújtotta elrejtőzés szabadságától. A tekintetnek és a fénynek való állandó kitettségben a féltékeny szerelmes vágya ölt testet, hogy a látás révén birtokba vegye szerelme tár-

³⁹ Uo., 9., 55.

⁴⁰ DELEUZE: *i. m.* (2002), 73.

⁴¹ Uo., 139.

⁴² Uo., 139.

⁴³ MERLEAU-PONTY, Maurice: *Az észlelés fenomenológiája*. Ford.

SAJÓ Sándor, Bp., L'Harmattan, Magyar Fenomenológiai Egyesület, 2012, 455.

⁴⁴ SARTRE, Jean-Paul: *A lét és a semmi*. Ford. SEREGI Tamás, Bp., L'Harmattan, SZTE Filozófia Tanszék, 2009, 219., 438–439., 524.

⁴⁵ PROUST: *i. m.* (1983), 162.

gyát. A teljes körű láthatóság víziója mutat némi hasonlóságot „a test börtöne a lélek” foucault-i alaptézist demonstráló Bentham *Panopticomjának* felépítésével.⁴⁶ A mesterséges fény általi megvilágításon alapuló felügyelet azonossága mellett viszont az obszerváció funkciója eltér egymástól: a rabok állandó megfigyelését lehetővé tevő központi szem nem a féltékeny szerető partnere felletti hatalomgyakorlásának az eszköze, hanem számos elítélt folyamatos ellenőrzését biztosítja. Proust a teljes kontrollnak ezt a vágyott formáját az alvó kedves szemlélésében vélte időlegesen beteljesíthetőnek. A féltékenység kudarcát és pusztító hatását *A fogoly lány* beszéli el, bemutatva, hogy a fogolyként sínylődő Albertine-ből miként veszett ki fokozatosan minden szépség és szín, s alakult át „a tengerpart ragyogó színésznőjéből” „szürke, önnön fakóságára redukálódott fogolynővé”.⁴⁷ A nő életének hanyatlását Proust a színésznőből a fogolynőbe való átmenetben írja le, amelyben mintha rejtett szükségszerűség munkálna, Albertine sorsa a Phaedra szerepében egykor ünnevelt tragikát, Bermát is hasonló módon éri utol pályája végén.

A lényeggel azonos fogolynő képe tovább árnyalható Proust regényének a témát érintő, Deleuze által nem tárgyalt részének az elemzése révén. *A megtalált idő* egyik ragyogóan megírt részlete Marcelnek a világháborús időkbeli Párizsban szerzett benyomásait foglalja össze. A városban kihirdetett elsötétítés miatt az utcákon sétáló elbeszélő olyannyira egyedül érzi magát, hogy magányáról régi vidéki szomszédlátogatásai jutnak az eszébe. A kihalt boulevard-ok vidékies jellegét felerősítik az éjszakai holdfénytől szikrázóan ragyogó és paradicsomi hófehér réthez hasonló téli utcák és terek, a szökőkutak bronzszobrai jéggé fagyott kristályos vízsugarainak látványa, amelyek érintetlen, zárt szépségét csak kihangsúlyozza a sötétbe borult háztömbök kontrasztja. A holdvilágos párizsi éjszaka sötét nyugalmát csak néha töri meg egy-egy ház ablakából kiáradó fény, ami Marcel emlékezetében különös látomásként marad meg: „Tavasszal viszont néha megesett, hogy a rendőrség előírásaival dacolva egy városi palota vagy annak csupán egy emelete vagy egy emelet egyetlen szobája, ahol nem zárták be a spalettákat, s amely egyedül emelkedett ki a kitapinthatatlan sötétből, úgy bukkant fel, mint valami fénycsóva, mint valami anyagtalan jelenés. A nőalak pedig, melyet magasba emelt tekintetünkkel az aranyló félhomályban megpillantottunk, olyan titokzatos, fátyolos varázst kapott az éjszaká-

ban, ahol elveszettnek éreztük magunkat, s ahol a nő mintha fogoly lett volna, mint egy keleti látomás. Majd továbbmentünk, s immár semmi nem állította meg egészséges, egyhangú, falusiasan bizonytalan lépteinket a sötétben.”⁴⁸ A fogolynő ábrázolása itt új jelentést hordoz magában, mivel nem a féltékenység rabságában szenvedő kedves a tárgya. Az ablakfényben álló nőt Proust egy keleti látomás vizuális kellékeivel ruházta fel, és „anyagtalan jelenésként”, „aranyló félhomályként” írta le, amelyet a „titokzatos, fátyolos varázs” még rejtélyesebbnek tüntet fel. Marcelnek ekkor már nincs módja bezárva tartani Albertine-t, aki halálával örökre kiszabadult a féltékenység villanyfényének őt magát színésznői ragyogásától megfosztó, elsűrítő szorításából. Az elérhetetlen fogolynő látványa annak jele, hogy tárgyának elvesztésével a féltékenység nem múlik el, emléke azt követően is tovább kísérti a regény hőseit magányos városi sétáin, amikor a rabság már csak saját lelkiállapotát jellemezheti.

A féltékenység szélsőséges formájában Deleuze „a jelek sajátos örületét” látta megnyilvánulni. A szeretők az eredendő bűn homoszexuális sorozatától és a transzsexuális érintkezéstől is meg kívánják fosztani társukat, végcéljuk a szerelmes én halála, a szerelemtől való végérvényes megszabadulás.⁴⁹ Az éjszakai ablakfény fogoly nőalakja a lényeg manifesztációja, amely a szerelemben birtokba vehető és a féltékenységben bebörtönözhető női test hiányában idézi vissza az idea jelenlétét. Proust úgy vélekedett, hogy ez az ideális lényeg az emberi lélek halhatatlanságának őrzője: „A lényeg olyan az őt felfedők vagy egyszerűen megértők lelkében, mint egy »isteni fogoly«.”⁵⁰ A fogolynő helye nem a testben vagy a szellemben, hanem az emberi lélekben található. A lélek fényébe zárt nők közt a művésznő Berma az egyetlen kivétel, aki több mint a féltékeny szerelem tárgya. Phaedra szerepében ő tárja fel a művészet anyagtalan lényegét: miként veszik körbe az élet fátylai burokként a bennük szétáradó lelket, amelynek „központi, fogoly fényessége” átsugárzik rajtuk, hogy ragyogásának erejével a testből „megtisztult s lélekké vált öltözetet” varázsoljon. Berma színészi játékát átlényegíti a lélek belső fénye, ami a befogadóban ablaként megnyitja az áttetszővé tett anyagtalan jelek világát, megmutatva a műalkotás immanens lényegét. Ami nem más, mint a fogolynő képe, a halhatatlan lélek megtisztult ontológiai állapota, ahogy teljes érzéki szépségében viszatükröződik a műalkotásban.

⁴⁶ FOUCAULT, Michel: *Felügyelet és büntetés. A börtön születése*. Ford. FÁZSY Anikó, CSÜRÖS Klára, Bp., Gondolat, 1990, 267–311.

⁴⁷ PROUST: *Az eltűnt idő nyomában V. A fogoly nő*. Ford. JANCSÓ Júlia, Bp., Atlantisz, 2001, 194–195.

⁴⁸ PROUST: i. m. (2006), 51.

⁴⁹ DELEUZE: i. m. (2002), 134–141.

⁵⁰ Uo., 47.

Pilinszky könyvei

Pilinszky János életművének befogadástörténete elválaszthatatlan szellemi és tárgyi hagyatékának sorsától és feldolgozásától. Amikor a költő (alig hatvanéves korában) 1981. május 27-én váratlanul elhunyt, gyakorlatilag két, vékony kötet összegezte a mintegy négy évtizedes pálya teljesítményét: a *Kráter* (1976) című gyűjteményes verskötet, valamint a rendhagyó s műfajilag nehezen besorolható *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* (1977) című prózakötet.¹ Már 1981 decemberében, amikor a *Vigilia* különszámban búcsúztatta egykori szerzőjét, Kocsis Zoltán azt hangsúlyozta, hogy amit „elsődlegesnek, legsürgetőbb feladatként tartok: az életmű kiadása. Versek, esszék, színpadi művek, levelek – ezeket össze kell gyűjteni, mielőtt elkallódnának.”² Az irodalmi munkásság kiterjedtségéről és mennyiségéről akkor még csak sejtéseink lehettek – hosszú évek feltárómunkája, valamint a politikai rendszer megváltozása kellett ahhoz, hogy a jórészt kallódó művek kötetekben is megjelenhessenek. A költő által megőrzött kéziratok hagyaték csupán 1989-ben került közgyűjteménybe, feldolgozása 1996-ban fejeződött be,³ és az 1990-es évek elejétől indult el az addig előkerült (és azóta is folyamatosan előkerülő) művek szisztematikus kiadása.⁴ Terjedelmét tekintve a korábban ismert művek száma megsokszorozódott, s jelenleg tematikusan/műfajilag ekként csoportosíthatók: versek, prózai, színpadi művek, publicisztika, beszélgetések, naplójeljegyzések, töredékek, levelek (jelenleg két gyűjtemény), Simone Weil-fordítások. Ezenkívül két további területre is kiterjed az életmű jelentősége és annak (mindmáig csak részleges) vizsgálata: a költő által készített fényképekre, illetve azon több órányi hangfelvételtre, amelyeken saját, illetve mások verseit mondja el Pilinszky.

Mindezek az eredmények szorosan összefonódtak a filológiai és szöveggondozói munkát segítő alapkutatásokkal: a hagyatéki és a magántulajdonban található dokumentumok feldolgozásával, a bibliográfiai adatok összegyűjtésével és a kortársak, barátok visszaemlékezéseinek a doku-

mentálásával. Ugyanakkor a kutatómunka természetéből következően az is egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy minél teljesebbnek tűnnek ismereteink, annál jobban láthatjuk a hiányosságokat és a további kutatási, értelmezői kihívásokat.

„Ahogy vannak költők, akinek életműve egyetlen folyamatosan írt önéletrajz, akinek élmény és mű között alig van távolság, Pilinszky »önéletrajza«, amit írásaiból összeszerkeszthet az olvasó, nagyon hiányos és szegényes, s a távolság, ami élmény és mű között feszül, nála roppant nagy. [...] Költészetét általában nem az életrajzi adatok értelmezik és magyarázzák, hanem gyakran azokat is a művek felől nézve lehet megérteni. [...] Pilinszky-nél a gyökerekig kell leásni” – írta a költő első monográfiája, Tüskés Tibor 1986-ban,⁵ és kétségtelen, hogy ha például egy kritikai kiadás megteremtésének előfeltételeit vennénk számba, mindenekelőtt egy életrajzi kronológia összeállítására lenne szükség. Akár ebből a szempontból is sürgető feladatnak számított a költő egykori könyvtárának regisztrálása.

E sokáig késlekedő feltáró- és kutatómunkára három különböző irányból került sor. Mindenekelőtt a teljes életművet kellett átvizsgálni abból a szempontból, hogy Pilinszky mely könyvekről tesz említést publicisztikai írásaiban, leveleiben, a vele készült interjúkban, hogy utóbb láthassuk, mely könyvek lehettek meg egykor a könyvtárában. Előzetesen az életrajzi adatokból ugyanis tudható volt, hogy a költő könyvtára teljes egészében nem maradt fenn – nem csupán a többszöri költözések miatt vesztettek el kötetek, de azért is, mert 1945 januárjában a család lakását ért bombatalálat miatt gyakorlatilag minden megsemmisült – köztük kéziratok, Pilinszky doktori értekezése és a családi könyvtár is. Az ezt követően összegyűlt könyvállomány egy jelentős része viszont 1979-ben fogyatkozott meg, amikor Pilinszky a könyvei és folyóiratai közül több mint hatszáz példányt eladott egy antikvárium számára. A megmaradt köteteket a költő jogutóda őrizte

¹ Az avatottabb olvasók számára még négy, rövid színdarab lehetett ismert a *Végkifejlet* című, alapvetően verseket tartalmazó kötetből (Bp., Szépirodalmi, 1974).

² KOCIS Zoltán – *Kortársak Pilinszkyről* = *Vigilia*, 1981, 12. sz., 883.

³ KÖRMENDY Kinga: *Pilinszky János kéziratok hagyatéka*. Ms S932–Ms S965, Ms 6006/100144. Bp., MTAK, 1996. /A Magyar Tudományos Akadémia Kézirattárának Katalógusai 22.; Uő: *Pilinszky János kéziratok hagyatéka a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára*

Kézirattárában = „Merre, hogyan?” *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*. Szerk. TASI József, Bp., PIM, 1997, 237–241.

⁴ Az összegyűjtött művek sorozata 1992-ben indult el a Századvég Kiadónál, majd annak megszűnése után az Osirisnél folytatódott. 2015 óta a Magvető Kiadó jelenteti meg Pilinszky műveit, bővülő tartalommal és jegyzetapparátussal. Lásd még HAFNER Zoltán: *Nem csak filológia* = „Merre, hogyan?” i. m. (1997), 242–245.

⁵ TÜSKÉS Tibor: *Pilinszky János*. Bp., Kráter Műhely, 1996, 6–8. [Első kiadás: Bp., Szépirodalmi, 1986]

meg, a saját könyvtárába olvasztva őket, ám előzőleg valamennyi kötetet „P. J. hagyatékából” feliratú (saját készítésű) pecséttel látta el.

Az 1945 előtti könyvekről, valamint a gyerek- és kamaszkori olvasmányokról mindenekelőtt Pilinszky visszaemlékezései nyújtanak támpontot. Legkorábbi emlékei közül Alfred Brehmnek *Az állatok világa* című képes albumát említi, amelyet betegségei idején forgatott szívesen, de emellett Andersen meséit és Verne regényeit is, amelyeket azonban többnyire a nála két évvel idősebb nővére olvasott fel neki. („Én csak a képeket szerettem nézegetni bennük, a tizedik, tizenkettedik oldalnál tovább nem jutottam. A nővérem mesélte el mindig, mi van a könyvben, én beértem a képekkel.”⁶) Kisiskolás kori emlékeiről így vallott még: „elemeztük a *Toldit*, a *János vitézt*. Én bevalom, hogy a süketek közé tartoztam, s végtelenül unalmasnak találtam ezeket az elemzéseket és ezeket a magyarórákat. Még olvasónak is rossz olvasó voltam.”⁷ Egyedül az *Egri csillagokról* nyilatkozott pozitívan ebből az időszakból: „nagyon jó, nagyon szép emlék. Azt hiszem, hogy tényleg kevés ilyen ifjúsági regényt írtak, mint az.”⁸

Az olvasással tehát nehezen barátkozott, és az első élményei nem az iskolai tananyaghoz kötődtek – kamaszkoráig mindössze két olyan regényt említ, amelyek utóbb fontosaknak bizonyultak, ám azokra saját maga bukant: „...regény nem volt nálunk. Arra emlékszem, hogy apám földrajzi könyveket olvasott, fölfedezőutak meg ilyesmik érdekelték. Egy regény volt, Tolsztoj *Feltámadása*, amit én kihalásztam tizenegy éves koromban, és elolvastam; nagyon megkavart. Rajtakaptak, hogy titokban olvasom, ezért aztán kihajítottam a lichthofablakon, úgyhogy sokáig nem is tudtam befejezni. Megzavartak az olvasásban.”⁹ A következő könyvélmény valamivel későbből származik: „Térdradrágot hordtam akkoriban, és megláttam Dosztojevszkij *Megmértelyezetteit*. A kirakatban volt, hetven fillérbe került, lehetett olyan öt-hat kék, puhakötésű kis könyvecske. Volt annyi pénzem, bementem, megvásároltam, és nem tudtam máshova rejteni, a térdnadrágomba dugtam. Dosztojevszkij-regényekbe illő kínokat éltem át, mert állandóan ki akartak csúszni latinóra közben a térdnadrágomból. Érdekes, hogy ezt a regényt se olvastam azóta, bár részleteit igen. A könyv nagyon híres lett közben, van, aki a legkülönb Dosztojevszkij-regény-

nek tartja. Tényleg fantasztikus részletei vannak, csak egy tizenégy éves gyereknek roppant zűrzavaros, nehezen emészthető olvasmány.”¹⁰ (Joggal állapítja meg ennek kapcsán Tüskés Tibor: „Ha egyfelől a történetben van is valami a költő későbbi Dosztojevszkij-tiszteletének viszszaemlékezéséből, másfelől a kép azt is értelmezi és magyarázza, hogy ez a Dosztojevszkij-kultusz milyen korai forrásokból táplálkozik nála.”¹¹)

Az elemi iskola befejezése után Pilinszky a nyolcosztályos Piarista Gimnáziumban folytatta tanulmányait, ahol kezdetben az irodalmi tananyag továbbra sem köti le. „Mielőtt a modern lírát megismertem, a költészet nem érdekelt.” – „...az volt az érzésem, hogy a költészetet a gyerekek nyúzására találták ki” – nyilatkozta több helyütt.¹² A váratlan fordulat negyedik osztályos korában éri, amikor egyszer beszőkik a felsősök önképzőkörébe, ahol egy nála alig idősebb diáktársa tart előadást a modern kori (főként a francia) költészet kiemelkedő képviselőiről. A történetet többször is feleleveníti Pilinszky, s ezekben a következő költőket említi: Poe, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Verhaeren, Claudel, Francis Jammes, Valéry, Rilke. Elsőként az életrajzuk ragadja meg: „ámulva vettem észre például azt, hogy mindegyik örültek házába került vagy alkoholista volt, vagy vérbajban szenvedett. Szóval e rettenetes extrém sorsok után a versek is valami hihetetlen intenzitást közvetítettek, tehát pont az unalomnak a fordítottját. Végül – talán aznap – én is elkezdtem hasonló verseket írni, s ott ébredtem rá arra az egyszerű valamire, hogy az irodalom intenzív élet. A hőfokára ekkor ébredtem rá.”¹³

Pilinszky első kamaszkori versei kétségtelenül szorosan összefonódnak ekkori olvasmányélményeivel, és a fenti névsorban nem említett korai avantgárd szerzők (például Apollinaire) hatása is érződik némelyiken. Mindössze kilenc verséről tudunk a gimnáziumi éveiből, amelyeket nem publikált ugyan, de többségük épp az önképzőkör diákvezetőjének, Gervay Miklósnak a hagyatékában maradt fenn.¹⁴ A külföldi szerzők mellett Adyt emeli ki meghatározó élményként, akiről szintén az önképzőkörben hall először: „...hallottam Ady Endre verseit szavalni, ami megrendítő hatással volt rám. Ez volt tulajdonképpen az első nagy versélményem. Én addig nem tudtam róla semmit, s egy egészen hidegrázós élmény volt – az én nem-

⁶ PILINSZKY János: *Beszélgetések*. Szerk. HAFNER Zoltán, Bp., Magvető, 2016, 68.

⁷ Uo., 104.

⁸ Uo., 68.

⁹ Uo., 67–68.

¹⁰ Uo., 68. A könyv Szabó Endre fordításában, négy kötetben jelent meg 1929-ben, a Révai Kiadónál. (Utóbb ez sem maradt fenn Pilinszky könyvtárában.) A történet visszatér az *Angelika presszó* (1975) és az *Eljuthatunk a derűig* (1979) című interjúban is.

¹¹ TÜSKÉS: i. m. (1996), 30.

¹² PILINSZKY: i. m. (2016), 68., 353.

¹³ Uo., 104.

¹⁴ Az önképzőkör vezető tanára Mihálkó Béla (1897–1945), diákelnöke Gervay Miklós (1920–1944) volt. Gervay Miklósról lásd még Takáts Vilmos visszaemlékezését. KOVÁCS Erika: *Pilinszky és a család*. Szerk. HAFNER Zoltán, Bp., Nap, 2009. 72–74.

zedékemben azt hiszem, mindenkinek.” Kosztolányi verseivel szintén az önképzőkörben találkozok: „...amikor meghalt Kosztolányi, rá egy hétre Kosztolányi-emlékestet tartottunk például. Akkoriban az önképzőkörök nem éltek együtt az élő irodalommal. A miénk igen, és ez a gyerekek érdeme volt.”¹⁵ Az olvasás tizennégy éves kora után válik szenvedélyes viszonyná: „elképesztő intenzitással voltam falánk. Pirandellót olvastam, Ibsent, Hauptmannt, Shakespeare-t, Tolsztojt, Dosztojevszkijt, Csehovot... Mindenkit szinte.”¹⁶ A színház és tágabbban az előadóművészet, valamint az oroszok iránti rajongása szintén ebből az időszakból eredeztethető: ő maga is szaval, és az orosz regényről előadást is tart diáktársainak.¹⁷

Érettségijét követően Pilinszky előbb a Pázmány Péter Egyetem Állam- és Jogtudományi Karára iratkozik, majd félév után a Bölcsészettudományi Karon folytatja tanulmányait. Azonban ezúttal sem a kötelező olvasmányok és a felvett stúdiumok jelentik számára a meghatározó tájékozódást. A legfontosabb (és életre szóló) találkozást József Attila jelenti, akinek az összegyűjtött verseivel húszévesen ismerkedik meg. (József Attila intenzív és filológiai is kimutatható hatása 1941 és 1943 közé tehető; különösen néhány újonnan felbukkanó költői kép esetében nyilvánvaló ez.)¹⁸ A másik fontos körülmény önművelése szempontjából, hogy 1942 őszétől (Thurzó Gábor hívására¹⁹) az *Élet* című katolikus képes hetilapban volontőrként kezd el publikálni, egyebek mellett könyvekről is. Ezt megelőzően csupán négy, rövid könyvismertetéséről tudunk, amelyeket a *Piarista Öregdiák* című lapban közölt, már egyetemistaként: az egyik Wass Albert *Csodálatos őzbak*, a másik Galamb Ödön *József Attila élete nyomában*, a harmadik François Mauriac *Ami elveszett*, a negyedik pedig Richard Byrd kapitány *Egyedül* című művéről szól. 1941 őszétől (még ha elszórtan is) a fennmaradt dokumentumok között már nemcsak egyes szerzők nevével találkozhatunk, hanem konkrét könyvcímekkel is. 1942 szeptembere és 1943 októbere között harmincöt rövid ismertető írást közöl a hetilap Pilinszkytól, amelyek java része minden bizonnyal felkérésre született. Főként korabeli filmbemutatókról számol be, néhány színházi

eseményről, valamint négy, Pilinszky érdeklődésétől távol eső könyvújdonságról: két mese- és egy illemtankönyvről, valamint egy humoros lektúrról. (Jelen vizsgálódásunk szempontjából ugyan mellékszálnak tűnik, ám Pilinszky érdeklődési irányáról, valamint tömör, plasztikus stílusának és esztétikai ízlésének kialakulása szempontjából értékes dokumentumok.) Valódi és minden bizonnyal egyetemi éveinek meghatározó élményéről egy kisebb esszé árulkodik, amely *Írás a homokban* címmel jelent meg 1942 decemberében, és a katolikus Mauriac regényeit elemzi. Az 1940-es évek első felének további fontos szerzőiről szintén interjúkból tájékozódhatunk. A legkiemelkedőbb prózaírók számára ekkoriban, a már említett Dosztojevszkij és Mauriac mellett, André Gide, Chesterton, Aldous Huxley és Dos Passos voltak, valamint arról is tudhatunk, hogy irodalmi tájékozódásához Szerb Antal és Babits irodalomtörténeteit is forgatta. Árulkodó, hogy egyetemi tárgyai közül egyetlen irodalmi szeminárium sem keltette fel érdeklődését – arról tudunk csupán, hogy anyai ösztönzésre doktori fokozat megszerzését tűzi ki célul, amelynek témájául Péterfy Jenő munkásságát választja. Irodalmi kapcsolatairól csupán szórványos információink vannak, főként folyóiratok szerkesztőségeiből ismert néhány, nála idősebb szerzőt: Thurzó Gábor mellett Örley Istvánt, aki a *Magyar Csillag* egyik szerkesztője és a Magyar Rádió irodalmi osztályának lektora volt,²⁰ valamint a pusztán két számot megélt *Ezüstkor* szerkesztői közül Rónay Györgyöt és Sötér Istvánt – egyszer-egyszer publikált ugyan az *Ave Maria*, a *Napkelet*, az *Új Idők* és a *Diárium* című lapokban is, ám ezek körülményeiről semmiféle dokumentum nem maradt fenn, csak feltételezhetjük, hogy a versek elhelyezésében főként Thurzó segítette a nála kilenc évvel fiatalabb költőt.

Pilinszky egyetemi évei alatt is leginkább egykori piarista diáktársaival tartotta a kapcsolatot. Egyik osztálytársának, Takács Vilmosnak a visszaemlékezéséből tudhatunk arról, hogy egy alkalommal ismeretlenül felkeresték Németh Lászlót: „1943 végére azonban a helyzet annyira súlyossá vált, hogy tovább már nem néztük tétlenül a helyzet alakulását: valamit tenni is szerettünk volna.

¹⁵ PILINSZKY: i. m. (2016), 68., 69.

¹⁶ Uo., 337.

¹⁷ *Piarista Öregdiák*, 1937, 4. sz., Hírek rovatban: *Ady-estet rendezett a gimnázium Vörösmarty-önképzőköre*. (A szereplők között Pilinszky és Gervay Miklós is.) Szerepléseiről lásd KOVÁCS: i. m. (2009), 72.; TÜSKÉS: i. m. (1996), 33.

¹⁸ 1969-ben így vallott erről Pilinszky: „Aztán sorra jött József Attila megismerése. Érdekes, a József Attila név idegen volt az első pillanatban. Kétségtelen, hogy a nagy nyugati költőkkel való érintkezés kor kicsit egy másfajta szépséghez szoktam hozzá, bár érdekes, akkoriban is egy kicsit barokknak és nyakatekertnek éreztem [...] például a Baudelaire-fordításokat. Na most, József Attila minden bonyolultsága mellett is egy új »mezítelenségi fok« volt. Ezt, érdekes, én

Tolsztojnál éreztem rettenetesen, mikor elolvastam a *Feltámadást*.” PILINSZKY: i. m. (2016), 69. Lásd még HAFNER Zoltán: *Pilinszky József Attila-élménye = Véges végtelen. Isten-élmény és Isten-hiány a XX. századi magyar költészetben*. Szerk. FINTA Gábor, SIPOS Lajos, Bp., Akadémiai, 2006, 175–182.

¹⁹ Megismerkedésükről THURZÓ Gábor: *Pilinszky és Kurtág = Élet és Irodalom*, 1977, 43. sz., 12.; Uő: *Napló helyett*. Szerk. KESZTHELYI Rezső, Bp., Magvető, 1984, 690–694. Lásd még RUBIN Szilárd: *Zsebtűkór. Válogatott írások*. Szerk. KERESZTESI József, Bp., Magvető, 2013, 229–230. Pilinszky utóbb Thurzónak ajánlotta a *Harbach* 1944 című versét, ő pedig Pilinszkynek *A fehér kanca* című novelláját.

²⁰ Vö. PILINSZKY: i. m. (2016), 71.



Pilinszky János
1969-ben
Adományozó:
Hunyady
József
© Fortepan

Ennek a tenni akarásnak a jegyében született meg az az ötlet, hogy felkeressük Németh Lászlót. Nem is annyira mint mindannyiunk által nagyra tartott író és gondolkodót, mint inkább bölcs és mérsékelt ellenzéki politikus, akitől tájékoztatást reméltünk, iránymutatást a zűrzavarban. Kezdeményezésünk nem kis jelentőségű lépés volt, hiszen Németh László bizonyos fokig egy másik oldalt képviselt. Mi katolikusok voltunk, ő protestáns, az irodalmi életben akkor dúló népi-urbánus háborúban ő a népi oldalon állt, noha európaiságával fejfel kimagaslott a többiek közül. A mi író barátainkat: Thurzót, Rónayt, Toldalagit, Pilinszkyvel együtt az »urbánus« jelzővel illették, szinte bélyegezték. Németh László örömmel fogadta jelentkezésünket. A csalétek kétségtelenül Pilinszky

volt, akinek verseit ő is ismerte és értékelte. A találkozóra 1944. március 12-én, vasárnap délután került sor. Négyen kerestük fel rózsadombi otthonában: Pilinszky, Rékey, Morlin Ervin – nagyon művelt osztálytársam, aki később, az ostrom zivatarában elpusztult – és jómagam. A látogatást körülbelül egy órai időtartamra terveztük. E helyett délután 6 órától este 10-ig tartott, és Németh volt az, aki annyira belemelegedett a beszélgetésbe, hogy nem hagyott távozni. Beszéltünk irodalomról, a népi-urbánus vitáról – amit ő is értelmetlennek tartott – egy kicsit vitatkoztunk is, amikor a szerzetesi intézményt bírálta, de a fő téma az ország sorsa és jövője volt.²¹ A találkozás azért is említésre méltó, mert később Németh László atyai jó barátja lesz Pilinszkynek, kapcsolatuk jól doku-

²¹ KOVÁCS: *i. m.* (2009), 76. A másik osztálytárs, Rékey Tibor visszaemlékezése: *uo.*, 68.

mentált, ám ezt az első találkozásukat nem említik a szakirodalmi anyagok.

Pilinszky egyetemistaként 1943 decemberében publikál utoljára: 1944 májusában megkapja egyetemi végbizonyítványát, nyáron Péterfyról írandó disszertációját készíti, majd októberben megkapja katonai behívóját. Háborús tapasztalatairól többször beszámolt, néhány történetet jóval később meg is írt tárcanovellákban – a jelen vizsgálódásunk szempontjából azonban katonáskodásának az az epizódja érdekes, amikor csapatát a nyugati határ felé vezénylik. Győreért állomásoznak, amikor egy antikváriumban könyveket vásárol a hosszúnak ígérkező útra: „Teletömtem a hátizsákomat könyvekkel – és a könyvek kezdtek anakronisztikussá válni. Sorra dobtam ki őket a vagonból; emlékszem, Romain Rolland *Danton*-drámája volt az első, amit kihajítottam, mert nem lehetett vele mit kezdeni. Nem volt érvényes.” „A népirtás kellős közepén *Bovaryné*, a *Buddenbrookok*, *Thibault*-k nyomták hátizsákomat. Sorra dobáltam ki őket, mert ízetlenné, értelmetlenné váltak, míg kezembe került a legalul meghúzó *Biblia*.” „Végül egy maradt, az *Evangelium* maradt velem, de az úgy maradt velem, mint egy kutya.”²² A történetet akár szimbolikusnak is vehetjük, és Pilinszky későbbi költészetének, „evangeliumi esztétikájának” a gyökereit ebben az élményben kereshetjük.

1945 novemberében tér haza Németországból, ám ekkorra – korábban említettük – családja lakása megsemmisült, és néhány hónappal ezt követően (részben Várkonyi Zoltánnak köszönhetően, akit az ostrom idején rövid ideig a család bújtatott) a Molnár utca 17. számú ház egyik harmadik emeleti lakását utalják ki a számukra. A lakásban korábban egy csendőr alezredes élt a családjával, és velük együtt menekült el nem sokkal korábban külföldre. A lakásban mindent hátrahagytak, így a könyveket is. Ezek számáról, összetételéről nincs információ, és ma már az sem kideríthető, hogy melyek lehetnek közülük azok, amelyek Pilinszky megmaradt könyvtárát képezik; számuk azonban nem lehet jelentős. A megmaradt és az eladott könyveknek ugyanis csak kis hányada, mintegy nyolcvan példány tartozik az 1945 előtti kiadások közé, szerzőik jellemzően magyar és német klasszikusok.

Pilinszky hazatérve katonai szolgálatából, csekély anyagi lehetőségei szerint antikváriumokból vásárol könyveket, amelyben nemigen található szisztematikus megfontoltág: nincsenek összkiadások, bibliofil különlegességek, és a meghatározó irodalomtörténeti művek eloszlása sem mutat reprezentatív szándékot. Irodalmi tájékozódásában

ekkoriban az játszik döntő szerepet, hogy 1946-tól bekapcsolódik az irodalmi életbe, megjelenik első verseskötete (*Trapéz és korlát*, 1946), megismerkedik kortárs szerzőkkel, köztük is elsősorban nemzedéktársaival, és egy évig részt vesz az 1946-ban induló *Újhold* szerkesztésében. A háborút követő koalíciós időszakból (1949-ig) huszonegy dedikált kötet maradt fenn, jellemzően saját korosztályának költőitől (Bárány Tamás, Darázs Endre, Csorba Győző, Jánossy István, Lator László, Major Ottó, Rába György, Rákos Sándor, Szabó Magda, Vidor Miklós), míg a prózaíró nemzedéket mindössze hárman képviselik: Karinthy Ferenc, Lengyel Balázs és Mándy Iván. (Az előbbi listából feltűnően hiányzik Nemes Nagy Ágnes neve, akinek szintén 1946-ban jelent meg első kötete, *Kettős világban* címmel, és minden bizonnyal dedikálta azt Pilinszky számára.) A nála idősebb generáció tagjai közül csak néhány névvel találkozhatunk: Rónay György, Toldalagi Pál, Vas István, valamint Németh László és Sík Sándor, a piarista rend tartományfőnöke s egyben a *Vigilia* főszerkesztője ajándékozott dedikált kötetet Pilinszky számára. Ekkoriban a *Vigilia* mellett a *Magyarok* és a *Válasz* rendszeres szerzője, így az ezen lapokban megjelent szerzők egy részét is ismerhette (például Illyés Gyulát, Kados Lászlót, Keszi Imrét, Kéry Lászlót, Komlós Aladárt, Cs. Szabó Lászlót, akik később szintén dedikálták kötetüket Pilinszkynek), és különösen a Sárközi Márta köré csoportosuló értelmiségi társaságot.

A kommunista hatalomátvétel Pilinszky költői karrierjét is megpecsételi: 1949-ben már csak a katolikus *Vigiliá*-ban publikálhat, 1950-ben még egyetlenegyszer, szintén ugyanitt, majd 1956 nyaráig sehol sem. Csupán a Szépirodalmi Kiadó alkalmazza külső korrektorként – a helyzetet jól jellemzi Domokos Mátyás visszaemlékezése: „A meglehetősen nehéz körülmények között élő költő ekkoriban a Szépirodalmi Könyvkiadó külső korrektorként kereste valóban nagyon sovány kenyerét; a *Csihajda* vagy *A forradalom katonája* szövegeinek a nyomdahibáit javítgatva, »véresre olvasva« a szemeit, miközben a század európai lírájának egyik kiemelkedő darabját, az *Apokrifot* írta...”²³ Pilinszky így emlékezett vissza ezekre az évekre: „kénytelen voltam elolvasni bizonyos műveket, amiket soha különben nem olvastam volna el. Olyan műveket például, amik kötelező olvasmányok voltak az iskolában: akkoriban én elolvastam Ibsent, Maeterlincket, amit akarsz, de nem a kötelező olvasmányokat. Azt nem. Most sorra végigolvastam Eötvöst, háromszor. Egyik reveláció volt, hogy Eötvösnek a *Magyarország 1514-ben* című

²² A három idézet PILINSZKY: i. m. (2016), 264., 195. Pilinszky a felsorolt könyvek között egy Karinthy-kötetet is említ még, cím nélkül.

²³ *Senkiföldjén. In memoriam Pilinszky János*. Szerk. HAFNER Zoltán, Bp., Nap, 2000, 49. A korszak bornírtágára jellemző, hogy a kom-

munistá Madarász Emil proletár matrózt dicsőítő verses elbeszélését Pilinszky korrektúrázta, a felelős szerkesztője Juhász Ferenc volt, és a könyvet Kass János illusztrálta. A másik említett mű szerzője a szintén kommunista, munkásmozgalmi múlttal rendelkező Szüdi György.

regénye igen kitűnő, és Eötvös milyen nagyszerű szellem. A másik nagy revelációm, amit azért tudtam, de nem igazán, Arany János volt. Azt hiszem, négyszer olvastam végig líráját, prózáját, eposzait. Én gondoztam mindig a klasszikusokat. Abban az időben, ami *Magyar Klasszikusok* címen megjelent, azt mindig én... Döbbenetes élményem, hogy ez egy óriás volt.” „Híres korrektorrá váltam, és főként verses műveket küldtek hozzám, ami még könnyebb volt, mert a ritmusellenőrzést jobban szerettem, mint a regényeket korrigálni, viszont ők úgy tekintették, hogy ez egy nehezebb anyag, és dupla honoráriumot adtak. Egészen jól kerestem, csak az volt a bökkenő, hogy semmit se utasíthattam vissza. Ha egyszer küldtek, azt meg kellett csinálni. Volt úgy, hogy három napon keresztül anélkül, hogy lefeküdtem volna, még enni is úgy ettem, hogy közben korrigáltam...”²⁴ A korrektori négy évéből még egy fontos olvasmányélményről emlékezik meg: „Ebben a minőségemben rengeteg kötelező olvasmányt korrigáltam, amit gimnáziumban kihagytam. Egyike volt ezeknek például Homérosz *Iliásza*. Mint korrektor én ezt négyszer olvastam végig huszonnégy órán belül. Hexameterekben aludtam is. Ezen kívül egy másik abszolút döntő élményem: itt láttam azt, hogy az irodalomban tényleg az a fajta fejlődés, ami hát nyilvánvaló, hogy mondjuk, a természettudományokban megvan, nem létezik. Egyet mondanék, ma sem tudom a titkát: irtó figyeltem akkor, hogy Homérosz például bedob egy hasonlatot, és az az egész költeményen át húzódik. Szóval nem fixálódik egy képre. Na most, hogy hogy csinálja ezt, ma sem tudom. Ehhez képest még ma is barbárok vagyunk.”²⁵

Mindenekelőtt tehát klasszikus szerzők műveit kapja meg ellenőrzésre, ám a fennmaradt és az eladott könyvek listájából nemigen deríthető ki, mely kötetekről lehet szó konkrétan – mindössze egy kötetben szerepel a neve sajtó alá rendezőként: Móricz Zsigmond *Kerek Ferkó* című regényének negyedik kiadásában (1955), amelynek utószavát a jeles irodalomtörténész, Vargha Kálmán írta, aki egyebek mellett az *Újholdnak* és a *Vigiliának* is a szerzője volt – tőle 1952-ből és az 1960-as évekből is találhatunk dedikált kiadványokat (főleg különlenyomatokat) a költő könyvtárában. Egy levélbeli utalásnak köszönhetően egyetlen kötet címét ismerjük bizonyosan azok közül, amelyeket korrektúrázott, ez pedig a *Déryné naplója*.²⁶

Pilinszky egzisztenciális gondjainak enyhülését hozza, amikor 1956-ban az akkor épp új munkatársakkal kiegészülő Magvető Kiadónál kap lektori állást. Az alig egyéves időszakból tizenhárom olyan kötetről tudunk (valamennyi verses mű), amelyet felelős szerkesztőként jegyez – kö-

zülük hétnek élő kortárs a szerzője (Csuka Zoltán, Hajnal Gábor, Károlyi Amy, Keszthelyi Zoltán, Reményi Béla, Kopányi Zsolt, Weöres Sándor), ám közülük csupán Károlyi Amy dedikálta a *Holdistennő* (1957) című verseskötetét „kedves lektora” számára. Az 1950-es évekből huszonhét dedikált könyv maradt fenn, ám a szerzői névsor kevés új ismeretségről tanúskodik, többségük (akár-csak Pilinszky) az 50-es évek első felében szintén publikációs problémákkal küszködött. A nemzedéktársak között megtalálható Darázs Endre, Demény Ottó, Birkás Endre, Juhász Ferenc, Kálnoky László, Lengyel Balázs, Mészöly Miklós, Nemes Nagy Ágnes, Rákos Sándor és Weöres Sándor, az idősebb generációból pedig Basch Lóránt, Erdélyi József, Komlós Aladár, Németh László és Sík Sándor egy-egy művel.

Miután a Magvető Kiadó irodalmi vezetője, Bodnár György 1957 októberében távozik posztjáról, és attól kell tartani, hogy a kiadóban és a kiadási lehetőségek terén újabb szigorítások következnek, Pilinszky felmondja lektori állását. Részben Bodnár György segítségével és az Állami Egyházügyi Hivatal jóváhagyásával az *Új Ember* katolikus hetilapnál helyezkedhet el – 1957 novemberétől haláláig lesz az idővel már kilencvenezer példányban megjelenő újság belső munkatársa és rendszeres szerzője.

Újságírói pályája nehézkesen indul, a munkatársak bizalmatlanul fogadják a felsőbb utasításra hozzájuk került és gyakorlatias ügyekben járatlan költőt. Ennek megfelelően kezdetben csak jelentéktelen munkákat bízhatnak rá, például az új lapszámok postázását, vagy épp a könyvtárba érkező új példányokról kell néhány soros ismertetőket írnia, amelyekből mára semmi nem maradt fenn. Több mint fél év múltán kapja csak az első megbízásait, próbaképp: jellemzően szignálatlan, rövid filmismertetőket ír, vagy vidéki egyházi eseményekről tudósít. Két év is eltelik, amikor kezdetben szórványosan, majd egyre gyakrabban megjelennek könyvek kapcsán is alkalmi írásai. Az 1960-as évek termésében mintegy negyven-negyvenöt olyan publikáció található, amelyek regényadaptációk, évfordulók vagy újonnan megjelent művek kapcsán születtek. Ír Zola, Dosztojevszkij, Tolsztoj művei megfilmesítésének problémáiról, Alain Robbe-Grillet irodalmi forgatókönyvéről, Max Frisch, Peter Weiss drámáinak hangjátékváltozatáról, évfordulók kapcsán Villonról, Babitsról, Tolsztojról, Alfred Döblinről – valamint a lap profiljához illően katolikus kortárs szerzők (Sík Sándor, Rónay György, Csanád Béla, Kunszery Gyula, Jan Dobraczyński, Pierre Emmanuel) újonnan megjelent köteteiről. Az évtized cikkei azonban azt is jól tükrözik, hogy mindeközben Pilinszky

²⁴ A két idézet PILINSZKY: i. m. (2016), 148., 147.

²⁵ Uo., 223–224.

²⁶ *Déryné naplója*. Szerk. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1952; vö. *Levelek*

Pilinszkynek. Szerk. HAFNER Zoltán, Új Forrás, Tatabánya, 2012, 26. A sors íroniája, hogy később Maár Gyula *Déryné, hol van?* (1975) című filmjének Pilinszky volt a konzultánsa.

egyre szabadabban választhat az őt költőként is szorosan foglalkoztató művek közül – saját alkotói útkeresése kapcsán megjelennek a kortárs drámaszerzők (mindenekelőtt Beckett, majd Ionesco, Dürrenmatt), a francia egzisztencializmus képviselői (Camus, Simone de Beauvoir, Sartre), és ír André Gide-ről, Heinrich Böllről, William Faulkner-ről is. Mindenekelőtt a XX. századi világirodalomban keres tájékozódási pontokat ahhoz, hogy saját költői világán túl tudjon lépni – ehhez pedig a legjobbkor jön, hogy a 60-as évek elejétől egyre növekszik iránta a külföldi érdeklődés, és ezzel nyugat-európai utazási lehetőségek nyílnak számára, és így olyan műveket is beszerezhet, amelyek Magyarországon hozzáférhetetlenek.

Költői szemléletének alakulására Simone Weil művei gyakorolnak radikális hatást – az első találkozásra így emlékezik Pilinszky: „Teljesen véletlenül 1963-ban először eljutottam Párizsba, ott egy kirakatban láttam egy könyvet, Simone Weil könyvét. Én rossz tanuló voltam nemcsak latinból, hanem franciából is, de hát valami emlékeim voltak azért a francia nyelvről. Megvásároltam egy kötetét, hazavittem, és két év múlva, pontosan tudom, 1965. július 12-én egy kis szótárral nekiültem, hogy megfejtssem, úgy éreztem, hogy ez most számomra életbevágóan fontos. – Így jutottam hozzá ehhez a Simone Weil-kötethez, mely az újabb kori, legutolsó tíz évemnek egyik legdöntőbb emléme volt. Ez a világ egyik leg-legcsodásabb szerzője.”²⁷ E meghatározó élmény hatását többen is vizsgálták, Pilinszky Weil-fordításai külön kötetben is megjelentek, és szerencsére (egy kivételével) a költő könyvtárában is fennmaradtak az általa forgatott kötetek. A hagyatéki példányok azért is kiemelkedő jelentőségűek, mert Pilinszky (ellentétben például Flaubert-rel) nem „ceruzával a kezében” olvasott, vagyis nem találhatók aláhúzások, széljegyzetek, sem egyéb szöveghely-megjelölések a könyveiben. (Nem is igen lehetett szüksége rá, mivel Babitshoz hasonlóan, kiváló memóriája volt, és rendszerint írásaiban is fejből, szabadon idéz sorokat.) Az elsőként olvasott Weil-kötetek azonban kivételt jelentenek – e helyütt csupán röviden hivatkozhatunk e jegyzetek jellegére és hátterére: „Leggyakrabban szavak-szókapcsolatok szótárázása, fordítása kap helyet az oldalakon, amelyek részben alátámasztják Pilinszky elhivatott, energiát nem kímélő magatartását. Ahogy ő maga is visszaemlékszik erre: »nekiálltam és egy kis Eckhart-szótárral – ma már tudom, hogy ez hajmeresztő vállalkozás volt – napi tizennégy órai küzdelem árán megfejtettem az első könyvét, úgyhogy tulajdonképpen nem franciául, hanem a Simone Weil nyelvét tanultam meg.«” E bejegyzések (Szmeskó Gábor megfigyelései

szerint, amelyek egyben további kutatási lehetőséget is kínálnak) „elénk tárhatják a költő hétköznapi olvasási gyakorlatát, szövegismeretének mélységét, vagy azokat a helyzeteket, amelyek figyelmét egyes szövegekre irányíthatták.”²⁸

A gyakori külföldi utazások (Bécs, Párizs, Brüsszel, London, Róma, Svájc, Lengyelország, Jugoszlávia) rendszerint hivatalos meghívásokat jelentenek különböző költői fesztiválokra, fordítókkal való találkozásra, amelyek során egyre inkább rálátása lesz Pilinszkynek a nemzetközi irodalmi folyamatokra, irodalomelméleti irányzatokra, és számos nemzetközi kapcsolatra is szert tesz, különösen az emigráns, illetve határon túli (vajdasági) szerzők körében. Ezt a kitáguló horizontot a könyvtári állomány is jól dokumentálja. Az idegen (főként francia és német) nyelvű részleg a 60-as években jelentősen kibővül, nemcsak Weil műveivel és az ezekről szóló szakirodalommal, hanem kortárs szerzők (főként dráma- és prózaírók) köteteivel (rendszerint általa kért műveket küldenek neki), valamint külföldön megjelent magyar nyelvű szépirodalommal. Mindeközben Pilinszky hazai népszerűsége is látványosan növekszik, és e kétirányú folyamat a dedikált kötetek megugró számában is jól megmutatkozik: ebben az évtizedben ugyanis már nemcsak nemzedékének tagjaitól és néhány nála idősebb pályatárstól kap tiszteletpéldányokat, hanem fiatalabb, pályakezdő költőktől, valamint határon túli szerzőktől is. A már korábban említett névsor kiegészül például Bárdosi Németh János, Illyés Gyula, Illés Endre, Kassák Lajos, Keresztury Dezső, Mátyás Ferenc, László Gyula nevével, a fiatal költőket pedig olyanok képviselik, mint Ágh István, Kalász Márton, Kerényi Grácia, Keszthelyi Rezső, Makay Ida, Mezei András, Solymos Ida, Orbán Ottó, Parancs János, Székely Magda, Tandori Dezső, Tornai József, Tóth Bálint, Tóth Judit. A 60-as évek első felétől a vajdasági *Új Symposion*, valamint a Párizsi Magyar Műhely fiatal szerzői is rendszeresen eljuttatják kiadványaikat a költő számára.

Pilinszky az 1970-es években külföldi útjai során továbbra is Párizsban tölti a legtöbb időt (évente akár több hónapot), valamint jelentős nemzetközi fesztiválok meghívottja, és a már korábban említett helyszínek mellett eljut Stockholmba, Münchenbe, Rotterdamba és a tengerentúlra (Torontó, New York, Boston). Pilinszky nemzetközi ismertsége egyenletesen növekszik, és (valószínűleg ennek köszönhetően is) enyhül a hazai irodalompolitikai megítélése: megkésve, közel ötvenévesen megkapja a József Attila-díjat (1974-ben Aczél György már neki is küld az új könyvéből), a megszaporodó kritikák egyér-

²⁷ PILINSZKY: i. m. (2016), 224.

²⁸ SZMESKÓ Gábor: *Pilinszky Weil-könyvei* = tiszatajonline.hu, 2021. november 24.
<https://tiszatajonline.hu/irodalom/pilinszky-weil-konyvei/>

telmően elismerők, nem tartalmaznak ideológiai kifogásokat, s még ha elvétve is, de kap meghívásokat hazai közönségtalálkozókra, felolvasásokra.

Publicisztikája a korábbi évtizedhez képest ritkul, és elenyésző már azon cikkek száma, amikor konkrét szerzőről vagy könyvről ír: évfordulók kapcsán Petőfiről, Radnótiról, valamint különböző alkalmak, felkérések kapcsán az általa nagyra tartott, ám kevésbé méltatott Toldalagi Pálról, az észt Debora Vaarandi verseiről, és nem egyszer vállalkozik fiatal költők bemutatására: Takács Zsuzsa, Kerényi Grácia, Nádasdi Éva, Kemenczky Judit verseihez ír például előszót, ajánlást. A 60-as évekhez képest kevesebb új olvasmányélmény éri, amelyben szerepet játszhat, hogy költői életműve néhány év alatt megduplázódik, emellett négy rövidebb színdarabot, egy próza-kötetet (*Beszélgetések Sheryl Suttonnal*) is ír, valamint regénytervén dolgozik. Az évtized publicisztikai írásai rövid, olykor naplószerű esszékké alakulnak, ám ezekből is következtethetünk fontosabb olvasmányaira: gyakrabban utal antik görög szerzőkre (Homérosz, Platón, Szophoklész), kevesebb szépirodalmi műre hivatkozik (Hermann Hesse *Der Steppenwolf* vagy Beckett *Molloy* című regénye novumnak számít, és Sylvia Plath, Proust neve is felbukkan néhány alkalommal), viszont gyakrabban említ naplókat, memoárokat, levelezésköteteket (Gabriel Marcel, Mauriac, Kafka, Gombrowicz, Ionesco, Cioran, Viktor E. Frankl – és Galsai Pongrác). A korszak legkiválóbb költői között forog, közülük többen fordítják verseit, és tervezi, hogy viszonzásképp Ted Hughes-tól, Tomas Tranströmer-től és Lorand Gaspartól ő is lefordít egy kisebb kötetnyi verset. (Emellett még egy ilyen jellegű kísérletéről tudunk, párizsi támogatójának, Gabriel Marcelnek *A dárda* című drámáját ülteti át magyarra, ez azonban elveszett.)

Az 1970-es években a könyvtárgyarapodás hasonlóképp alakul, mint a 60-asokban: kevés a vásárolt, ám annál nagyobb a külföldről ajándékként kért és kapott, illetve a hazai szerzők által dedikált kötetek száma. (E tekintetben hasonló a helyzet, mint Szabó Lőrinc könyvtára esetében.²⁹) Az egyre hosszabb időszakokat külföldön töltő Pilinszky itthoni irodalmi kapcsolatai némileg meglazulnak, de régi ismerősei, barátai továbbra is eljuttatják

hozzá újonnan megjelent műveiket (például Illyés Gyula, Vas István, Nemes Nagy Ágnes, Németh László, Rónay György – furcsamód egyedül Mátyás Ivántól nincsenek újabb kötetek). Mellettük felbukkannak olyan, szintén régiről ismert, baráti emlékeket őrző kortársak, mint Örkény István, Nagy László, Szécsi Margit, Lakatos István, Palotai Erzs, Somlyó György, valamint Kondor Béla, Czigány György és Jelenits István. A fiatal nemzedék tagjai közül ezúttal is a költők vannak túlnyomó többségben. Csupán az újonnan jelentkezők nevét említve: Albert Zsuzsa, Bella István, Takács Zsuzsa, Nádasdi Éva, Thinsz Géza, Kapusi Imre, Keszei István, Labancz Gyula, Mátyás Stefánia, Nógrádi Gábor, Szepesi Attila, Vaderna József, Szöllősi Zoltán, Vasadi Péter. A pályakezdő prózaírókat Ács Margit, Hajnóczy Péter, Nádas Péter, Pályi András, valamint az első kötetével negyvenhat évesen jelentkező Kertész Imre képviseli. (Kertész mindössze nyolc évvel fiatalabb Pilinszkynél.) Az emigráció szerzői köre szintén bővül, immár a Németországban, Egyesült Államokban, Kanadában és Ausztráliában élő magyar szerzők is jelentkeznek nála, például Béky-Halász Iván, Kerecsendi Kiss Márton, Major-Zala Lajos, Tűz Tamás vagy Botond István.

Pilinszky a megnövekedő népszerűséget és a körülötte kialakuló kultuszt nehezen viseli, emellett magánéleti válságok is gyötrik, rövidebb időkre ugyan, de többször kórházba kerül – ha teheti, inkább vidéken, Velemben (Töröcsik Mariék mellett) vagy Székesfehérváron (Kovács Péterék közelében) tartózkodik. Nem tudjuk, ez az életformaváltás vagy épp a vissza-visszatérő anyagi gondok mennyire játszottak szerepet abban, hogy 1979 folyamán úgy dönt, a könyvtára egy részét felszámolja. Az okok között talán az is szerepet játszhatott, hogy Pilinszky ekkoriban már házasságát fontolgatja új szerelmével, a nála harminchat évvel fiatalabb francia lánnyal, Ingrid Ficheux-sal, akiről gondoskodni szeretett volna. (Az eredetileg 1979 karácsonyára tervezett szertartásra végül 1980. június 22-én került sor, Budapesten; adminisztratív akadályok miatt csak egyházi házasságot köthettek.) A művek eladásával egy régi barátját, Vattay Elemért bízta meg, aki korábban is tett kisebb-nagyobb szívességeket számára.³⁰ A fennmaradt dokumentumok alapján a konkrét időpont

²⁹ Lásd Buda Attila bevezetőjét. Szabó Lőrinc Könyvtára I. Magyar szerzők művei. FORGÁCS Anita adatbázisát kiegészítette, szerk. BUDA Attila, Miskolci Egyetem BTK Szabó Lőrinc Kutatóhely, Miskolc, 2002

³⁰ Vattay Elemér (1931–2012) a Csepel Vas- és Fémművek műszaki fényképezésként elektronmikroszkópos fényképek készítésével foglalkozott; mivel munkahelye a belvárosban volt, Pilinszky gyakran meglátogatta, és a külföldi útjain saját maga által készített fotóit Vattayval hívatta elő, s készítettett belőlük különböző méretű nagytáblákat is. Pilinszky szobájában kint volt Vattay egyik fotója (Fiesole, 1963) – lásd *Pilinszky fényképei*. Szerk. HAFNER Zoltán, Bp., Pesti

Szalón, 1995, XXVII. – egy útszéli keresztről készült fényképéhez pedig *Igen, a lomb* (1971) címmel írt verset. 1979 márciusában a költő nyitotta meg barátja kiállítását Sárváron. Lásd DÉVÉNYI Iván: *A „hites fotográfus” gyűjteménye = Műgyűjtő*, 1973, 2. sz., 12–14.; GERGELY Ágnes: *Oklahoma ezüstje. Portrék*. Bp., Európa, 2015, 84–87.; Vattay Elemér: *Fotók és képzőművészeti gyűjtemény. Kiállítási katalógus*. Szerk. Csaplár Ferenc, Bp., PIM, Kassák Múzeum, 1993. Vattay Pilinszky mellett baráti kapcsolatban állt Kassák Lajossal, Toldalagi Pállal, Ferenczy Bénivel, Bálint Endrével, Kondor Bélával, valamint Latinovits Zoltánnal és Ruttkai Évával is. Jelentős képzőművészeti gyűjteménnyel rendelkezett.

nem megállapítható, a költő ez évi programjainak figyelembevételével valószínűleg valamikor május–június folyamán került sor a könyvállomány eladására.

A hagyatéknak Ms 5945/16 jelzetszáma alatt egy hétoldalas gépelt lista indigós másolata található, amelynek mindegyik lapján ott a pecsét: „Állami Könyvterjesztő Vállalat / 70. sz. Antikvárium / 1061 Bp. Népköztársaság útja 2. / Telefon: 315 – 132”. A 437 sornyi tételleírás mintegy 420 darab könyvet és valamivel több mint kétszáz folyóiratcímét rögzít, rendezetlen sorrendben, és a vételárát is feltünteti: 35 135 Ft (amelynek mai vásárlóértéke 2 055 397 Ft³¹). A tételcímek rendkívül töredékesek: csupán a szerző nevét és a cím kezdő szavát jelzik, illetve előfordul, hogy csak a cím első két szavát vagy épp a kiadvány sorozatcímét (*Művészeti Könyvtár, Magyar klasszikusok, Insel Bücherei, Rowolt Monographien* stb.) említik; a kiadó nevét vagy a kiadás évszámát sohasem – a folyóiratok esetében pedig ennél is kevesebb információt találunk: sem az évfolyam, sem a lapszám nem található. Mindezen hiányosságok miatt rendkívül körülményesen lehet akár csak megközelítően is beazonosítani az eladott művek adatait. (A készülő katalógusban ezen bizonytalanságokat annotációk jelölik az adott fejezetben). A lista áttekintése során nemigen találhatjuk nyomát meghatározott szempontú előzetes szelektálásnak. Annyi azonban elsőként is feltűnik, hogy Pilinszky ügyelt arra, hogy dedikált kötetek ne kerüljenek antikváriumi forgalomba (még lehet, ezeket – vagy ezek egy részét – külön is tárolta könyvespolcain). A könyveknek körülbelül a háromnegyede francia és német nyelvű, a 60-as években megjelent irodalomelméleti, kortárs szépirodalmi és teológiai munka, amelyek még így is túlsúlyban maradtak könyvtárában. Külön csoportosíthatók a különböző kézikönyvek (szótár, lexikon, nyelv- és útikönyv; huszonöt darab). Hasonlóképp a csupán címként megemlített *Magyar klasszikusok* sorozat huszonöt példánya – ennek szerzői nem beazonosíthatók, és az sem egyértelmű, hogy ezek azok a kötetek lennének, amelyeket Pilinszky korrektúrázott: azoknak ugyanis nem volt sorozatcímük, viszont ezzel nagyjából egy időben, az 1950-es években volt a Szépirodalmi Könyvkiadónak egy ilyen című reprezentatív sorozata.

Saját, 1972 és 1978 között megjelent köteteiből tizennégy példányt találunk, és akadnak olyan magyar nyelvű antológiák, amelyekben tőle vagy róla szóló írásokat találunk (például *100 híres regény, Költők egymás közt, Látogatóban, Mementó, Szimfónia, a Szép versekből* négy kötet). Különvehetők a pszichoanalízissel vagy a strukturalizmussal foglalkozó szakkönyvek és néhány nagy jelentőségű XX. századi teológus (Romano Guardini, Karl Rahner, Jacques Maritain, Gabriel Marcel, Teilhard de Chardin stb.) munkája. A szépirodalom tekintetében esetlegesebbnek tűnik a válogatás, a szerzők spektruma változatos (Beckett, T. S. Eliot, Jean Genet, Gombrowicz, Thomas Bernhard, Peter Handke, Ionesco, Kafka, Malcolm Lowry, Mauriac). A folyóiratok terén az 1947 óta megjelenő német nyelvű kulturális folyóirat, a *Merkur* százkilencvenkét példánya képviseli a döntő többséget.

Pilinszky számára mindennemű gyűjtőszemvedély idegen volt, az életmódját is puritánság jellemezte, írói működését nem dokumentálta, még cikkeit sem őrizgette. A könyveladást követő utolsó másfél évében nem vásárolt könyvet, mindössze kilenc kötet került a könyvtárába: két antológia, amelyben tőle is szerepelnek versek (222 *új magyar vers, Az idő lovai*), illetve egy, amelyben róla is szó esik (*Történelmi jelen idő*), valamint hat könyvet kapott ajándékba, közülük öt dedikált: kettő régi ismerősétől (Kerényi Grácia, Kovalovszky Miklós), három pedig fiatal szerzőtől (Nagy András, Odze György, Vékey Tamás) származik. Ezek mellett még egy példányt említhetünk: Takács Imre *Szertartás* (1972) című verseskötetét, amelyet Ingrid Fichoux-nek ajánlott a szerző 1981 áprilisában, Pilinszky halála előtt másfél hónappal. Ismereteink szerint a költő utolsó olvasmánya *A Karamazov testvérek* volt, amelyről két cikket is ír az *Új Ember* 1980. december 21-ei, és 1981. március 15-ei számába – mindkettőben a szent életű Zozsima sztarcé passzusaiából vesz idézeteket és ír hozzájuk kommentárt.³² A gesztust akár szimbolikusnak is érezhetjük, ha arra gondolunk, hogy egy Dosztojevszkij-regény volt az első, amelyet saját pénzén vásárolt, és róla is írt legelső esszéjében, amelyet diákkorában az önképzőkörben felolvasott.

³¹ Vö. DANYI Pál: *Magyar pénzértékindeks – árak és devizák alapján 1754-től = Ártörténet.hu*, 2023. március 22.
<https://artortenet.hu/magyar-penzertekindex-arak-es-devizak-alapjan-1754-tol/>

³² Húsz évvel korábban is megtette már ugyanezt – akkor írja: „...eszembe jutottak Szerb Antal szavai, miket 1944 tavaszán mondtott. Már semmit sem tudok olvasni, csak verseket. S egyetlen regényt, a *Karamazovokat*.” PILINSZKY János: *Éjféli párbeszéd = Új Ember*, 1961, 52. sz., 5.

Az emberi létezés pereme – hely, ahonnan nincs tovább

Tar Sándor *Ház a térkép szélén* című novellájáról

„Az életmű legerősebb, kivételesen termékeny periódusának egyik kulcsdarabja” – írja a *Ház a térkép szélén* című novelláról Tar Sándor pályájának kiváló ismerője, Keresztury Tibor 2015-ben.¹ Az életműben az ügynökügy utáni, azaz 1999 után keletkezett köteteket (ilyen például *A térkép szélén*, *Az alku* vagy a *Te következel*) jellemzően gyengébbnek, egyenetlenebbnek tartja a recepció, ám kétségtelen, hogy itt is akad igazi remeklés, és a 2003-ban megjelent *A térkép szélén* című kötet több ilyen írást is tartalmaz. Talán nem véletlen az sem, hogy húsz évvel az első megjelenés után a Magvető ismét az újrakiadás mellett döntött, és *A mi utcánk*, valamint a *Szürke galamb* után ezt a kötetet is megjelentette a Magvető Zsebkönyvtár sorozatban. (Nagyon időszerű lenne a teljes életmű újrakiadása, hiszen az antikváriumok egy-egy ritkán felbukkanó kötetért hatalmas összegeket kérnek el, és a könyvtárakból is folyamatosan „kopnak el” a példányok.) Az alábbiakban, részben az újbóli megjelenés apropóján, a kötet legelső, egyben leghosszabb szövegét, az első mondatban már említett elbeszélést igyekszem megvizsgálni részletesen, elsősorban a korábbi novelláskötetek, a korábban bevett, Tar Sándorra jellemző prózapoétikai eljárások, tipikus témák, motívumok felől.

Az alábbiakban tárgyalni kívánt szöveget egyébként nemcsak Keresztury Tibor méltatja és nevezi már említett felvezetőjében „kösúlyos remekműnek”, hanem például Bánki Éva is „Tar Sándor egyik legkiválóbb novellájának” titulálja.² Talán a szöveg jelentőségét erősíti az is, hogy filmadaptáció is készült belőle 2014-ben, Hajdu Szabolcs rendezésében, *Délibáb* címen, bár tény, hogy a film nem aratott egyöntetű sikert. Az eredetileg a *Holmi* 2002. áprilisi számában megjelent novella egy börtönből frissen szabadult férfi történetét meséli el, aki egy homályos megbeszélés folyamánként kerül egy hortobágyi libatelepre, hogy ott aztán néhány hét alatt a szökés lehetetlensége és az embertelen körülmények miatt egyfajta ki-

látástalan, állati létállapotba süllyedjen. Az emberi létezés peremvidékén járó szövegnek más dimenziói is vannak, Keresztury például „Hortobágyi horror-sztorinak”³ nevezi az írást (amelyben valóban ott van egy bűnügyi történet, és ezzel párhuzamosan egzisztenciális horrortörténet is), Kálai Sándor szerint pedig „a *Ház a térkép szélén* a szegénység-tematikát kombinálja a bűnügyi történet és a melodramatikus végkifejlet kódjaival”.⁴ Mindezek mellett a rendszerváltás utáni időkhöz is elvezet (mint ahogy két kivétellel a kötet valamennyi írása ezt teszi), s képet ad a korról, amelyben sokaknak a térképről való lecsúszás, a létezés margója jutott csupán.

A 2003-as kötet címe (ugyanúgy, ahogyan például *A 6714-es személy* vagy *A mi utcánk*) is topográfiai metafora, hiszen elsősorban nem egy valóban létező vidékre, hanem a társadalom számkivetettjeire, a sehová nem számító emberekre utal, akikből maradt szép számmal a rendszerváltás utáni évtizedekre is, sőt talán napjainkra is, ahogyan a 2023-as újrakiadás fülszövege is kérdezi: „Megírása óta nagyot fordult a világ – vagy mégsem?” A novella címe a kötet címének egyetlen szóval való kiegészítése, és így szintén egy metaforikusan is értelmezhető térbe vezet, egy telepre, egy házba, amely a térkép szélén áll, és olyanannyira a világ vége, hogy elhagyni sincs mód – olyan hely, ahonnan nincs tovább. Tar Sándor tipikus helyszínei (gyár, munkásszálló, vonat) mellett a korábbi kötetekben is jelentek már meg (elsősorban a *Lassú teher* lapjain) házak, saját kis porták, de ezekben az otthonosságnak csak a legritkább esetben volt nyoma. Befejezetlen tetőtterek, félbehagyott, vakolatlan házak, fűtetlen, koszos szobák és mellékhelyiségek – ezekkel találkozunk, aki ezekbe a szövegekbe belepillant. Az emberi méltóság hiánya a terekben is megjelenik, hiszen nemcsak a túlszűfolt vonatokon, a fülsüketítően hangos gyárakban, a személyes szférát teljesen felszámoló munkásszállókon nincs kényelmes és személyes helye az embereknek, hanem saját házukban,

¹ KERESZTURY Tibor: *A hét prózája* – Tar Sándor: *Ház a térkép szélén* = *Litera*, 2015. szeptember 6. <https://litera.hu/irodalom/elso-kozles/a-het-prozaja-tar-sandor-haz-a-terkep-szelen.html>

² BÁNKI Éva: *Banalitás és transzcendencia* = *Eső*, 2021, 1. sz., 122–128., 122.

³ KERESZTURY: *i. m.* (2015)

⁴ KÁLAI Sándor: *A kiszolgáltatottság narratív variációi* = *Alföld*, 2004, 5. sz., 92–97., 95.

lakásukban sem, mert nincsenek a szó hagyományos értelmében vett, biztonságot jelentő otthonaik, maximum a túlélésre lehetőséget adó helyiségeik. A *Ház a térkép szélén* esetében sincs ez máshogy: a libatelep, amelyre a főhős eleinte még egyfajta búvóhelyként gondol, beleillik ebbe a hagyományba. A középpontba állított szereplő, Mikos először még nem a tanyára, hanem egy Láng-major nevű helyre érkezik, és már ez is rendkívül nyomasztó bezárt házaival, üres kertjeivel és kihalt csendjével. Innen autóval viszik a libatelepre, amely még nyomorúságosabb állapotban van, s idővel kiderül, nem más, mint a földi pokol. „...egy nagy mélyedésben a fák közé szorult tanya”, (14.)⁵ amelyet a narrátor a következőképpen ír le: „A tanya nagyon lepusztult volt, rossz kerítésdarabok fogták körül, hátul romos istálló vagy valami más, fészter vagy szín, kiszakadt hátfallal, az udvaron óriási, hernyók hálójával beszótt eperfa, alatta roppant asztal, lócák, székek szanaszét, és romok, romok, lécek, deszkák, faldarabok, ami az új tulajdonosnak nem kellett, azt apránként beletaposták a földbe, és mindent ellepett a vékonyan vastagon rászáradt libatrágya.” (15–16.) A kút dohos, a parasztház sötét, rendetlen, áporodott szagú, legyekkel teli, és mindenhol a libák tolla, szaga, állandó zaja. Infernális képet fest erről a telepről, tanyáról az elbeszélő, olyan teret jelenít meg, ahol semmi jóra nem számíthatunk. Maga a főhős a következőképpen fogalmazza ezt meg: „ez hát az a ház a térkép szélén, gondolta, lehetne rosszabb is, gondolta, de akkor már nagyon rossz lenne”. (14.) A telep egyébként gyakori helyszín a magyar irodalomban, többek között Kassák Lajos, Barnás Ferenc, Antal Balázs vagy Kiss Tibor Noé szövegeiben is fellelhetőek az ilyen Isten háta mögötti helyek, ahogy arra Deczki Sarolta mutat rá egy tanulmányban. „A közös ezekben a művekben az, hogy a periféria a helyszínük, egy olyan tér, mely elkülönül a városoktól, falvaktól, ez a tér, a telep, pedig egy szociológiai-pszichológiai állapot, életforma metaforájává válik” – állítja a tanulmány szerzője,⁶ és ez a kijelentése a tárgyalt szöveg esetében is áll, a tér egyrészt az ábrázolni kívánt világ és életforma metaforája, másrészt az emberhez visszaható erő, amely egy idő után az embert is magához hasonlóná teszi, hiszen nemcsak az ember él a térben, hanem a tér is az emberben.

A szövegben nemcsak az ember által alkotott és lakott terek (major, tanya, ház, kút, udvar stb.) elviselhetetlenül nyomasztók, hanem a mindezt magában foglaló természeti táj, a hőségtől remegő, kietlen alföldi pusztaság is, amelyet az egyik szereplő „alattomos vidéknek” nevez. „A pusztában olyan az ég, ha tiszta, mint egy alacsony, kék boltozatos

mennyezet, egyáltalán nem látszik távolinak a messzi” (23.) – teszi hozzá az elbeszélő. Az alacsony égbolt mintegy búraként borul a vidékre, még nyomasztóbbá és fullasztóbbá téve azt. Furcsa és ellentmondásos hely ez a hortobágyi pusztaság, amely a szövegben metafizikai dimenziókat is kap. Végtelenségével a szabadság érzetét is kelthetné, Tar Sándornál azonban ez a végtelenség éppen az ellenkezőjébe fordul, bezártsággá válik, hiszen ami végtelen, azt elhagyni is lehetetlen. Ez a pusztaság olyan hatalmas és végtelennek tűnő hely, hogy nem lehet elmenekülni, legfeljebb csak eltévedni benne. Hatalmas kiterjedése nem a szabadságnak kedvez, megjegyezhetetlenül egyforma terei csapdába ejtik az ide vetődött látogatót. Ezekben a nyitott, mégis fullasztó és nyomasztó terekben főleg autóval közlekednek a hősök, órákon át haladnak az egyhangú és egyforma tájban, ahol lehetetlen megjegyezni, mi merre van. A másik fontos közlekedési eszköz a busz, ezzel érkezik a főhős a telep határába, ez a jármű (és nem vonat, ami a Tar Sándor prózájának egyik legjellegzetesebb helyszíne, közlekedési eszköze) hozza őt a városból a semmi közepére. A busz egyébként fontos motívum a szövegben, nemcsak azért, mert a főhős ezen a közlekedési eszközön lépi át a normál világ és a telep normalitáson túli világa közötti zónát, hanem azért is, mert baljós előjelek kísérik útját már itt. A buszról például nem leszáll, hanem lelökik, majd később, amikor a buszon próbál várakozni és pihenni, akkor talál rá Jézuska, a telep szellemi fogatékos, ugyanakkor bivalyerős lakója, akinek a karmai közül későbbi libatelepi társa menti ki. Majd, amikor tesz egy elkeseredett szökési kísérletet, akkor is a buszra menekül, itt rejtőzik el, hogy később visszajuthasson a normál világba, de Jézuska mint Cerberus őrzi az oda vezető utat, és mint szimbolikus, határt jelző személy, elállja a menekülés útját. Ahogyan Tar Sándor legtöbb szövegében, úgy itt is az a helyzet, hogy nincs menekülés. Bár ezt Tar legtöbbször egzisztenciális helyzetekre érti, hiszen életművének hősei szinte mindannyian a kilátástalanság, a változtathatatlan és a reménytelenség zsákutcájában élnek. Jézuska egyébként különös hős, hiszen nemcsak a két világ határát „őrzi”, de egyszersmind az állati és az emberi határán van, nem képes beszélni, kizárólag ösztönei vezérlik, ráadásul furcsa szóbeszéd terjed arról, hogy férfiaságát a környékbeli asszonyok hogyan használják ki. A szexualitás torz formában jelenik meg itt is, az ösztönök, az állatiasság kizárólagos szintjén, ott, ahol az ember nem több mint biológiai lény.

Az állat és az ember egyébként sincs túlságosan messze egymástól a kötet szövegeiben. A *Ház a térkép szélén* tör-

⁵ TAR Sándor: *Ház a térkép szélén* = *Uő: A térkép szélén*. Bp., Magvető, 2003, 5–34. A novellából vett idézet helyét a szöveg után, zárójelben adom meg.

⁶ DECZKI Sarolta: *A telep mint metafora* = *Literatura*, 2021, 2. sz., 212–220., 215.



Kónya puszta,
1938
Adományozó:
Flanek-Falvay-
Kováts
© Fortepan

ténetében rendkívül hangsúlyosak a libák, amik összezsúfolva élnek egy állatnak sem való, illegálisan működő telepen. Ezeknek az állatoknak több funkciója is van a szővegben, egyrészt állandó gágogásukkal az elviselhetetlenségig fokozódó, mégis megszüntethetetlen zajt hoznak létre, másrészt iszonyatosan bűdösek, és tollukkal is tele van a levegő, éppen ezért gyakorlatilag kibírhatatlan a közelükben élni. Tartási körülményeik miatt (is) borzalmas, megszokhatatlan légkört teremtenek: „a levegőben finom pihék úsztak, rátapadtak izzadt bőrre, szemébe, szájába, orrába, nem lehetett kiköpni, kifújni. És megállíthatatlannul, egy pillanat szünet nélkül zsvajgott a libák hada, hányni kellett a szagtól mindenütt. Mikos ezt érezte a levegőben, a kezén, ilyen íze volt a kenyérnek, víznek, a cigarettának a szájában.” (22–23.) A libák nemcsak ezeket az elviselhetetlen körülményeket teremtik meg, hanem egyfajta leképeződései is az emberi világnak, az emberek közötti törvényeknek, hiszen mohók és erőszakosak, akárcsak az emberek. A gyengébbeket kikezdi és megöli a többi, közösségeik kizárólag az erőszak és a túlélés

törvényei szerint szerveződnek, és ezzel tulajdonképpen tükrözik a telepen élő emberek közötti viszonyokat és „szabályrendszert”.

A libák mellett szerepet kapnak még a telepet őrző kutyák, amik mellé Mikost bezárják büntetésül, miután megpróbál megszökni. Láncra verik, ő pedig a börtönről álmodik, a celláról, hiába van szabad ég fölött. A fiatal, huszonéves, börtönből szabadult Mikos itt ébred rá, hogy ismét fogságban van, talán még kegyetlenebb helyen, mint korábban, esélye sincs elhagyni a libatelepet. Néhány napig a kutyákkal együtt eszik és iszik, nyakában a földbe rögzített láncsal, szabadságát és emberi méltóságát egyformán elveszítve. A kutyákkal való együttélés, a Mikos és a kutyák közötti különbség felszámolása radikálisan fejezi ki azt az elálatiasodást, amelyen a telep szinte valamennyi lakója végigmegy. „Hasonul egymáshoz ember és állat [...] S végül maga a hős is az állati létmódba érkezik meg külső-belső utazása végcéljaként. [...] Metamorfózisa egyben egyfajta beavatás, melynek eredménye, hogy maga is alkalmazkodik környezetéhez.”⁷ Vagy aho-

⁷ DECZKI Sarolta: *A föld alatt és felett – Határsértések: A térkép szélén* = Uő: *Tar Sándor*. Bp., Osiris, 2022, 266.

gyan Szilágyi Zsófia írja: „hősei nem pusztán közel kerülnek az állati léthez, de egyenesen állattá válnak, sőt, esetenként »állatalatti« állapotba jutnak.”⁸

„Az európai gondolkodásban az »ember« az »állat« fogalmán alapszik. Amikor Arisztotelész az embert a politizáló állatok (zoon politikon) csoportján belül beszélni tudó, értelemmel bíró állatként (zoon logonekhóri) nevezte meg, akkor az ember egy olyan meghatározását adta, amely több mint kétezer évig uralkodónak bizonyult a filozófiai diskurzusban” – fogalmazza meg az *Állat az irodalomban* című, 2017-ben megrendezett konferencia anyagát felvezető tanulmány.⁹ A legtöbben ma is alapvető különbségnek tekintik a nyelv és az ezzel szorosan összefüggő absztrakció hiányát akkor, amikor az állat fogalmát meghatározzák az emberhez képest. Vagy éppen a kultúra hiányát, ahogyan Bényei Tamás a kötetről írott kritikájában írja: „Az alapvető civilizációs válság leggyakoribb metaforikus kifejeződése az, hogy eltűnik az ember és állat közötti különbség – a kultúra különbsége.”¹⁰ Nagyon éles és egyértelmű határvonalnak tűnik ez, de mégsem az, elég akár csak a korábban már említett Jézuskára gondolni, aki nem képes beszélni (csak azt ismételteti, hogy „hemmá”), lehetséges, hogy elvonatkoztatni, gondolkodni sem, mégsem nevezhető állatnak.

A *Ház a térkép szélén* esetében nem annyira a nyelvvesztés teszi állattá az embert, mint az emberi társadalom alapvető normáinak és az emberi erkölcsnek a hiánya. Az irodalomban egyáltalán nem ritka az ember és az állat közötti különbségekkel, határvonallal való játék, sok olyan szöveg van, amely az állatot antropomorfizálja vagy az embert animalizálja. Madách Imre főművének eszkimó színétől Franz Kafka *Az átváltozás* című abszurd művéig sokan, sokféleképpen játszanak a témával, bár az elemzésben felmerülő eláttatásodás előzményeit talán legkézenfekvőbb a móríci realista (gondoljunk csak a mindenki által jól ismert *Tragédia* főhőse, Kis Jánosra) hagyományban és a magyar szegénységirodalom műveiben keresni. Tar Sándor szövegeiben az ember eláttatásodása elsősorban a kiszolgáltatottságnak, az alávetettségnek és a kilátástalanságnak köszönhető – és főként annak, hogy az embert nem emberként kezelik. A börtönpszichológia régóta jól ismeri az animalizáció fogalmát, amely az egyik legfontosabb immanens börtönártalom, és amelynek során a fogvatartott azt éli meg, hogy nem tekintik embernek, hanem állatként kezelik. A dehumanizáció vagy animalizáció végül a tárgyalt novellában is bekövetkezik, egyrészt azért, mert Mikost valójában – rácsok és bilincsek nélkül ugyan, de mégis – fogva tartják, a pusztában a „sö-



tétség mint egy fal” magasodik előtte, Peták pedig nyilvánvalóvá teszi, hogy nem szabadulhat. Ez az alávetettség kézzelfogható, a fiatal fiú hiába szabadult, a libatelepen egy másfajta, még kiszolgáltatottabb helyzetbe került. Tar Sándor univerzumában azonban nem kell konkrétan rabként tartani az embert ahhoz, hogy elveszítse emberi arcát, bőven elég hozzá a világ, amely nem ad neki esélyt, és elveszi kezdeményezőkészségét, legalapvetőbb életfeltételeit. A perifériára szorult, sokszor éhez, fázó vagy „egyszerűen csak” megalázott emberek azért válnak állatokká, mert nem marad számukra semmi, ami az emberi világhoz kötné őket, nemcsak nem birtokolnak semmit, de nyelvük és ezzel együtt önérvényesítő képességük is alig marad vagy soha nem is volt. „Valahogy úgy kellene élni, hogy az ember el is higgye azt, hogy ő egy ember” – mondja Tar egyik hőse *A te országod* kötet *Ez is elmúlt* című elbeszélésében.¹¹ A szövegek, mint ahogy a *Ház a térkép szélén* is, amellet, hogy pontos, realista, már-már szociografikus hitelességgel adnak láttelepet a világ sötétebbik feléről, felvetik a kérdést: mi választja el az embert az állattól, mit jelent egyáltalán embernek lenni? Mekkora meddig tart az ember?

A novella hősei nyomasztó terekben, az emberi világból kiköknözve élnek, az erőszak és az ösztönök uralják a mindennapjaikat. Hogyan lehetséges, hogy valaki ennyire gyorsan eláttatásodjon? A főhős esetében ennek több oka is van: Mikos nagyon fiatal, az elbeszélő szerint a húszas éveiben jár, és férfiasága ellenére is kölyökképű. A hosszú expozícióból kiderül, hogy a börtönből frissen szabadult, és valamiféle búvóhelyet keres. Semmije és senkije nincs, kiveti magából a társadalom, nem tartozik sehová: „Tudomása szerint senkije, semmije nem volt, még a neve is a másé, benti szokás szerint cserélt egy jó

Alföldi tanya,
1976
Adományozó:
Urbán Tamás
© Fortepan

⁸ SZILÁGYI Zsófia: *Azok helyett = Élet és Irodalom*, 2003, 23. sz., 25.

⁹ BALOGH Gergő – PATAKI Viktor: *Előszó az Állat az irodalomban című összeállításához = Alföld*, 2018, 1. sz., 59.

¹⁰ BÉNYEI Tamás: *Tar Sándor: A térkép szélén = Kritika*, 2005, 10. sz., 32.

¹¹ TAR Sándor: *Ez is elmúlt = Uő: A te országod. Válogatott novellák*. Szerk. DOMOKOS Máttyás, Bp., Századvég, 1993, 342–357., 348.

baráttal, mielőtt kilépett a szabadságba, csak azt felejtette el tisztázni, hogy Mikos vagy Mikus, így aztán a Mikos mellett döntött, de ez nem is volt érdekes, az igazi neve az igazolványában úgyszólván benne van, ha valakit érdekel.” (7.) A neve sem a sajátja, de az igazi nevét rejtő igazolványa is hamar elvész, amikor lelékik a buszról, és fent felejteti a szatyrát, amit később hiába keres. Néhány ruhája van csak, de ezeknek is nyoma vész egy városi nővel folytatott kalandja során. Amikor Peták felveszi, hogy kivigye a libatelepre, szó szerint semmiye nincs azon a ruhán kívül, amit visel. Nincs neve, nincs családja, nincsenek értéktárgyai és iratai sem, társadalmi szempontból senki, aki nem máshová érkezik, mint a semmibe. Ez az identitáshiány, a biztos pontokat nélkülöző élet hozzájárul ahhoz, hogy testi ereje és határozottsága ellenére hamar leuralják, és rákényszerítik a telepen elfogadott normákat, megértetik vele, hogy ebben a világban nem úgy van, ahogy elképzelte.

A másik fontos szereplő, aki alárendeltségre kényszeríti, egyfajta úr–szolga pozíciót hoz létre, az Peták. Neki sincs „törvényes” neve (mint ahogy senkit nem úgy hívnak ebben a szövegben, ahogy valójában, jelezve, hogy a hivatalosan elfogadott, törvényes világ határain kívül járunk),

ötvenes, szikár, de erős férfi, aki önmagában a törvény a telepen, és ezt már Mikos legelső ellenszegülésénél jelzi is. Kizárólag az erőszak nyelvét beszéli, és mivel itt ő élet és halál ura, a telep is az ő szabályai szerint működik. A tanya zárt világ, törvényei pedig távol vannak a hétköznapi világ törvényeitől, olyan hely ez, amelynek saját hierarchiája és íratlan törvényei vannak, az emberi civilizáció peremvidéke. Hogy a hely ennyire sötét és kibírhatatlan, azt a tájon, a libákon kívül elsősorban az ő személyisége okozza. Peták maga sem normális ugyanis, ezt a szereplők többször meg is fogalmazzák magukban vagy hangosan: „...még nevetett is, mint egy gyerek. Vagy mint egy bolond, gondolta Mikos...” (24.) „Őrült, hallotta maga mögött Anna hangját, most már maga is láthatja, nem normális, elmebeteg.” (27.) Az általa irányított telep és ő maga is ezért van a térkép szélén, amely itt nemcsak egy földrajzi helyszínt (a Hortobágy egy eldugott sarkát) és társadalmi helyzetet (nincstelenek, lecsúszottak, a törvényes világból menekülők) jelöl, hanem mentális állapot metaforája is lehet. A sokféleképpen értelmezhető topográfiai jelkép az emberen belüli térkép szélére is utalhat, a személyiség elvadultságára, durvaságára, kíméletlenségére. Mikoson és Petákon kívül még három férfi él a tanyán, Kanzoli,

Autóbuszgarázs,
1966
Adományozó:
Antal Gábor
© Fortepan



Csuri és Epilaci. Hivatalos nevekről itt sem igazán beszélhetünk, részben beszélő nevek ezek (Kanzoli nagy szexuális teherbírású, Epilaci pedig epilepsziás), amelyeket Peták ragasztott rájuk, a névadás gesztusával is jelezve, ki a főnök, ki az, aki beavatja őket ebbe az „alattomos”, „sötét” és „szemét” világba.

A telepen persze nemcsak a felsorolt férfiak, hanem nők is dolgoznak, ők tépik a libákat, néhányuk éjszakánként a tanyán felállított sátrakban alszik, ahol ki van szolgáltatva az említett férfi szereplők kényének-kedvének, szexuális értelemben is. Tarnál, ahogy legtöbb korábbi szövegében, a szexualitás itt is az erőviszonyokat képezi le, az erősebb (legtöbbször a férfi) leigazza a gyengébbet, a szexualitás alapvetően erőszakot jelent. Az erősebb elveszi, amire szüksége van, szerelemről, intimitásról nem igazán beszélhetünk (és ugyanúgy bukkan fel, groteszk formában a homoszexualitás, ahogyan az életmű elejétől, itt elsősorban Epilaci elkeseredett és sokszor agresszív próbálkozásaiban.) Az egyetlen nő, aki a férfiak mellett saját hangot kap a novellában (a konyhában Jankán kívül, aki Peták „nője”), az Anna, akiről viszonylag sokat megtudunk, így a szöveg egyik fontos szereplőjévé és a történekek katalizátorává válik, sőt, a végkifejlet alakulásában is jelentős szerepe van. Az elbeszélő leírása alapján „bizonytalan korú, szép arcú asszony” (27.), akinek ráadásul „szépen zengő, mély hangja” volt, „nem ugatott, mint errefelé szokás”. (28.) Egyértelmű utalás ez arra, hogy a nő nemcsak viszonylagos szépsége, teherbírása és tartása miatt emelkedik ki a telep közegéből, hanem elsősorban azért, mert még nem indult el a fentebb már tárgyalt elállatiasodás útján. Vagy ha el is indult, még nem érkezett meg a végére. Az ő előtörténete csak azután derül ki, hogy Mikossal szexuális (és szerelmi?) kapcsolat alakul ki közöttük. Ekkor meséli el, hogy övé és családjáé volt a tanya, hogy sántasága Jézuska miatt van, akit Peták szabadított rá, bosszúból. A lezárában pedig váratlan fordulat, hogy kiderül, mindig is Petákot, a telep főnökét szerette. A gyilkosságba torkolló zárójelenet egyébként azért is különleges, mert a szöveg tempójához (különösen az elnyújtott bevezetőhöz) képest gyorsan eszkalálódik, és viszonylag váratlanul. Ez az a pont, ahol két embernek, köztük Mikosnak is lehetősége nyílik a szabadulásra, és maguk mögött is hagyják az apokaliptikus képként megjelenített égő tanyát, az égő libákkal együtt. Mintha végre látszana a kiút, amely egyáltalán nem következett az események és a pusztta világának belső logikájából, sokkal inkább volt váratlan fordulat. Itt Anna Ferinek kezdi el nevezni a haldokló Pe-

tákot, kiderül, hogy ő ismeri egyedül az eredeti nevét, ami egyrészt érzelmi töltetet visz a zárlatba, másrészt, az első igazi név használatával mintha visszaállítaná a normalitás kereteit is. A menekülő Kanzoli és Mikos későbbi sorsa nem ismert, de a lezárással elég baljóslatú ahhoz, hogy ne tudjuk happy endként értelmezni. „...Mikos csak most mert hátranézni, már egy lángtenger volt a telep, égő libák ugráltak fel a levegőbe és estek is vissza mindjárt, a liba rosszul repül.” (34.) A zárómondat, a libák visszahullása, főleg, ha összeolvassuk a korábban elhangzott, „innen ki nem találsz, hacsak szárnyad nem nő” (22.) mondattal, mintha a jövőjüket is szimbolizálná egyben, és ismét csak azt erősítené, amit a korpusz nagy része, hogy ezekből a világokból nincs kiút, nincs szabadulás, esetleg csak elrugaszkodás és visszahullás.

A szabadulás lehetetlenségét a következetesen használt álommotívum is megerősíti, Mikos ugyanis még álmában sem szabadulhat a valóság kegyetlen szorításából. Egyrészt azért, mert amikor álmodik, negatív tartalmú, félelmet keltő, a rémálmokhoz közelítő álmai vannak, másrészt azért, mert ezekről mindig kiderül, hogy nem is álmok, hanem a kiábrándító realitás képei. „Később azt álmodta, hogy buszban ül egy Láng-majornak nevezett, majdnem kihalt térség közepén, és egy puffadt arcú, ferde szemű pofa nézi, miközben vigyorogva beleliheg az arcába. [...] Mikos rúgott egyet álmában, mire az alak hátraesett, ő pedig felébredt. Egy ferde szemű, puffadt arcú alak nézett rá a szemközti ülésről...” (10.) A valóság és az álom egy és ugyanaz, nincs olyan hely (még képzeletbeli sem), ahová menekülni lehetne az elviselhetetlen jelenből. Később, a libatelep udvarán, az éjszaka kísérteties hangjait hallgatva is álmodik Mikos, de ekkor is gyötrelmes percek vannak, ismét Jézuskával hadakozik, ez az álom hiábavaló küzdelmét mutatja valakivel, aki jóval erősebb nála, és akivel nem tud emberi nyelven, a normalitás keretei között egyezkedni.

A *Ház a térkép szélén* a Tar-életműben fordulópontot jelentő ügynökbetrány utáni időszak szövege, de kiválóan mutatja, hogy ha bizonyos értelemben lejtmenet is kezdődött a pályán, nem beszélhetünk annak kizárólagosságáról. Még ha kétségtelenül akadtak is kevésbé jól sikerült szövegek (a korábbi, kifejezett egyenletességgel ellentétben), a korábbi témák és látásmód továbbvitele, új problémákkal, motívumokkal történő gazdagítása is megtörtént ebben az időszakban, méghozzá magas művészi színvonalon, a könnyű áttekinthetőség és a látszólagos egyszerűség mögött.

Kényelem és reszketés

Szabó István *Vasárnapi továbbképző* című novellájának elemzése

Az *Emberavatás* nemzedékéhez tartozó, fiatal középkorúként elhunyt prózaíró, Szabó István (1931–1976) emlékezete meglehetősen ambivalens módon van jelen a mai magyar irodalmi köztudatban. Azt talán – a munkásságát ismerő kritikusok, irodalomtörténészek közül – senki sem vitatja, hogy a cserszegtomaji születésű szerző a XX. század sokszínű magyar novellairodalmának fontos, ha nem is korszakos alakja. Ám munkássága iránt meglehetősen gyér szakmai érdeklődés mutatkozik az utóbbi évtizedekben. E sajnálatos tény nem magyarázható pusztán az alapján, hogy Szabó – reményteljes kezdetek után – végül csak részben tudott megfelelni a tehetségéhez fűzött optimista kritikusai várakozásoknak. Kétségtelen, hogy életműve – valamilyen szinten – torzóban maradt, de ezt a modern magyar kisepika több más, idő előtt távozó képviselőjéről (így a gazdag recepciójú Hajnóczy Péterről) is elmondhatjuk. A „Szabó-felejtés” előrehaladó folyamata ennél alighanem jóval szorosabb összefüggést mutat a befogadástörténeti fejleménnyel, hogy a realizmus – és különösen annak népi tematikájú vonulata – az 1970-es, 80-as években végbemenő „prózapoétikai fordulat” következtében némiképp avított paradigmának tűnik fel a befolyásos kortárs irodalomértelmezők jelentős része számára.

Szabó István nem az a szerző, aki egyenesen arra „rendeltetett”, hogy a posztmodern literatúra az előképei közé emelje. Novelláiban hagyományos értelemben vett, jól felépített, megformált – igaz, akcióban többnyire nem bővelkedő – történeteket mesél el. Általában egyszerű narrációs technikával dolgozik: műveiben a heterodiegetikus, E/3. elbeszélési mód a meghatározó (igaz, önéletrajzi ihletésű alkotásai egy kisebb hányadánál E/1. narrációval is találkozhatunk). Bonyolultabb, nézőpontokat váltogató narráció alkalmazásával inkább csak az utolsó, ígéretes, ám gyorsan félbeszakadó – ennek megfelelően: csekély számú szöveget magában foglaló – korszakában kísérletezik. Ezt megelőzően a Móricz Zsigmond által előszere-tettel alkalmazott „alternatív” narrációs eljárás, az E/3. elbeszélő és az általa megidézett hős szövegét összeecsús-

zó szabad függő beszéd is csak visszafogottan jelenik meg a szövegeiben. Művei nem nyelvjátékokból építkeznek. Jóllehet történetei stiláris megformálására nagy gondot ügyel – kritikusainak pedig felrója, hogy e törekvéséről nem óhajtanak tudomást venni¹ –, távol áll tőle mindenfajta nyelvi öncélúság. Hangnem- és műfajkeveredés is csak néhány kései – talán Julio Cortázar hatásától sem érintetlen – írásában mutatható ki (*Arizona Jack*; *Arizona Jack térdepel*). E montázsszerű, a realitást és a fantáziavilágot merészen egybejátszó művekben már egy összetettebb, a korábbi „megszüntette megőrző” prózapoétika körvonalai kezdenek kibontakozni. Csakhogy az önpusztító életmódot folytató Szabó túl korán bekövetkezett halála megakadályozta ennek az új paradigmának a kiteljesedését.

A dunántúli paraszti családból származó Szabó Istvánt – aki ifjúkorában éveken keresztül maga is földműveléssel foglalkozott – a magyar falusi társadalom 1945 (illetve 1948) után bekövetkező életforma-változásának krónikásként szokás számontartani. Ez az értékelés kissé egyoldalú, hiszen Szabó az 1960-as, 70-es években városi tematikájú novellákkal is jelentkezett, amelyek jelzik az író fokozódó igényét arra, hogy változatosabbá tegye témavilágát és művészi eszköztárát. *Ne nézz hátra* címmel, 1972-ben megjelent harmadik, gyűjteményes kötetében négy olyan novellát is találhatunk, amelyek kifejezetten ehhez a tárgykörhöz tartoznak (*Lakásszentelő*, *A második emeleten*, *Tanulmány a törzsvendégről*, *Valami ég!*). Az 1977-ben – vagyis nem sokkal a szerző halála után – kiadott, Győri János által szerkesztett *Iskola a magasban* című novelláskönyvben egyfelől helyet kapnak a *Ne nézz hátra* fent említett, budapesti tárgyú írásai is (*A második emeleten* című, vegyes tematikájú ciklus keretei között), másfelől önálló ciklusba rendeződnek azok a városi helyszíneken játszódó alkotások, amelyeket Szabó hosszabb alkotói válságperiódusát követően, élete utolsó éveiben írt, és kötetben korábban nem jelentek meg. Az utóbbi, öt novellát – a *Valódi olasz fagyaltot*, a *Hősies férfinapot*,

¹ Lásd *Ne nézz hátra* című kötete előszavának szánt, részben önéletrajzi vallomásként, részben publicisztikus esszéként meghatározható írásának alábbi részletét: „...a hatvanas évek elején megjelent második novelláskötetem, a *Varázslat kertje*. A kritikusok csupa jót írtak róla, de egy ígét sem arról, hogy magyarul íródott. Pedig csak én tudom,

hogy egy-egy mondat fölött néha elszívtam három-négy cigarettát, mert nem volt lelkem henye szavakkal folytatni a történetet.” SZABÓ István: *Előszó* (*A válogatott novellák Ne nézz hátra című kötetéhez*) = *Uő: Isten teremtményei. Összegyűjtött novellák*. Szerk. GYŐRI János, Bp., Szépirodalmi, 1991, 634.

a *Vasárnapi továbbképző*t, *A mi vasárnapunk* és *Az X. Belosztály folyosói* – magában foglaló egységnek a címe azonos a harmadik novelláival: *Vasárnapi továbbképző*.

A korabeli kritika többnyire értetlenül fogadta ezeket a műveket. A Szabó István pályafutását klasszikus hanyatlástörténetként beállító műbíráló, Fülöp László a következő megállapításokat tette *A második emeleten* imént kiemelt darabjairól: „Egy-két rövid írás [...] jelzi, hogy megpróbálkozott a tematikai újítással. Eltávolodik itt a paraszti-falusi életkörtől, s a maga régebben lezajlott életmódváltását is követve fedezi fel a városba került ember élményeit, ennek az életközegnek néhány epizódját, szituációját, jelenségét. Egyik novellát sem érezhetjük igazán jelentékenynek. Nincs eléggé lényeges közölnivalójuk, hiányzik belőlük a felfedező szenvedély, mozzanatos és periférikus részletekről szólnak. Voltaképp csak azzal vonhatják magukra a figyelmet, hogy érezni lehet bennük a személyeséget, a vallomások szándékát; utalnak a közérzetre, az egyéniség köznapi és mélyebb gondjaira; motívumokat villantanak fel, amelyek a lélekállapokra, az önszemléltre engednek következtetni. Nem is állnak össze ciklusszerű egységgé, összefüggő és teljes sorozattá.”² Berta Erzsébet pedig a *Vasárnapi továbbképző* elbeszéléseiről vélte úgy, hogy azok „bizonyos művészi figyelemlazulásról [...] árulkodnak”.³

Némi ironiával megjegyezhetnénk: ezúttal nem feltétlenül a művész, inkább a kritikusok figyelemlazulásának esete áll fenn. Ha ugyanis újraolvassuk Szabó István kis-számú városi tárgyú prózai alkotásait, a rigorózus műbírálók sommás minősítései nem tűnnek igazán meggyőzőnek. Még akkor sem, ha elfogadjuk, hogy a szóban forgó művek jelentős része (többsége?) nem állja ki a versenyt az író régebbi és újabb falusi tematikájú novelláival. (A pontosság kedvéért tegyük hozzá: az utóbbiak közé sorolhatók azok az írások is, amelyek a falusi és a városi életforma, mentalitás közötti értékfeszültségeket a falu közegében jelenítik meg.)

A kétségtelenül hullámozó színvonalú, de egytől egyig olvasásra érdemes városi tárgyú elbeszélések között találhatunk Boccaccio-reminiscenciákat ébresztő, frivolitást sem nélkülöző, igényes lektúrt (*Valódi olasz fagyalt*), az írói egzisztencia társadalmi besorolhatatlanságáról szóló szellemes tárcanovellát (*Tanulmány a törzsvendégről*), humorral és anekdotikus elemekkel átszőtt kórházi életképet (*Az X. Belosztály folyosói*), de olyan, töredékben maradt írást is, amely tankönyvbe illő példája annak, milyen is

a sajátosan Szabó István-i novellahelyzet, novellaexpoziáció (*A mi vasárnapunk*). Az alább elemzendő *Vasárnapi továbbképző* – egyfelől problémaérzékenységevel, másfelől poétikai és eszmei kiérlelttségével – bizonyosan kiemelkedik e heterogén szövegcsoporthoz. Az író hirtelen – bár nem előzmények nélkül – bekövetkezett halála előtt három hónappal, 1975 decemberében, a *Kortárs* folyóiratban megjelent mű a legjobb formájában mutatja alkotóját.

Szabó Istvánnak nem mindig sikerült igazán találó címet adnia saját szövegeinek (gondoljunk csak olyan jellegtelen vagy suta címadásaira, mint: *Nincs semmi baj*; *Minden olyan, mint régen*; *Hazulról odáig*, illetve ide sorolható a *Ne nézz hátra* kötet cím is). A *Vasárnapi továbbképző*nek viszont a címe is telitalálat, amellyel érdemes behatóbban foglalkozni. A vasárnap itt úgy definiálható, mint a hétnek az a napja, amely nem munkanap. Ez a hétfőtől szombatig tartó periódustól jól elkülöníthető időegység a munkával töltött időtől egyértelműen elválasztott szabadidő fogalmával társítható. Az utóbbi kategória meglehetősen tág: a hétvégeken kívül az iskolai tanítási szüneteket, az állami foglalkoztatottak fizetett szabadságának időszakát, valamint a tavasztól őszi megszakítás nélkül dolgozó mezőgazdasági termelők számára a – Vasy Géza kifejezésével élve – „kényszerű munkátlansággal”⁴ telő téli hónapokat egyaránt magában foglalja.

Sturm László pontos megfigyelése szerint a szabadidő problémája már jóval Szabó István kései korszaka előtt meghatározó jelentőségű volt az író novellisztikájában.⁵ Egyike ez azoknak a szociológia és a pszichológia határterületéhez kapcsolódó kérdéseknek, amelyek folyamatosan izgatták Szabót, aki nem önismétlő módon, hanem – a fenti felsorolásban jelzett – különböző kontextusokban és szituációkban vizsgálta a szabadidő eltöltésével kapcsolatban felmerülő emberi gondokat. A „szocializmus kori” Magyarországon jelentkező szabadidő-problematika többoldalú irodalmi feldolgozása Szabó István egyik szerzői védjegyének is tekinthető.

A *Nincs semmi baj*, a *Nehéz téli nap* és *A szabadság keresztye* példákra hivatkozó Sturm László a Szabó által megjelölt szabadidőt olyan „határszituációnak” látta, amelynek során a jól berendezett élet illúziója – bibliai kifejezésekkel élve – megméretik és könnyűnek találta. Ahogyan Sturm fogalmaz: „A semmittevés ideje, a szabadidő olyan téma, amelyben mint cseppben a tenger, az egész életforma problematikussága megmutatkozik.”⁶ Az iro-

² FÜLÖP László: Szabó István: *Iskola a magasban* = *Kortárs*, 1977, 2. sz., 1661.

³ BERTA Erzsébet: Szabó István: *Iskola a magasban* = *Alföld*, 1977, 9. sz., 85.

⁴ VASY Géza: *Az elbeszélő Szabó István* = *Síratódal*. Szabó István emlé-

könyv. Szerk. NÉMETH István Péter, kiad. SZIJÁRTÓ István, a Balaton Akadémia elnöke, Keszthely, 2009, 83.

⁵ STURM László: *Sohasem szemben a létezéssel*. Szabó István: *Isten teremtményei* = *Hitel*, 1991, 17. sz., 59.

⁶ Uo.



Kilátás
a Hadak útja
2. számú házból
az Etele
(Szakasits
Árpád) út felé,
1975
Adományozó:
Vizsnyiczai
Erzsébet
© Fortepan

dalomtörténész azt is jó szemmel veszi észre, hogy Szabó István novelláiban a szabadidő kérdése többnyire összekapcsolódik a nemzedéki problémával.⁷ Ez nemcsak az általa említett három, az 1960-as évek elején született novellára – és tegyük hozzá: a szintén ebben az időszakban íródott *Minden olyan, mint régen* című alkotásra – érvényes, hanem a *Vasárnapi továbbképzőre* is.

Igaz, e mű középponti alakja, akit az E/3. elbeszélő empátiával ötvöződő tárgyilagossággal ábrázol, más életkori csoporthoz tartozik, mint a korábban keletkezett elbeszélések főhősei. Társadalmi pozíciója is eltér azokétól. Felvinczi nem parasztfiú, fiatal mezőgazdasági munkás vagy egyetemi hallgató, hanem öregedő fizikai dolgozó (szakmunkás). A régebbi novellák főszereplői sok szállal kapcsolódnak a falu világához, ahol gyermek- és ifjúkorukat töltötték. A *Nehéz téli nap* és A *szabadság kereszte* hőseinek fiatal felnőttkorukban is a falu marad az állandó lakóhelyük. A *Vasárnapi továbbképző* szövege nem ad egyértelmű iránymutatást arra vonatkozóan, hogy Felvinczi faluban vagy városban született-e, de az bizonyosnak tűnik, hogy évtizedek óta Budapesten él. Ugyanakkor számon tartja paraszti (szegényparaszti?) származását: egy megjegyzéséből, amelyet dolgozatunkban még érinteni fogunk – „Tudja, mi ez a »szaki bácsi«, uram? [...] Az, mint régen a »hallja, kend«. Az apám eleget mesélt róla”

(424.)⁸ –, arra következtethetünk, hogy édesapja 1945-öt megelőzően az erősen hierarchikus rendszerű vidéki társadalom alsó rétegéhez tartozott. Emellett Felvinczi láthatóan idegenkedik a régi fővárosi polgárságtól – bár ahhoz, hogy valaki ezt a társadalmi réteget ne kedvelje, nem kell feltétlenül vidéki kötődésűnek lennie.

A nemzedéki ellentét itt a fiatalságát már maga mögött hagyó, ötvenes évei közepén járó, romló egészségi állapotú Felvinczi Kálmán és a fiatal, harminc év alatti, kifogástalan egészségnek örvendő Emil között tör felszínre (az utóbbi szereplőnek nem ismerjük a vezetéknevét). A két hős – kevéssé szerencsés – találkozásának ideje: egy vasárnap délelőtt a novella keletkezésekor, az 1970-es évek közepe táján. A vasárnap mindkettőjük számára szünnap. Márpedig találkozásukat éppen az a konstelláció teszi lehetővé, hogy a hét hetedik napján mindketten szabadon rendelkezhetnek a munka keretei közé nem szorított életidejükkel. Szabadidejük közös részét a kikapcsolódás, „semmittevés” tipikus helyszínén, egy sörözőben töltik el.

E ponton kell rátérnünk a cím második szavának értelmezésére. A továbbképző itt egy olyan, izotopikus szó sorba illeszkedik, amelynek további elemei a szeminárium és a fejtágító szavak. A novella első egységében – amely Felvinczi lakótelepi lakásában játszódik – Panni, a főhős felesége használja először a továbbképzőre rimelő szem-

⁷ Uo.

⁸ SZABÓ István: *Vasárnapi továbbképző* = Uő: *Isten teremtményei. i. m.*

(1991), 414–424. A novellából vett idézet helye a szöveg után, zárójelben szerepel.

nárium szót, amikor férjének szegezi a kérdést: „Ambulanciára még, vagy szemináriumra?” (417.) A kérdésben fellelhető fogalmak természetesen metaforikus értelműek. Jelentésüket két mondattal utóbb maga az E/3. elbeszélő tisztázza: „Ambulanciára – két-három üveg sörre – akkor szokott Felvinczi az asszonytól elkéredzkedni, amikor igen megviselte a másnaposság. Ilyenkor a felesége csúsztatott oda egy kis pénzt is. Ellenben szemináriumra? Ez esetben tisztán, emelt fővel indult el hazulról, a megszokott törzshelyére, kabátja belső zsebében akadt pénz is, amennyi éppen kellett.” (417.) Felvinczi maga is alkalmazza a szeminárium szót, éppen a feleségének adott válaszában, amely közvetlenül az elbeszélői kommentár után következik: „Lehet, hogy részt veszek egy darabig a szemináriumon...” (417.) Az ambulancia és a szeminárium tehát a Felvinczi-házaspár belső használatú szavai. Mindkét fogalom az alkoholfogyasztással áll összefüggésben, illetve azzal a kifinomult „húzd meg – ereszd meg” stratégiával, amivel a remek diplomáciai érzékkel megállított Felvincziné igyekszik az italozás terén némi mértéktartás felé terelgetni szenvedélybeteg férjét, miközben folyamatosan engedi „bűnözni” is Kálmánt – a házi békesség kedvéért. A szeminárium jelentésköréhez azonban nemcsak az alkoholizálás tartozik hozzá, hanem a szeszfogyasztást szociális keretek közé helyező alkoholkedvelő társaság is. Az utóbbi jelentésaspektushoz pedig már igen közel áll a szó eredeti szemantikájának lényegi alkotóeleme, amely nem más, mint a vitába átcsapó beszélgetés.

Az izotopikus szósor harmadik összetevője, a fejtágító a novella második egységében kerül elő. A nyelvi lelemény kiöltője a sörözőben összegyűlt társaság egy meg nem nevezett tagja, aki belefojtja a szót Emilbe, amikor a fiatalember merészen polemizálni kezd a „rendszerkonform” szólamokat hangoztató Felvinczivel: „Mi ez? – vágott közbe valaki. – Italbolt vagy vásárnap fejtágító?” (423.) A továbbképző, illetve a fejtágító fogalmi tartalmi közvetlenül megfeleltethetők egymásnak: mindkét szó arra utal, hogy a „szeminárium” vita pedagógiai célokat szolgál, és kedvező esetben ismeretgyarapodást eredményez az abban résztvevők számára. Ám az a nem elhanyagolható körülmény, hogy a felnőttképzés helyszíne ezúttal nem egy komoly intézmény, hanem egy söröző, óhatatlanul ironikus hatást kelt. A szöveg ismeretében az is könnyen belátható, hogy maga a műcím – *Vásárnap továbbképző* – sem nélkülözi a játékos kétértelműség, az ironia mozzanatát.

Szabó István rendkívüli alkotói gondossága nem csak a címadásban (illetve a címhez kapcsolódó kulcsszavak megadásában) érhető tetten. Írói figyelem-összpontosításra vall a novellaszereplők nevének kiválasztása is. A sörözőben Kálmán második otthonára talál a „Jóskák, Ferkók meg Lajosok” (421.) társaságában, akik hozzá hasonlóan

munkásemberek, és „nagyjából egykorúak” (422.) vele. Feltűnő, hogy ivótársai hagyományos magyar férfinévüket (József, Ferenc, Lajos) viselnek. Az elbeszélő, azáltal, hogy keresztnévüket többes számba teszi, jelzi, hogy úgy tekint rájuk, mint egy típus képviselőire, ennek megfelelően: egyéniségüktől, sajátos arcuktól megfosztja őket. Ez a novellának talán az egyetlen olyan, absztraktnak is nevezhető jegye, amely szembeötlően eltér a realista ábrázolás konvencióitól.

A „Jóskákkal, Ferkókkal, Lajosokkal” (és a hozzájuk csatlakozó, szintén tradicionális magyar férfi keresztnévet viselő Kálmánnal) szemben áll Emil, a társaság egyik oszlopos tagjának, Pernecz Lajosnak az unokaöccse, akinek nemcsak az életkora és a végzettsége, foglalkozása – egy tervezőintézetnél dolgozik rajzolóként, azaz szakértelmiséginek tekinthető –, hanem a keresztnéve is markánsan különbözik a többiekétől. Az Európa több országában – például Franciaországban vagy Romániában – népszerű Emil név nem számított ugyan újnak, ismeretlennek a 70-es évekbeli hazai közegben sem, de ritkának, szokatlannak annál inkább.

Prózaopéitika szempontból több mint figyelemre méltó, hogy a szöveg a „Jóskák, Ferkók, Lajosok” szósorban ismétlődően szereplő – „k” homogén többesszám-jelet önmagán túlmutató jelentéssel ruházza fel. A következő, költői ihletésű mondat hívja fel az olvasó figyelmét arra az éles kontrasztra, hogy a „Jóskák, Ferkók, Lajosok” (és velük együtt Kálmán) sört isznak, míg Emil Coca-Colát fogyaszt: „Coca-Cola árválkodott előtte, a söröskorsók rengetegében.” (422.) A narrátor itt a dolgok – az ital- és a vendéglátóipar termékei – felől elindulva jut el az azokat megvásárló, elfogyasztó személyekhez. Korántsem véletlen, hogy a söröskorsó szó most éppúgy többes számban szerepel, mint nem sokkal előbb a Jóska, Ferkó, Lajos férfinév. A „Jóskák, Ferkók meg Lajosok” és a növekvő számú söröskorsók ugyanis elválaszthatatlanul összetartoznak – éppúgy, mint az egyes számú Emil és a szintén egyes számban „árválkodó” Coca-Cola.

Az elbeszélő tehát – metonimikus alapon, két irányban is érvényesülő képzettársítással – megfelelteti egymásnak az italfogyasztókat és az általuk előnyben részesített italokat. Majd az így kialakított jelenségpárok különböző, ám egyszersmind összemérhető oldalait – egyfelől a hagyományos keresztnéveket viselő férfiak csoportját és Emilt, másfelől a sört és a Coca-Colát – élesen szembeállítja egymással.

Felvinczi – aki a kocsmai törzsközönség szóvivőjének a szerepére is pályázik – nem érti, hogyan kerülhet a Coca-Cola a söröskorsók közé. Az Amerikából származó kóla az 1970-es évek Magyarországon már nem olyan botránykő, mint egy évtizeddel korábban; meglehetősen népszerű üdítőitalnak számít – igaz, elsősorban a fiatalabb

korosztályok számára. Egy öregedő munkásember nézőpontjából tekintve azonban még mindig szokatlan és nehezen tolerálható jelenség, ha egy fiatal férfi kólát iszik a kocsmában. Az ilyen atipikus magatartás egyrészt azt jelenti, hogy a társaság egyik tagja nem akar beállni a sorba; a többiekkel szemben nem kívánja elbódítani magát, vagyis rontja a munka rabságából átmenetileg kiszabaduló közösség hangulatát. Másrészt a kólaivás politikai szempontból is gyanúval illethető tevékenység: a hatalom és annak elkötelezett hívei szerint ugyanis azok isznak kólát a hagyományos italok helyett, akik nem a szocialista értékvilág, hanem az amerikai életesmény hívei. Hogy ez a szigorúan műimmanens elemzés keretei között nehezen igazolható értelmezés mennyire nem légből kapott, arra magának Szabó Istvánnak az irodalmi értékű levelezése szolgáltat nem is olyan közvetett bizonyítékot. Egy 1973 márciusában, atyai jó barátjának, Vajkai Aurél muzeológusnak címzett levelében a következőkről számolt be az író: „1971. december 10-én letettem a poharat, és azóta egyetlen korty szesz nem ment le a torkomon. Irigylem a borozgató embereket, de nekem le kell mondanom róla, mert nem tudok mértéket tartani. Maradék egészségem érdekében is ezt kellett tennem. Rövidesen tizenöt hónapja lesz ennek a teljes absztinenciának. Azóta – az imperialista behatolás és fellazítás demonstrálására – csak Coca-Colát iszom. És jól megvagyok.”⁹ Talán nem járunk el önkényesen, ha a fenti levélrészletnek magyarázó erőit tulajdonítunk a novellát illetően. Az idézett szövegben ugyanis explicit módon megjelenik az a – Szabó István által természetesen ironikus hangnemben közvetített – korabeli ortodox kommunista vélekedés, amely szerint a szovjet érdekszférához tartozó országokban bizonyos nyugati fogyasztási cikkek élvezete (például a kólaivás) összefüggésbe hozható az Egyesült Államok fellazítási politikájával, amelynek lényege, hogy a kapitalista, „imperialista” szuperhatalom nem nyílt konfrontációval, hanem a sokak számára vonzó amerikai tömegkultúra és életérzés folyamatos, a vasfüggönyön is átívelő terjesztésével készíti elő a keleti blokk lassú szétzilálását.

A Kálmán és Emil között kibontakozó konfliktus egyik alapvető mozzanata éppen az, hogy a vitázó felek nagyon eltérően gondolkodnak a világról, annak politikai dimenziójáról. Felvinczi hisz abban, hogy a „szocializmus” történelmi kísérlete sikerre vihető. Pozitívan értékeli, hogy Kádár János állama tűrhető életszínvonalat biztosít a dol-

gozók számára, nem tagadva meg tőlük a szerény gyarapodás lehetőségét sem. Mi több: Kálmán az 1940-es évek végi diktatórikus politikai fordulattal megalapozott rendszer egészéhez – a nem könnyen idealizálható sztálinista múlthoz is – igenlően viszonyul. Ez onnan sejthető, hogy nincs rossz véleménye a Rákosi-korszak dogmatikus szemléletű broszúráiról, amelyeket korábban szorgalmasan el is olvasott; most pedig, amikor már nincsenek „kötelezően ajánlott” broszúrák, rendszeresen vásárol és olvas olyan újságokat, mint a *Népszava*. Igényli, hogy naprakész ismeretei legyenek a világ dolgairól, de tájékozottsága egyoldalú, hiszen információit a hatalom szócsöveiként működő orgánumból szerzi.

Amikor Emil gúnyos hangú észrevételt tesz annak kapcsán, hogy Kálmán kutyatulajdonosként rendszeresen sétáltatja kis termetű ebét, az öregedő férfi a pártpropagandisták stílusában válaszol neki: „A munkásosztályé lettek a kutyák is, nemcsak az üzemek. [...] A Ganz-MÁVAG, a Csepel Művek, a MOM, meg a... meg a többi, már mióta az enyém! Csak éppen kutyám ne legyen? Csak a belvárosi meg a budai nagyságáknak jár kutyá? [...] Most a munkásosztály kutyát sétáltat. Egy új broszúrába való, amit mondtam.” (422–423.) Nem lehet kétség afelől, hogy ez a vonalas, avított és kissé bornírt szöveg „süketen cseng” az új nemzedéket reprezentáló Emil fülében. A nem különösebben bőbeszédű fiatalember ügyesen megfogalmazott provokatív kérdéseivel, szarkasztikus megjegyzéseivel lehetőleg finoman jelzi, hogy nem tud azonosulni vitapartnere világnézeti orientációjával. Emil a maga viszfogott módján a lázadás útjára lép, de „ellenállása” nem a szenvedélyes prófétái, hanem az ironikus külső megfigyelőé. Képes távolságot tartani a rendszertől, annak hivatalos narratívájától, a magyarországi viszonyokra alkalmazott marxizmus–leninizmustól, amelynek dogmáira – halkan, mégis határozottan – nemet mond.

Kálmán és Emil egzisztenciális tétellel is rendelkező politikai vitája – amelyet a kor cenzurális kényszereihez hajlékonyan és művészi szempontból sikeresen alkalmazkodó Szabó István felvillanásszerű utalásokból, áthallások és kihagyások szerkezetekből épített fel – egy nyelvhasználati probléma kapcsán éri el a kulminációs pontját. Nem mellékesen: a korszakszembeállítás a két férfi összecsapásának e drámai feszültséggel teli, a konfliktus elmérgesedésével is fenyegető pillanatában megint kitüntetett szerephez jut. Ezúttal azonban nem a Rákosi- és a Kádár-

⁹ SZABÓ István levele Vajkai Aurélnak = Uő: *A barátság szelleme*. Bp., Kortárs, 2009, 52–59., 57. A levélrészlet kontextusba helyezéséhez érdemes hosszabban idézni Csillag Mária Szabó István-életrajzából: „1971 végére már teljesen tönkretette az ital, kórházba került. A kezelés után ismét egy absztinens korszak kezdődött, de a teljesen leromlott fizikummal jó ideig csak kínlódott, vegetált. Lakásukat alig hagyta

el, néhány baráti levél tanúskodik erről az időről is. [...] 1972 a fizikai regenerálódás éve lett, bár lassan próbálkozott az írással is. [...] 1973 elején levelek sora tanúskodik jobb közérzetéről. [...] 1973 őszén Cserszegen azonban ismét elkezdte kószolgatni a bort, s ha nem is olyan önpusztító módon, de újra inni kezdett.” CSILLAG Mária: *Szabó István = Siratódal. i. m.* (2009), 118–119.

korszak közötti kontinuitás és diszkontinuitás kérdése kap kiemelt hangsúlyt. Ehelyett az 1944–1945 előtti születés- és tekintélyelvű, rendies, „úri” világ és az 1945-öt, illetve szorosabb értelemben 1947-et, 1948-at követően kiépülő új, „szocialista” közösségi rend viszonya kerül előtérbe (az utóbbi képviselői, mint ismeretes, a korábban nehézkesen előrehaladó társadalmi mobilizációt a szélsőséges voluntarizmus eszközeivel gyorsították fel, és folyamatosan pozitív, megvalósítandó célként tételezték a különböző szociokulturális háttérű emberek „egyenlősítését”).

Lássuk, hogyan helyeződnek narratív keretbe ezek az elvontnak tűnő eszmetörténeti összefüggések a konkrét műben!

Felvinczi sérelmezi, hogy rövid párbeszédük folyamán Emil többször is „szaki bácsinak” nevezi őt, szerinte gunyoros éllel. Ez a megszólítás azért (vagy azért is) irritálja, mert felismerni véli benne – mint „újban” – a rossz, már meghaladottnak gondolt „régit”. A „szaki bácsi” az ő számára a II. világháború végén összeomló, félfeudálisnak nevezett világ mereven hierarchikus viszonyait leképező „hallja, kend!” nyelvi fordulattal mutat szoros párhuzamot. Ugyanakkor érdemes odafigyelni arra, hogy Felvinczi nem a saját eleven emlékeire, hanem – a történelem elszenvetűi közé tartozó – édesapja tanúságtételére hivatkozva próbálja meg elfogadtatni Emillel és egyúttal ivótársaival is ezt a merész képzettársítást. „Az apám eleget mesélt róla.” (424.)

Itt kell röviden kitérni a kend személyes névmás etimológiájára. Ennek az 1970-es években már nyelvtörténeti relikviának tekinthető, régies és népies szónak több jelentése, jelentésspektusa is elkülöníthető. A *magyar nyelv értelmező szótára* három, különböző – jóllehet egymással összefüggő – jelentését rögzíti: 1. „Parasztemberek, (falusi) kisemberek, főleg férfiak megszólításaként egymás között, különösen, ha egyáltalán nem vagy csak kevésbé ismerik egymást.” 2. „Rokon kapcsolatban vagy közeli ismeretségben levő parasztemberek között a tegezésnél több tiszteletet, megbecsülést kifejező megszólításként, különösen idősebbekkel szemben, házastársak közt az asszony részéről a férjjel szemben.” 3. „Lenéző, fölényeskedő megszólítás parasztemberrel, cseléddel, alacsonyabb rangú alkalmazottal szemben.”¹⁰

Nyilvánvaló, hogy Felvinczi a harmadik pontban leírtaknak megfelelően értelmezi a kend szót. Így a „hallja, kend!” és annak analógiájára a „szaki bácsi” hangsornak is pejoratív értelmet tulajdonít. Igaz, a „szaki bácsi” megszólítást nemcsak lekezelőnek, de bizalmaskodónak is véli – különösen egy olyan személy részéről, akit nem-

csak, hogy nem engedett közel magához, de akit – a kocsmai társaság önjelölt képviselőjeként – nyíltan „kivülállónak” bélyegez. Az az általa kiélezett ellentmondás, hogy az ő törzshelyére idegenként betolakodó fiú a vele folytatott párbeszédben a bennfentesség hamis látszatát kelti, újabb hivatkozási alapot teremt számára ahhoz, hogy kikérje magának a „szakizást”, „szaki bácsizást”: „Én nem vagyok az ő szaktársa. Ő sem az enyém.” (424.) Szavai, amelyeket plebejus öntudat is fűt, olyan, szinte irracionális mértékű túlérzékenységről árulkodnak, ami előtt értetlenül állnak a hozzá hasonló, öregedő munkásemberek is.

Ez a – fizikai dolgozóktól kevésbé megszokott – túlérzékenység talán nem független egy olyan problémától, amelyet Szabó István munkásságának korábbi értelmezői vagy teljesen figyelmen kívül hagytak, vagy nem a kellő súllyal vettek számításba. Hogy pótoljuk e hiányzó fókusz, érdemes gondolatban fellapoznunk a – kétségtelesen ideologikus, de az irodalomtudományt olykor üdítően életközeli elemzési szempontokkal gazdagító – „gender studies” képzeletbeli szótárát, amelyben számos virtuális szócikk érinti a férfireprezentációt, különös tekintettel annak válságára, bizonytalanná válására.

A férfiasság képzetköre élénken foglalkoztatja Felvinczit, aki több vonatkozásban is domináns férfi, vagy legalábbis annak szeretné láttatni magát. Ezt különböző szöveghelyekről vett példák felsorakoztatásával igazolhatjuk: évtizedekkel korábban katonaként helytállt a II. világháborúban; feltételezhetően nehéz fizikai munkát végez (vagy végzett); a kézfogásával tudatosan erőt demonstrál; „öregecske” férjként vannak még érzéki vágyai, amelyekről a feleségének és barátainak is lelkesen beszámol; kedélyeskedve bókol minden nőnek, aki az útjába kerül; továbbá – ahogyan ivótársai elismerően megállapítják – ötvenöt évesen is tud inni. (A szó szerinti idézet: „Inni még tud a Kálmán!”, 421.) Az ivás és a férfiasság viszonya ugyanakkor az ő esetében meglehetősen ellentmondásosan alakul. Számára az ivás nemcsak örömforrás, hanem a férfiasság próbája is: közfeltűnésre számot tartó fizikai és ügyességi teljesítmény; olyan, mint valamifajta artisztamutató vagy kiugró sportsiker. Felvinczi sajátos maszkulin értékrendje szerint az, aki nem iszik, nem is tekinthető férfinak. Ez alapján válik érthetővé, hogy kezdetől fogva gyanakvással tekint Emilre, erre a „besorolhatatlan” hímnemű lényre, aki nem azért nem fogyaszt szeszes italt egy ivóhelyen, mert autót vezet, hanem, mert meggyőződéses antialkoholista.

Felvinczi azonban nem „egyszerűen” iszik, hanem rabja is az alkoholnak, ráadásul nem hajlandó érdemben szembenézni ezzel a súlyos életvezetési problémával.

¹⁰ A magyar nyelv értelmező szótára III. H–Kh. Szerk. a Magyar Tudományos Akadémia Nyelvtudományi Intézete, Akadémiai, Bp., 1979, 824.



A Barátság útja
és a Barátság
városrész
a Nővérszállóról
nézve,
1962
Adományozó:
Építésügyi
Dokumentációs
és Információs
Központ
© Fortepan

(Öncsalásához, vonakodva bár, a felesége is asszisztál a maga gyengéd tapintatával és elnéző humorával.) Kálmán alkoholfüggősége gyengeségre vall, amely összeegyeztethetetlen az erőt minden más érték fölé helyező maszkulinitás normarendszerével. Gyengeség a mámor-keresés habitualizálódása is, amely ismétlési kényszerré fokozódik. Itt elegendő csak arra utalni, hogy a kis komfortérzetek bővületében élő Felvinczi rendes vasárnapi programjának már hosszabb ideje kihagyhatatlan része – a totózó és az újságos felkeresése mellett – a sörözés a kocsmában vagy a sörvásárlás a boltban (a sört, a „kutyaharapást szőrével” elv alapján, a főhős arra használja, hogy leküzdje másnaposságát, aminek a háttérében egy másik rögzült szokása, a mértéktelen szombat esti borfogyasztás áll).

Kálmán – mint férfi – „gyengeségét” jelzi, hogy nem vagy csak kis mértékben foglalkozik gazdálkodással: a családi költségvetés egyensúlyának fenntartásáért nem ő, a könnyelmű, bohém úr, hanem a nála jóval racionálisabb gondolkodású asszonytársa felel; a pénzt – az ő kérését is – Panni osztja be. (E tekintetben Felvinczi Szabó

István szerzői alakmásával, a „dekadens” értelmiségi Fábiánnal rokonítható.¹¹)

A *Vasárnapi továbbképző* szövegében még a kutyasétáltatás motívuma is a férfi reprezentáció problematikussá válásával összefüggésben jelenik meg. Korábban egy úgynevezett „igazi férfi” nem sétáltatott az utcán kiskutyát. Ez a szabadidős tevékenység éppolyan idegen (volt) a hagyományos férfiszereptől, mint például a csecsemőgondozás. Az elbeszélő kiemeli: Felvinczi maga is „kissé röstelli, hogy öregedő munkásember létére, kutyát tart a lakásban, sőt, sétáltatja ezt a kutyát; fiatal segéd korában, de még később sem tudott volna ilyet elképzelni.” (419.) E szöveghelyen felvillan a főhős fiatalkori arcéle; egyúttal dialógus is kialakul Felvinczi egykori és „jelenlegi” énje között. Kálmán természetesen megértően viszonyul ifjúkori énje eltérő nézőpontjához, de azt már nem tudja elfogadni, amikor egy külső személy, az általa megtámadott, ám azonnal el-lentámadásba is lendülő Emil, kérdésnek álcázott rosszízű kritikái megjegyzéssel illeti – újmódi „hóbortja” miatt.

A kutyasétáltatás kapcsán megállapítható, hogy ezúttal nem Emil, hanem Kálmán képvisel valami „újat”; a koro-

¹¹ Érdekességként megemlíthető, hogy a pénzügyek terén maga a szerző, Szabó István sem mozgott otthonosan. Az íróval baráti kapcsolatban lévő Buda Ferenc szóbeli közlése alapján tudjuk, hogy a 60-as évek

második felétől Szabó szerény jövedelmét második felesége, Rácz Piroksa próbálta napról napra gondosan beosztani.

sodó férfi ebben a vonatkozásban nem a „régit” reprezentálja. Ami elvontabb, fogalmi síkon azt (is) jelenti, hogy a régi–új és az öreg–fiatal ellentétpárok nem minden esetben bizonyulnak egymással felcserélhetőnek.

Szabó István novellájában a hagyományos férfiszerepek való meg nem felelés kérdése a beteg test problémájával is szorosan összekapcsolódik. Felvinczi ugyanis kénytelen szembesülni azzal, hogy vasárnapi időtöltése az apró kielégülések mellett egy rossz élettani automatizmus köré szerveződik: vissza-visszatérő remegés kínozza. E súlyos (aligha csak az „egyszerű” másnapossággal magyarázható, annál jóval komolyabb bajra utaló) betegségtünet ismétlődő megjelenése a nyelviség szintjén is leképeződik: a „reszket”, „remeg” igék és az azokból képzett főnevek újra és újra felbukkannak a szövegben. Már a novellának a kocsmai jelenetet megelőző első szerkezeti egységében is fellelhető ez a motívum: „Szó, ami szó, Felvinczi így is gyöngye volt. Enyhén reszketett a másnapos gyöngeségtől.” (415.) Illetve: „Felvinczi leballagott a harmadik emeletről, [a kutyája,] Fickó pórázával játszódva, meg hogy a remegésén úrrá legyen.” (417.) A remegés szimptomája a műnek a sörözőben játszódó második egységében vitathatatlanul kulcsszerephez jut. Jóllehet itt felcsillan a remény, hogy a főhős – sajátos öngyógyítási módszerével – véget vethet a zavaró testi elváltozásnak: „A hideg sör szétáradt benne, mint az aszálytól repedezett szántóföldön a víz, ereiben az alkohol kelt útra, hogy lecsillapítsa reszketését.” (421.) (Poétikai és irodalomszociológiai szempontból egyaránt figyelemre méltó, hogy az utóbbi mondatban a szántóföld és az emberi test érrendszere, illetve az eső és a sör között vont bizarr kettős párhuzamon keresztül átsejlik a városivá lett író népi, paraszti indíttatása.) Azonban a szöveg folytatása rácsúfol a hős derűlátására: „Nyúl a második korsó sörért, és meglepetten látja, hogy a keze újra remeg, pedig az első korsó elcsitította reszketését, kívül-belül.” (423.) Majd pedig: „Gonosz reszketést érzett a gyomorszájában, nem tehetett róla.” (423.)

A két utolsó idézet már a Kálmán és Emil dialógusába ékelődő narrátori szólamhoz tartozik. Mindkettő azt sugallja, hogy a Felvinczi szűk életterében, otthonában és baráti körében kibontakozó, jótékonyan hamis férfi idillt valójában nem is a Kálmán által kissé túldimenzionált „Emil-veszély” fenyegeti, hanem a főhőst mind jobban gúzsba kötő, elerőtlenítő fiziológiai végzet. Felvinczi nem képes uralni a testét, és e gyengeségének tudatában is van. Ráadásul tehetetlensége – illetve annak felismerése –

miatt ingerültté válik, és ingerültségét még tovább növeli, hogy nem tud „lecsillapodni”. (423.) Mindennek következtében meg többszöröződő versenyhátránnyal kell felvennie a küzdelmet a vele szemben eleve biológiai és intellektuális előnyt élvező Emillel, aki – „alternatív” létezésével és értékrendszerével – találkozásuk első pillanatától kezdve különleges kihívást jelent számára.

Felvinczi a vita során a fiú hideg, illúziótlan lényeglátásával a maga sokrétű élettapasztalatát és történelemismeretét szegezi szembe – fölényeskedő hangnemben, nem tartózkodva a hőbörgéstől sem. Noha nem fogalmaz vulgárisan, olykor kifejezetten sértő, kellemetlenül kioktató mondatok is kicsúsznak a száján. „Régen volt az, jó uram, hogy elolvastattak az emberrel mindenfélét. Maga még napközis volt.” (423.) Illetve: „Ha nem tudja, tanulja meg.” (424.) Igaz, Emil sem harcol mindig Grál-lovag módjára; övön alul üt például akkor, amikor előítéllettől vezérelve, mindenfajta empirikus bizonyíték nélkül azt feltételezi, hogy ellenfelének rossz az ízlése. „Már csak a kerti törpe hiányzik.” (423.)

Kálmán az elismerésért harcol – azért, hogy az Emil által megtestesített külső szemlélő ne csak a szocializmus korának tipikus munkás-„kispolgárát”,¹² ne a pillanatnak élő, jövőkép nélküli, hanyatló létmódú konformistát, ne az addiktív személyiséget, ne a kiskutyája társaságában sörözgető, megmosolyogni való „szaki bácsit” lássa benne, hanem a megállapodott, tiszteletre méltó férfit, „Felvinczi urat” (424.) – jelentsen bármit is ez a megnevezés. Ám a főhős még időben ráeszmél arra, hogy görcsös, küszködésszerű önigazolási törekvése célt tévesztett, ezért önként és többé-kevésbé méltóságteljesen, az udvariasság íratlan szabályait betartva levonul a „küzdőtérrel”. Vagyis a novellában körvonalazódni látszó konfliktusos drámai szituáció – a klasszikusokon nevelkedett olvasók várakozásaira rácsúfolva – nem robbanással végződik. Az író nem a hagyományos (például Móricz Zsigmond nevével fémjelzett) novelladramaturgia sablonjait követi. Nem élezi a végletekig, inkább elsimítja, a kiegyenlítődsé irányába mozdítja el az általa megjelenített ellentéteket. Arról azonban szó sincs, hogy visszamenőleg súlytalanná változtatná azokat a húsba vágó egzisztenciális, pszichológiai és politikai problémákat, amelyeket a műben – és azon belül Kálmán és Emil dialógusának végsőkéig sűrített, töményített szövegében – többnyire jelzésszerűen, didaktikus kifejtettségűtől mentesen vetett fel, így készítve nemcsak rejtvényfejtéshez hasonló értelmezésre, de az olvasottak termékeny továbbgondolására is a „boldog keveseket”

¹² A (korábbi) szegényparasztság, munkásság és kispolgárság csoportjainak szocializmuskori nivellálódása mint szociológiai kérdés élenken foglalkoztatta Szabó Istvánt. E problematikát részletesebben tárgyalta abban a – dolgozatom 1. jegyzetében már idézett – nem fikciós

szövegében is, amely 1972-es novelláskötetének az előszava lett volna, ám amely nyíltan rendszerkritikus gondolatai miatt az író életében nem jelenhetett meg. Lásd SZABÓ: *Előszó i. m.* (1991), 641–642.

Az év leghidegebb napján

Bodor Ádám: *Géza Hutira füle*

Mindmáig lezáratlan kérdés, minek is tekinthetjük Bodor Ádám *Sinistra körzetét*. Regénynek vagy netán novellaciklusnak? „Az egész egyetlen lebegés novella és regény között” – fogalmazott Márton László 1992-es kritikájában.¹ Az ilyen, akár regényként is olvasható novellaciklusok, szorosan egymáshoz kapcsolódó kisprózák Mikszáth Kálmán *Tót atyafiak* és *A jó palócok* gyűjteménye óta nem ritkák a magyar irodalomban, ilyen novellaciklusnak tekinthetjük például Tar Sándor a *Sinistra körzethez* időben meglehetősen közeli, a címében szintén a teret hangsúlyozó, 1995-ös *A mi utcánk* kötetét is.

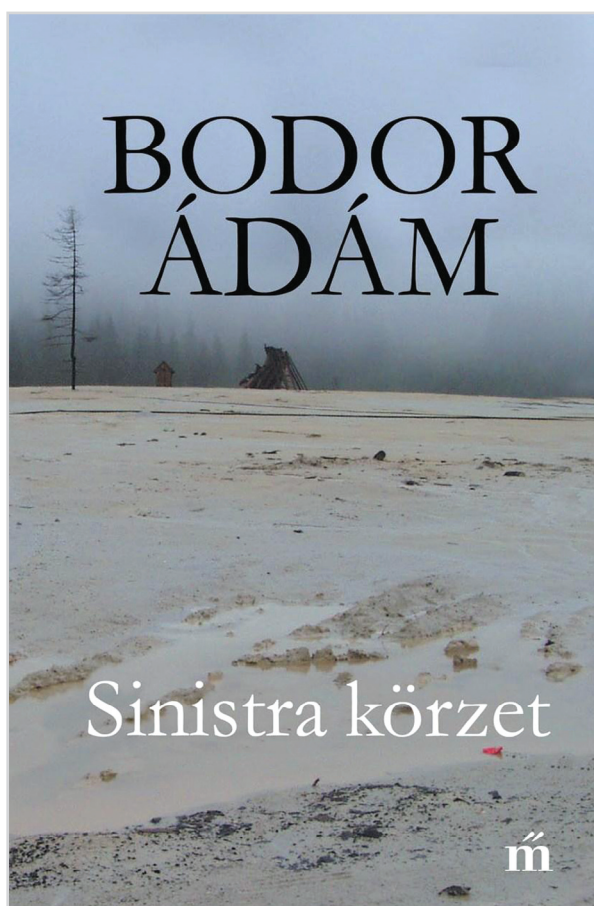
A *Sinistra körzet* részletei a könyv megjelenése előtt

önálló novellákként bukkantak fel erdélyi és magyarországi folyóiratokban (a *Géza Hutira füle* az 1989-es *Helikonban*), az egyik szövegrészlettel Bodor meg is nyerte a *Holmi* 1991-es novellapályázatát. A mű nevezetes alcíme, *Egy regény fejezetei* – amely azt sugallja, a mű nem regény, csak valaminek a része – mintha maga a szerző is nyitva akarná hagyni a kérdést, regényt vagy novelláskötetet tartunk a kezünkben. Azt azért biztosan kijelenthetjük, a rövidpróza műfaji hagyománya – miként Tarnál is – meghatározza az egész írói életművet.²

A megjelenés ideje, a szövegirodalom a 90-es években tetőző kultusza befolyásolta a nagy várakozással fogadott mű értelmezési perspektíváit. A képzelte és a valószerű világ határai persze meglehetősen elmosódottak a *Sinistra körzetben*, ám ennek ellenére úgy vélem, lehetséges a művet nemcsak egyetemes létparadoxonként, hanem a diktatúra vagy a politikai elnyomás parabolájaként is olvasni. A 90-es évek és az ezredforduló elemzői mégis mintha óvakodtak volna a mű politikai utalásrendszerének teljes feltárásától.

A Bodor-prózában mindig oly fontos táj magának a műnek, a *Sinistra körzetnek* az egyedüli „címszereplője”. A *Sinistra körzet* történeteinek (fejezeteinek?, rövidprózáinak?) összetartozását már a címadási gyakorlat is megerősíti. A tizennégy szövegegység mindegyike valamilyen birtokviszonyt jelöl meg a címben, ezek összetartozását a zárójelek is hangsúlyozzák: például (*Borcan ezredes esernyője*), (*Andrej dögcédulája*), (*Aranka Westin ablaka*), (*Coca Mavrodin neve*). Különös a birtoklás ilyen hangsúlyozása egy olyan világban, ahol szinte senkinek nincs semmije, ahol a szereplők elképzelhetetlen megfosztottságban tengetik az életüket. Ráadásul ezeket a címeket a hagyományos novellairodalmon iskolázott olvasó nem is érezheti különösképpen találónak, hiszen a szerző nem a cselekményszinten is legfontosabb összefüggéseket ragadja meg. A gyanús kémjátszmákról, Borcan ezredes haláláról, az elbeszélő körzetbe érkezéséről szóló legelső novella Borcan ezredes egyik ruhadarabját vagy kiegészítőjét, az esernyőt emeli ki a címben. Az esernyőnek nincs nagy jelentősége a *Sinistra körzet* hatalmi játszmáiban, ám

A kötet
legutóbbi,
2022-es
kiadása
a Magvető Kft.
gondozásában



¹ MÁRTON László: Az elátkozott peremvidék: Sinistra körzet = *Holmi*, 1992, 12. sz., 1873–1880., 1875.

² VINCZE Ferenc: A Bodor-életmű poétikai szerkezetének topográfiája (A rövidpróza nyomai a Sinistra körzetben) = *Alföld*, 2023, 11. sz., 62–71.

mégis fontos szerepet játszik az egész mű motívumrendszerében. Ez az elszabadult ernyő óriási denevérként kering a körzetben, a szereplők nem is lehetnek biztosak abban, denevért vagy esernyőt látnak, míg végül a denevér és az esernyő valamiképp azonos lesz. Már itt látható, hogy nemcsak az emberek, hanem a tárgyak is az állatvilággal analóg módon kerülnek bemutatásra. A novella- vagy fejezetcím többnyire épp a metaforaháló működésére hívja fel a figyelmet.

Ezt látjuk az általunk választott tizedik, *Géza Hutira füle* szövegrész címében. Az öt, tunguz náthában megbetegedett erdőkerülő szisztematikus legyilkolásáról szóló szöveg cselekményét semmiképp sem foglalja össze ez a komikus vagy legalábbis groteszk elbeszélést ígérő cím. (Ami nem jelenti, hogy a humor a novellától teljességgel idegen lenne.) A leszakadt fülnek mégis van egyfajta dramaturgiai funkciója: e baleset miatt lesz képtelen Géza Hutira felkutatni a tűzvész egyetlen túlélőjét, a föld alatt bujkáló Aron Wargotzkit, és eme fül miatt vonódik be – kilépve az addigi szemtanú szerepéből – Andrej Bodor, a narrátor a gyilkosságokba.

A fül persze más tekintetben is kitüntetett szerepet kap a bűvópatakokkal, különös neszekkel teli Kolinda-erdőben, ahol karanténba zárják a tunguz náthában szenvedő erdőkerülőket. (Sajátos, hogy e határkörzetben mindig és mindenkit örökösen körbekerítenek,³ ebben a szövegrészben épp a halálosan beteg erdészeket.) Az összes többi Bodor-novellában a szaglás, itt viszont a hallás dominál. A hófölte tájon a látvány sokszor hangokká omlik szét, a hangok viszont gyakran képekké vagy valamiféle sajátos lebegéssé változnak.

Ebben a novellában a hó is „cincog” (103.),⁴ az ajtónyikorgás hangja viszont látvánnyá, egyfajta kavargássá, gomolygássá foszlik szét: „a lovak fölött sűrű pára gomolygott, benne, mint valami távoli harmónium hangja, ajtó nyikorgása kavargott”. (104.) A novella végén aztán felenged a fagy, a szaglás újra szerepet kap: a hasadékból előkanyargó pipafüst árulja el az egyetlen túlélő, Aron Wargotzki rejtekhelyét.

Géza Hutira „fültanúja” lehetne a gyilkosságoknak, ámde a fülét egy sajnálatos baleset miatt elveszti „akció” közben. De szükség van-e fülre a halláshoz? A gyilkosság nyilvánvaló kiöltője, Coca Mavrodin ezredesnő a hóesésben kifehéredő sárgás vattapamacsokat hord a fülében, mégis mindig meghallja, amit az emberek mondanak – vagy akár a legnagyobb titokban gondolnak.

A leszakadt fül – a halláshoz, az érzékeléshez hasonlóan – ráadásul igen különös metamorfózison megy át.



Abban a pillanatban, amikor a szereplők észreveszik, hogy leesett, egy „avarszínű, négylábú állat” eliszkol vele.

„Coca Mavrodin nem aludt, most hirtelen kiegyenesedett a pára csóvái közül, megköszörülte a torkát, és oda kiáltott:

– Most hülyéskednek, vagy tényleg az elvtárs füle az? Mert azt én is megnézném. Hadd lám csak.

Géza Hutira füle csonkja köré görbítette tenyerét, hogy megértse, mit is kíván Coca Mavrodin. Kicsit eltöprengeni látszott a hallottakon, aztán miután mégis megértette, szomorúan megrázta a fejét.

– Sajnos, már nem lehet.

Egy kicsi, avarszínű, négylábú állat, akkora, mint egy mókus vagy egy menyét, lábát a kérges havon sebesen kapkodva, szájában a füllel éppen tovaisszokolt. Távolabb a párja várta, és nemsokára hallatszott, ahogy fogaik között Géza Hutira porcogói ropognak.” (110.)

Erdőrézlet,
1931
Adományozó:
storymap.hu
© Fortepan

³ ANGYALOSI Gergely: *A kiismerhetetlen remekmű*. Sinistra körzet = *Hiány*, 1992, 8. sz., 18–20.

⁴ A későbbi oldalhivatkozások a regény első kiadására vonatkoznak. BODOR Ádám: *Sinistra körzet. Egy regény fejezetei*. Bp., Magvető, 1992

A novellában megfigyelhető – a több elemzőt, köztük Márton Lászlót is zavaró – narrátorváltás is az elveszett fülhöz kapcsolódik. „Hogy később ezt az Aron Wargotzkit nekem kellett előkerítenem, annak Géza Hutira elveszett füle volt az oka.” (114.) A koherens látószög, a tárgyilagos, egyes szám harmadik személyű narráció a novellának ezen a pontján vált át énelbeszéléssé. Mondhatni, ezentúl nem Géza Hutira, hanem Andrej Bodor, a főszereplő lesz fültanúja az eseményeknek. Az elbeszélés stílusa azonban nemigen változik, ahogy Nikifor Tescovina vagy Géza Hutira, úgy Andrej Bodor maga sem kommentálja a gyilkosságot. Miképpen lényegi reflexió nélkül hagyja a szeretője, Elvira Spiridon finoman érzékeltetett morális fenntartásait is.

„– Ha ezt is megteszi az úr – hajolt közel Elvira Spiridon, hogy lehelete szagából a fenyegetést is megéreztem –, azt szeretném, ha az alatt az idő alatt nem találkozánk.

– Rendben, amint parancsolod. Menj, el vagy engedve. Éld az életedet.” (119.)

A nevezetes fülkagyló aztán Borcan ezredes esernyőjéhez hasonlóan „életre kel”, állatalakban szinte mindig ott kísért a körzetben. A Géza Hutira fülével elosonó „avarszínű” állatkát a novella végén újra „suhanni” látjuk, majd a legutolsó szövegrészben már az este színét is az állat bundájához hasonlítja az elbeszélő. A fül és a kis rágcsló ugyanúgy azonosítódik, „összeforr”, ahogy a legelső novellában a hal és az ezüsttálca vagy a denevér és az esernyő.

Erre a jellegzetes bodori prózapoétikai eljárásra talán még szebb példa a választott novellában szereplő Pantelimon pópa „átalakulása”. A hatóságokkal nyilvánvalóan bensőséges kapcsolatokat ápoló fiatal pópa szedett-vedett, katonáktól levetett ruhadarabokat visel. „Műbőr kabátja vállán elszórtan madárpiszok világított, akár az ezredesi csillagok.” (105.) Ám a rákövetkező mondat már egyenesen ezredesnek titulálja a Coca Mavrodin ezredesnővel meghitt társasjátékos pópát: „A két ezredes egy darabig szótlanul, állva malmozott a konyhaasztal mellett.” (116.) A pópa titkosszolgálati kapcsolataira, Coca ezredessel való meghitt viszonyára és egyben az identitás – mindenfajta identitás – bizonytalanságára is utal ez a kis szövegrész.

A büntetetre, az erdőkerülők legyilkolására a Sinistra körzet határán, a Kolinda-erdőben kerül sor. Ez a bizonyos Kolinda-erdő mintha egy erdővel borított hegyet jelölne a szövegben – és ráadásul mintha örökösön változtatná is a helyét: „mindig barnás ködökben elmerülve úszott a keleti látóhatáron”. (106.) A történet kezdetén, a szünni nem akaró hóesésben a fenyőfák ágain „mint valami óriási tobozok, varjak gubbasztottak”. (106.) Míg a madarak mozdulatlanok, addig a tájelemek szinte imbolyogni látszanak. A táj nemcsak „zeng”, hanem állandó-

an mozgásban van. Leng, mint a füst vagy a pára. Ebben a nagy imbolygásban csakis a fülünkre hagyatkozhatunk: a titkos bűvópatakokkal teli hegyen „zengett-bongott az erdő csarnoka”. (106.) Reggelre aztán a hó szürkessé, szerdjessé, hólyagossá változik az erdőkerülők felgyújtott kunyhója körül. „Mintha egész éjszakán át csak pernyét havazott volna.” (112.)

Mint a Kolinda-erdőt a bűvópatakok, úgy szövik át az egész szövegrészt a vallásos utalások, és ezek legtöbbször – igencsak meglepő módon – a kommunista parancsnoknő, a sokszor a körzet királynőjeként viselkedő Coca Mavrodin alakjához kapcsolódik. Ő az, aki úgy véli, a „fennvaló” vette el Géza Hutira fülét (114.), ráadásul egy igen különös, a csodálatos kenyérszaporítást is megidéző jelenetben szó szerint tenyeréből eteti „hűséges alattvalóit”.

„– Harapjunk valamit – ajánlotta Coca Mavrodin. – Ma nem is akármilyen várja magukat, ebédre konzervet hoztam: hagymás pontyot árpakásával. Aztán, ha jóllaktak, szeretném, ha előkeresné a dögcédulákat. Személyenként hárommat kérek: egyet a nyakukban viseltek, mint maguk, egyet-egyet még külön a csuklón és a bokájukon. Megköszönném, ha sikerülne valamennyit betakarítani.” (113.)

Pantelimon „ezredes” és Coca Mavrodin ezredes is nyilván tisztában volt vele, hogy mire készülnek a Kolinda-erdőben. Ám a gyilkosság vagy az emberölés szó egyetlenegyszer sem hangzik el a novellában. Mintha csak az időjárás vagy a természet árulná el a tetteseket, hiszen a gyilkosságra az „év leghidegebb napján” – ez kétszer is megismétlődik (103., 105.) – kerül sor. Coca ezredesnő vidám „megsültek a bacilusok” kiáltással nyugtázza, hogy a karanténba zárt, beteg erdőkerülők elevenen megégték. Az elhallgatás minden betegséggel kapcsolatos témára vonatkozik. A halálos kórt, ami miatt az erdőkerülőknek meg kell halni, Coca parancsnok „megnáthásodásnak” nevezi. „Van egy kis baj az egészségükkel” (107.) – mondja az erdőkerülőkkel beszélgetve. Egyébként a járvány neve, a tunguz nátha már maga is eufémizmus.

Az elhallgatás, a ki nem mondás, a felelősség áthárításának vágya a két tettestárs, Géza Hutira és Nikifor Tescovina kommunikációját is jellemzi:

„– Mit mond? – Géza Hutira fölkapta a fejét, Nikifor Tescovina tekintetét kereste, várta, találkozzék egy villánsyira a pillantásuk. De a másik megérezte szándékát, és félrenézett.

– Hagyjon ki ebből – szóló kicsivel később figyelmeztetőn. – Nincs véleményem a dologról.

– Csak gondoltam, észreveszi, mibe keveredett.

– Na, mibe! Igazán nem tudom, mire gondol. Mind a ketten Coca kisasszonynak dolgozunk.” (124.)

Mintha eddig kevés figyelem irányult volna Bodor *Sinistra* körzetének regiszterváltásokba illeszkedő, stílárius töréseire. A furcsa tényre, hogy az önmagukkal sem sza-

badon rendelkező, karjukon, lábukon dögcédulákat viselő, denaturált szeszen, makkon, fonnyadt krumplin tengődő nincstelenek közül többen milyen kimódolt, már-már szertartásos nyelvet beszélnek. Pedig már a korai kritikák némelyike is felfigyelt a mű párbeszédeinek bizarr szertartásosságára. De azon túl, hogy ezek a társalgási fordulatok a *Sinistra körzet*ben tényleg meglehetősen „eszels hatást” keltenek, vajon mi a funkciójuk ezeknek a beszéd ritualizáltságát hangsúlyozó párbeszédelemeknek?⁵

A beszéd kimódoltságának, a mi fogalmunk szerinti udvariasságnak nincs köze a tettekhez. A körzet lakói akkor is udvariasak és körülményesek, ha épp feljelentik, meglopják, beárulják vagy – mint ebben a novellában – épp meggyilkolják egymást.

Az udvariaskodó, sejtelmeskedő, szóvirágokkal tűzdelt beszédmódban a körzet parancsnoka, a mindent tökéletesen látó és halló, fülébe mégis vattát tömködő „talányos asszony”, Coca Mavrodin-Mahmudia ezredes jár az élen. Az ezredes szinte mindig körmönfontan fogalmaz, nyíltan senkit sem biztat besúgásra vagy gyilkosságra. A beosztottjai rendre találgatják, mikor „tréfál”, hogy mire gondolhat épp, vagy mi lehet a „lapjaiban”. De Coca szinte senkit nem avat a titkaiba. Cocára – de csakis Cocára – lehet igaz, hogy ez a finomkodó nyelv kizárólag a hamiságot, vagyis az igazság eltakarását szolgálja.

A rejtettség, rejtőzködés – vagy rejtélyeskedés – amúgy a *Sinistra körzet* összes novellájára jellemző.⁶ Mintha ez lenne a táj, a Sinistra-vidék igazi természete. Rejtőzködésre utalnak a tizedik novella helyszínének, a Kolinda-erdőnek a bűvópatakjai is. Ezek láthatatlanok, többnyire csak a „duruzsolásukat”, „zümmögésüket”, „lankasztó mormolásukat” lehet hallani, mintha csak föld alatt mocorgó, mélyben kapáló állatok lennének. Egy ilyen „lát-hatatlan”, mélyben duruzsoló patak okozza majd az erdőben bujkáló túlélő, Aron Wargotzki halálát.

A hangok a Kolinda-erdőben amúgy mintha ellentmondának a fizika legelemibb törvényeinek. Vannak „túlvilági hangok” is, például azé a névtelen-arctalan személyé, aki elindul felgyújtani a Cocák által megitatott

(vagy elkábított?, megmérgezett?) erdőkerülőket. A föld alatt bujkáló Aron Wargotzki, ez a szinte mozdulni sem tudó ember hangja pedig még különösebb: ő mintha képes lenne a pusztá hangjával életre kelteni maga körül az erdőt. A „hangja utolért, egyszerre zümmögött tőle körös-körül az erdő, búgtak a mélyben a bűvópatak járatai” (116.), állapítja meg Andrej döbbsen.

A szavak és a tettek, a körülményeskedő udvari(as)ság, elhallgatás és a tettekben kifejeződő morbid kegyetlenség ellentéte akkor a legnyilvánvalóbb, amikor a titkosszolgálatokhoz immár szorosan kötődő főszereplő, Andrej Bodor a legsúlyosabb bűnt készül elkövetni. Coca ezredes parancsára élve temeti be a tunguz náthával megfertőzött, de a kunyhójuk felgyújtását szerencsésen túlélte erdőkerülőt, Aron Wargotzkit. Az utasítást még maga Coca sem meri nyíltan megfogalmazni. Ám nem akármilyen, hanem a körzetről való szabadulást ígéri a gyilkosságért cserébe:

„– Találja meg nekem ezt a fertőző beteget – jegyezze meg jól: Aron Wargotzki a neve –, és akkor megígérem, fogadott fiával együtt elmehet innen.” (115.)

Andrej a maga udvariaskodó, körülményeskedő módján már-már elnézést kér a fulladásra ítélt Aron Wargotzkitól, akinek ezek után már nem sok ideje lesz bármit elnézni...

„– Aron Wargotzki, úgy érzem, nem ez a megfelelő időpont a bemutatkozásra. Annyit azért elárulhatok, Andrej Bodor álnéven éltem a körzetben. Kérlek, egy ilyen nevű embernek nézd el ezt az egészet.” (120.)

A *Sinistra körzet* párbeszédei felvetik azt a kérdést, egyáltalán milyen nyelven beszélnek egymással ezek az emberek? Ezen a különös határvidéken (ahol a szereplők többnyire álnevet viselnek, ahol csak a szagok – mindegyiknek a testszagok – egyénitene, és közvilágítás híján éjszakánként a szagukról ismerik fel egymást az emberek) a nemzetiségek láthatóan nem jelentenek valódi választóvonalat. Elég sok, a mű multikulturalizmusát boncolgató tanulmány született,⁷ ám én úgy látom, német, lengyel, magyar, román, ukrán, török stb. kereszt- és vezetéknevekhez nem kötődik semmiféle egyéni, az adott kulturális

Hegyek,
2023
Fotó:
Danny Chen
© pixabay

⁵ Bán Zoltán András valamifajta sunyiságot vél ebben a nyelvhasználatban felfedezni. „E megszólalásokban mindig ott rejlik a visszavonulás, a jelentés visszavonásának lehetősége – sunyi ez a nyelv. E nyelvkönyvekből, illetanokból itt ragadt szavak eszelőnek tűnnek a rémületesen lezúllott környezetben. Az itt használt idióma nem a közlés, a vágyak, az érzelmek nyelve tehát, de – megeléve a világ általánosan forgatókönyvszerű jellegének – rituális nyelv, vagyis ugyancsak a koholmányok világához tartozik.” BÁN Zoltán András: *A főmű = Kritika*, 1992, 7. sz., 308–309., 309.

⁶ Sokan, mint Borcan ezredes vagy Severin Spiridon messzelátóval járnak-kelnek, de mi, olvasók soha nem találkozunk medvékkel, pedig az ő ellátásukra szerveződött a rezervátum. Ugyanez a helyzet a tunguz náthával: többször érezeti az elbeszélő, hogy a járvány „ólálkodik”, sőt bujkál” a szereplők körül vagy a Dobrin körüli bokrokban,

de persze nem „látjuk”, és még a betegség lefolyásáról sem tudunk meg semmi biztosat. A többször is megjelenő – vagyis nem megjelenő, hiszen a föld alatt rejtőzködő –, a Kolinda-erdőt behálózó „bűvópatak” pedig talán még ezeknél is metaforikusabb. Minderről lásd SMID Róbert: *Egy körzet természetrajza (Zoopoétika Bodor Ádám regénytrilógiájában)* = *Alföld*, 2023, 6. sz., 48–69.; LŐRINCZ Csongor: *Környezeti poétika (Bodor Ádám: Sinistra körzet)* = *Alföld*, 2023, 6. sz., 35–47.

⁷ Például MÁRTON: i. m. (1992); POZSVAI Györgyi: *Bodor Ádám. Pozsony, Kalligram, 1998*; H. NAGY Péter: *Dezintegráció és identitás-zavar = Tapasztalatcsere. Esszék és tanulmányok Bodor Ádámról*. Szerk. SCHEIBNER Tamás, VADERNA Gábor, Bp., L'Harmattan, 2005, 106–113.; BÁNYAI Éva: *Térképek, névtérképek, határidentitások*. Kolozsvár, Kom-Press, 2011.



beágyazottság által meghatározott tapasztalat. Andrej Bodor, Géza Hutira semmivel sem „magyarabb”, mint a körzet többi lakója vagy akár Coca Mavrodin-Mahmudia, a körzet Dobrudzsából jött parancsnoka. Mintha a nemzetiség tényleg csak amolyan rituális tulajdonnévként működne a Bodor-prózában.⁸

Andrej morbid bocsánatkérését mindenesetre megelőzi Aron Wargotzki könyörgése, aki először egy bögre, majd végül legalább egy korty tejet szeretne. A Sinistra körzetben természetesen nem fogyasztanak tejterméket, itt az emberek denaturált szeszt, szederbort isznak, krumplin, gombán, szárított gyümölcsön tengődnek. Honnan jön ez a „tejügy”, kérdezhetjük mi is a főszereplővel, Andrej Bodorral. Meglehet, az Andrejjel álságos párbeszédbe bonyolódó Aron Wargotzki valami természetesre vágyik. A hön áhított tej amúgy rávilágít az egész művet (és nem csak a *Géza Hutira füle* című novellát) behálózó család-problémára, a családi kötelékek, egyáltalán az anyák szinte teljes hiányára. Az egész Sinistra körzetben nincsenek anyák, még a kantinos Nikifor Tescovina is anya nélkül neveli a gyerekeit. De a szereplők ebben a világban is vágyódnak valamilyen családi, vagy legalább családszerű kapcsolatra. Andrej Bodor a fogadott fiát keresi szerte a körzetben, és épp a fogadott fiával való közös szabadulás reményében követi el a gyilkosságot.

A halálra ítélt erdőkerülő nyilván lehetetlen dolgot kér, de Andrejnek eszébe se jut, hogy ezt teljesítse, hogy bármi úton-módon tejet kerítsen. Ám természetesen nem mond nyíltan nemet, hanem azzal érvel, hogy a nátha miatt nem mehet az erdőkerülő közelébe: – „Azt igazán nem kívánhatod, hogy azt a nyavalyát elkapjam tőled” (118.) –, ám eközben arra azért szán időt, hogy Aron Wargotzki, vagyis jövőendő áldozata egészségéért aggódalmaskodjék: – „Földet ne egyél, arra vigyázz. Még valami egyebet is fölszedsz.” (119.) Mit mondhatnánk? Bodor humora tényleg vérfagyasztó.

A Sinistra körzetben a naptári időt, a hónapokat, heteket, napokat nem tartják számon, az „év leghidegebb napjából” szinte átmenet nélkül érkezünk el a remény és

újjaszületés évszakához, a tavaszhoz. Mintha a tunguz náthával fertőzött erdőkerülők halála megszabadítaná a Kolinda-erdőt, felszabadítaná a természetet, életre keltené a szagokat és az illatokat. Kikeletkor a színek is életre kelnek, a „kakukkfű kék lidércfényei lobogtak a napsütésben”. (120.) Andrej sajátos újjaszületésként éli meg az Aron Wargotzki utáni hajtóvadászatot és a gyilkosságot. A novella a jól végzett munka örömeivel és a szerelmi beteljesülés ígéretével zárul.

A *Géza Hutira füle* című novella egy kiforgatott, groteszk iróniával hangszerelt mese vagy lovagi történet.⁹ A Coca „királynő” birodalmában sýnlódó főhős magára vállal egy „hőstettet”, megszabadítja az erdőt az utolsó fertőzött erdőkerültől, hogy fogadott fiát és magát megmentse. A lovagi hőstett jutalma a szerelem, és Bodor Ádámnál is ezt találjuk. Aron Wargotzki elpusztítása után Elvira Spiridon ott áll a tisztáson, „szélben lobogó új tavaszi ruhájában, frissen mosott, száradó tavaszi hajával”, „vakító”, rézkarika fülbevalóival, szerelemre éhesen. Elvira megjelenése megidézi a középkori líra tavaszi nyitóképeit (szél, tavasz, napfény), a remény toposzait – és ezután már tényleg nincs más hátra: a boldog pár sítalpakon száguld a szerelmi beteljesülés felé.

Ez a beteljesülés amúgy nem sok jót ígér. Az „ifjú pár” – tudjuk, hogy Elvirával ellentétben Andrej már jócskán benne jár a korban – épp a nyugalmazott erdőkerülők szállása, vagyis az első gyilkosság színhelye felé „száguld”. Andrej, a lovag (vagy helyesebben talán vadász) útközben egészen megmámorosodik, mondhatni, egészen elállatiasodik a nő közelségétől: „körömmel és fogammal téptem le róla az új tavaszi ruhát”. (120.) A vetkőzés szinte pillanatok alatt bizarr kivetkőzéssé változik.

Meglehet, a körzetből (vagyis a rendszerből) való szabadulás ára egy olyan bűn, amely lehetetlenné teszi, hogy lélekben is megszabaduljunk.

És talán az sem véletlen, hogy Aron Wargotzki utolsó, Andrejhez intézett mondata épp Andrej „valóságára” kérdez rá: „– Mondd meg, végre, ki az ördög vagy?” (120.)

⁸ A nevekről, a nyelvekről és a fordítás, fordíthatóság problémájáról részletesen ír LŐRINCZ Csongor: *Elbeszélés és fordítás. Bodor Ádám: Verhovina madara = Tiszatáj*, 2021, 12. sz., 85–99.

⁹ A lovagi irodalomra emlékeztető számos motívumot találhatunk

a *Sinistra* körzetben. Griffek, törpék, apa- vagy fiúkeresés, maga az Izolda név. BÁNKI Éva: *Merről fúj a szél? (Középkori elbeszélések nyomai Bodor Ádám Sinistra körzetében)* = *Irodalmi Szemle*, 2023, 10. sz. <https://irodalmiszemle.sk/2023/10/banki-eva-merrol-fuj-a-szel/>

Dobai Péter szerelmes, emlékező költészete¹

Dobai Péter eddig tizenöt verseskötetet jelentetett meg, az elsőt 1973-ban, a legutóbbit 2017-ben. A félévszázados költői életmű meglepően zárt szövegtörzset alkot, amit jól jelez, hogy még a legutóbbi kötetben is megjelentek az elsőből kölcsönvett, szó szerint idézett vagy kisebb-nagyobb mértékben átirat versek. A Dobai-költészet első nagy, az ezredfordulóig tartó korszakában az elmúlt, de örökkön élő, nem felejthető szerelem a kulcsmotívum, ami a 2000-es években egyre inkább az új szerelemmel létrejött házassági kapcsolat, a szorosan összefonódó, együtt lélegző életek megéneklésévé szelődött. Formailag a szabadvers volt mindig is az otthona, és bár nem élt a rontott nyelv kínálta posztmodern lehetőségekkel, képes volt a nyelvet formálni, néhol a grammatikai szabályokkal is szembefordítani. Mindez kivételes nyelvi kompetenciáját jelzi, és azt, hogy ugyan megérintették őt is a neoavantgárd törekvései, végső soron máig klasszikus ízlésű költő maradt, aki mindig a régit megőrizve próbált újat, modernet, ma is érvényeset alkotni.

Beszédpozíciója általában az emlékezőé. Dobai azonban nemcsak emlékezni szeret az ifjúság legszebb éveire, az első szerelemre, majd újabban a gyerekkorban átélt kegyetlenségekre is, hanem kezdettől gondolkodik olyan filozófiai kérdéseken, mint hogy mi az emlékezet, milyen helye van az emlékeknek az identitásunkban, mi az idő, mi a jövő, mi a múlt. A versekben az emlékképek mellett rendre feltűnnek az ezekkel a kérdésekkel kapcsolatos bölcséleti javaslatok is, és ettől lesz ez a költészet egyszerre érzelmes és intellektuális, és mint ilyen, felismerhetően egyedi. Az alábbiakban bemutatom, milyen helye volt ebben a költészetben az emlékezetnek és az emlékezéssel kapcsolatos kérdéseknek, illetve miként alakultak az ezzel kapcsolatos szerzői attitűdök, poétikai megoldások.

A vizsgálódást érdemes az *Egy arc módosulásai* című, 1976-os kötetel kezdni, amely a *Kilovaglás egy őszi erdőből* után a költő második kötete volt, de ennél sokkal letisztultabb, formailag, nyelvtanilag és tematikailag koncentráltabb, összeszedettebb, egy irányba mutató, vagyis egy átgondolt, érett versgyűjtemény. Egyben azt is demonstrálja, hogyan is képzelte el a szerző a műfaji sokféleséget: a versek eleve megfélemlíthetők az *1964 – Sziget* című pró-

zakönyv egyes jeleneteinek, de a verseskötethez hasonló címen forgatókönyvet is írt Dobai, sőt a róla szóló későbbi portréfilmnek is ez lett a címe. Mindeközben a kötetben fotók is helyet kaptak, a fénykép valóságábrázolása és egyben az emlékezés kiindulópontja, a múlt tanúja, a versek egyik kiemelkedően fontos tematikus szála.

A verseskötet az életmű egészében is kimagasodik, ma is frissen ható, élő, nyitott olvasmány. Éppen annyira, amennyire a szerelem és a szerelmi csalódás témája örök, amennyire az emlékezés voltaképp bölcséleti kérdései maiak. Az alapötlet, miszerint a Kubába utazó alanyi költő magával viszi régi szerelme fotóit (és leveleit), majd azokat nézegetve emlékszik az egykor volt szép időkre, azokba kapaszkodva igyekszik utánajárni egykori érzéseinek, azok valóságtartalmának, konkrét és viszonylag szűk keretet adott a verseknek, ugyanakkor elég szabadságot hagyott a szövegek alakulásának. Az összesen százöt, cím nélküli, csupán római számokkal megkülönböztetett vers mintegy kétszáz oldalt foglal el, de az egyes szövegek terjedelme változó, a néhány sortól a négy-öt oldalig terjed. A kötet egységét inkább a beszédmód, a rímtelen, lendületes verssorok, az elégikus hangvétel, illetve a téma imént említett szigorú kerete adja. Valamint az egész könyvön végigfutó játék a valóság és a képzelet, a valóságosan megtörtént és csak az emlékezetben élő, illetve a megtörtént, de az emlékezetben másképp élő események között. Az *Egy arc módosulásai* legközelebbi rokonai Szabó Lőrinc *A huszonhatodik év* és Oravecz Imre *1972. szeptember* című kötetei, amelyek ugyanígy az elvesztett szerelem gyászát, a csalódás feldolgozását, az emlékek, a múlt rekonstrukcióját, illetve megkonstrukcióját célozzák.

A múlt Dobai számára sem valami konstans, leírható valóság, mert ami megtörtént, nem csak egyféleképpen mesélhető el, sőt nem is olyan könnyű még a résztvevőknek vagy a szemtanúknak sem összerakniuk. Az emlékezet szerinte is becsap, egyes részletek elhomályosulnak, mások egyszerűen hozzáadódnak a történetekhez, mert az üres, a hiányzó és a homályos helyeket kitölti a fantázia. A 70-es években ez új és izgalmas felismerés volt, Dobai tehát az emlékezet működésének versbeli tematizálásában élen járt – hiszen később ez a kérdés a költészet egyik

¹ A tanulmány az MMA MMKI ösztöndíjprogramjának támogatásával készült.

alapkérdésévé vált, és napjainkban is az. Már maga a kötet cím is erre a problémára utal: egy arc emléke változhat, módosulhat idővel, sőt akár a hangulat hullámzását követve is másként és másként idéződhet fel. A kötetben közvetve már az is kérdéssé válik, hogy a személyes emlékek csakis a saját tapasztalathoz kötődhetnek-e (mint első nekifutásra gondolnánk), vagy lehetséges olyasmire is „emlékezni”, ami nem tartozik a múltunkhoz, arra, ahol nem is voltunk? Lehet-e a múltunk része egy kitalált vagy erősen torzult történet is, esetleg valaki más története, emléke? A válasz az, hogy igen, ez is, az is lehetséges, és egy idő után nem is lehet visszafejteni, hogy az emlékek közül mi a valóságos, mi a kölcsönzött, mi a torzult, mi a kitalált.

A versbeli töredékekből összeálló történetek gyakori és jelentős mankója tehát a fénykép. A fotó a XX. század második felében egyre inkább a hétköznapi ember mindennapjainak részévé vált, és bár messze nem olyan nagy számban és olyan könnyű hozzáféréssel, mint manapság, de a 70-es években már az önmegjelenítés egyik fontos eszköze volt. Népszerű, kézenfekvő, megfizethető tárgynak számított, olyasminek, ami a valóság bizonyítéka lehetett, és az egyéni (vagy akár a kollektív) emlékezetet is hordozta. A fényképeknek mindig valóságtükröző szerepe volt, de létmódja és az emlékezethez való viszonya egyre inkább vitatott és vitatható, hiszen a fotó, ma már tudjuk, képes manipulálni a nézőt, sőt magát a fotót is lehet manipulálni. Dobai Péter verseinek fényképhasználatára éppen ezeket a kérdéseket teszi láthatóvá, miközben maguk sem tudnak szabadulni a fotók magukkal ragadó, a múlt egy megállított pillanatát elénk táró varázsától, hiszen épp a hiányzó múlt, a hiányzó szerelem, a hiányzó történet (meg)létének bizonyítékaként tekint rájuk: „hát hol a jelen? / azt mikor éltem / amire csak gondolkodok? / az hol van milyen regényben / akire csak gondolkodok? / és az hol van melyik életben / aki egy képet gondol?” (XIII). A fotók aktívan részt vesznek a kötet struktúrájának felépítésében, egy-egy fotó többször is előkerül. Az már a költői retorika része, hogy ezek sokszor eleve homályosak, sérültek, megsárgultak – vagyis eleve többet lehet belőlük látni, mint egy átlagos képbe, miközben kevesebbet mutatnak, mint amennyit egy fotótól elvárnánk. Vagyis a fényképeknek maguknak is története van ebben a kötetben, az elkészültük ideje és módja eleve meghatározó, de az azóta eltelt időben is történt velük ez-az, költöztek, tulajdonost cseréltek, elszakadtak stb.

Az azonban ennyiből is látszik, hogy Dobai ebben a kötetében, pontosabban: ettől a kötetétől kezdve rendkívül személyes hangú költő. Miközben legfontosabb

regényei a nagy történelmi eseményekről, ideológiai mozgásokról szólnak, amelyekben a személyeknek szinte nincs is befolyásoló szerepük, a versek kis térben, kevés szereplővel a lírai én közvetlen érzéseit, gondolatait, fájdalmait, félelmeit viszik színre. Dobai beszélői nem rendelkeznek a múltból semmilyen bizonyossággal, minden csak homályos emlék, bizonytalan valóság alapú történet. Ami furcsább: a jelen is hasonlóan bizonytalan. Végül soron csak az éppen gondolt a biztos, az emlék is csak az, amit épp most látunk belőle, a múlt csak az, amit épp most gondolunk róla, a múltunkban feltűnt emberek is olyanok, amilyenek épp most elgondoljuk őket. A valóság és a múlt csak a fejben létezik, és állandóan változik: „most hogy csak emlékszem rád / most hogy csak gondolkodok rád / nem tudom tudom-e / ki vagy nem tudom ismertelek-e nem tudom ki voltál önmagadnak / nem tudom másnak ki leszel / de így vagy az / akinek végleg hiszek / nincs homlokod / látszik a gondolat / az arcod a gondolat” (II).

Földényi F. László a kötetet értelmezve amellet érvel, hogy ez a szubjektivista, a tudaton kívül mindent megkérdőjelező látásmód mégis mennyire ragaszkodik a külső, tárgyi világhoz.² Érvei elfogadhatók, hiszen mi is azt látjuk, hogy miközben minden külsőt megkérdőjeleznek a versek, mégis csak a fényképekre, a levelekre, a régi naplóbefjegyzésekre alapozza az emlékeit, a gondolatait a beszélő, ezek nélkül a tárgyak nélkül emlékezni sem tudna, és végképp nem tudná megkérdőjelezni, amit azok mutatnak vagy mondanak számára: „itt van velem az a kép / amelyen csak a fejed / látszik ki a vízből / hajad a homlokodra tapad neved hatvanöt nyarán a Gellértben” (XLIV). A kötet az emlékezésre, a nem jelenlétre, a távolbeliségre épül, épp ezért tud szomorúan lírai, ugyanakkor elgondolkodtató, elrévedő, filozofikus is lenni.

Dobai úgy ír le férfinyelven és férfi nézőpontból közös, férfi–nő történeteket: „»nem tudni milyen lesz tíz méter után a világ« / ezt mondtad hátradőlve az ülésen / él benem ez a mondat” (XLIII). A kötet olvasása során ráadásul egyre nyilvánvalóbb lesz, hogy a férfi mint traumatizált, alárendelt beszélő jelenik meg, vagyis az *Egy arc módosulásai* olyan traumaszövegeket imitál, amelyben a hagyományos patriarchális szerepek felcserélődése figyelhető meg: a férfi szenved a nő döntései miatt, a férfi feltétel nélkül szeret, hosszú évek után is szeret, még akkor is, amikor a nő már távol jár, nem is tudunk a jelenéről semmit. A lírai alany a távollévő másik felidézésére, meglevelezésére, jelenvalóvá tételére törekszik, de tudatában van – és az életmű későbbi darabjai, különösen az 1985-ös *Az Éden vermei*, mint majd látjuk, erre rá is erősítenek –,

² FÖLDÉNYI F. László: *A gondolat labirintusában* (Vázlat Dobai Péterről) = *Új Forrás*, 1979, 5. sz., 71–77., 72.

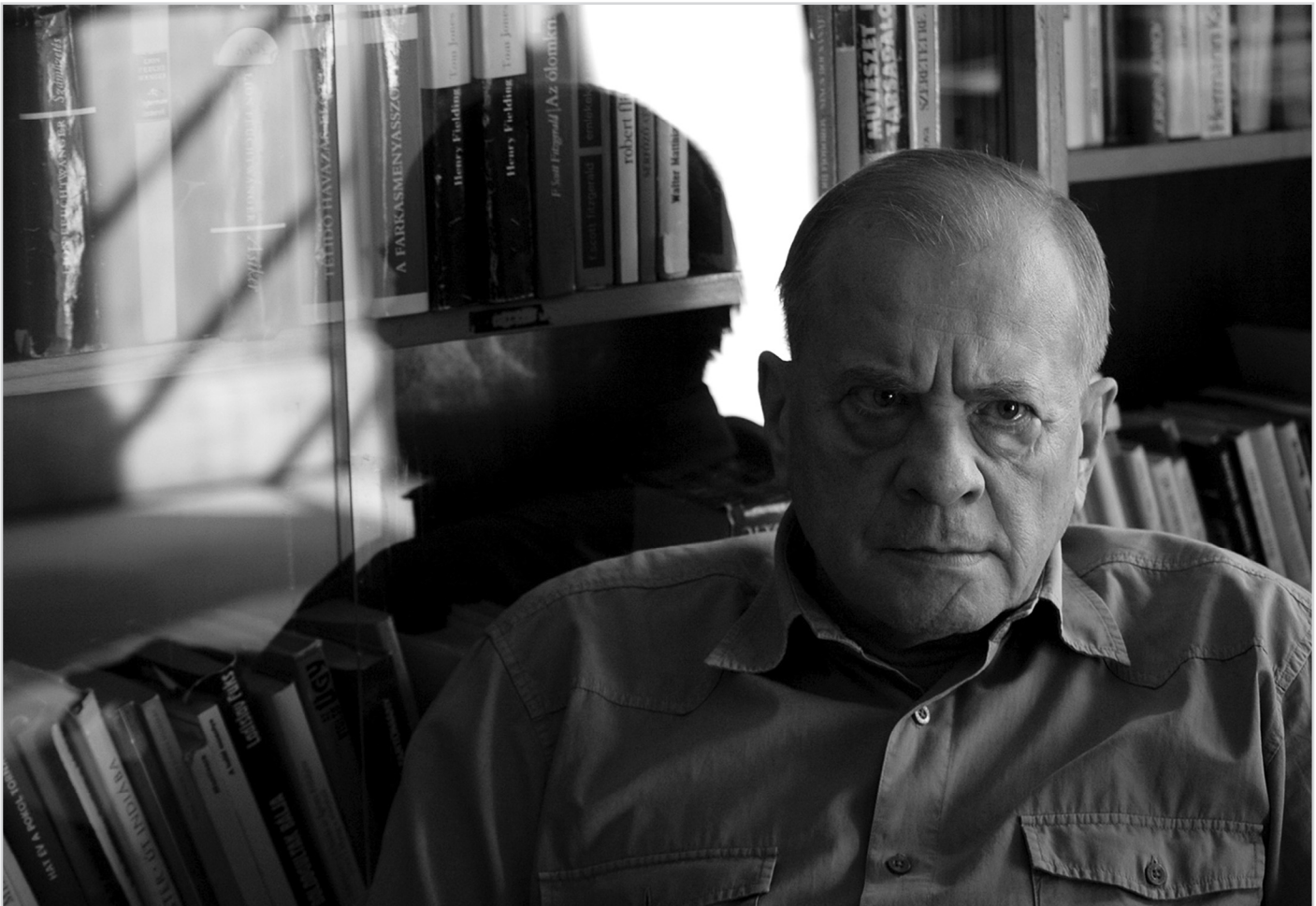
hogyan az első szerelem élménye, illetve az első csalódás élménye minden további kapcsolatot meghatározott. Az „én” és a „te” közös, de rövid története nem záródik le az emlékezésben, inkább újra és újra azzal szembesít, hogy az egykori kedves teljességében pótolhatatlan. Azzal a szerelemmel semmilyen más szerelem nem érhet fel, azok az élmények nemcsak életre szólók voltak, de a legszebbek az életben, felülmúlhatatlanok. Az erős nosztalgiát mi sem jelzi jobban, mint hogy a régi képeket, naplóbejegyzéseket, leveleket az utazó magával viszi Kubába, mert ezek afféle szuvenírek, már-már ereklyék, amelyeket a keze ügyében szeretne tudni.

Az 1978-as *Hanyatt* szintén a kép, a fotó versbeli jelenléte miatt lehet ma is izgalmas, de ezen túl a bezárkózó, magányos, a világgal szemben kívülállóként, voltaképp csendesen harcoló figura megjelenítése is figyelemre méltó. A kötet egy része szintén a kubai ösztöndíjas időszak alatt íródott, de számos új, az emlékezet versbeli működését érintő poétikai elem is megjelenik benne a korábbi kötethez képest. Ilyenek az önmegszólító verstípus, a kinyilatkoztató-aforizmatikus előadásmód és az epigrammaszerűség, amelyek ugyanúgy illenek a magyar költészet

filozofikus vonulatába, mint a naplószerűség a nagyon is alanyi, sőt önletrajzi-vallomásos költészet sokkal gazdagabb tradíciójába. Ám ennek a két hagyománynak a találkozási ritka, és ez emeli a kötetet a 70-es évek magyar költészetének is értékes darabjává. Az előző kötetnek is része a kubai táj, hangulat, látvány, de itt sokkal kidolgozottabban jelenik meg, és jobban ellenpontozódik a budapesti városképek, hangulatok leírásával. A cél pedig, ellentétben az előző kötet céljával: a befejezetlen múlt befejezése. De, mint sejthető, ezt a célt végül nem sikerül, mert e versvilág belső törvényszerűségei miatt nem is lehetséges elérni.

A mottó-funkciókban lévő rövid versek utáni első ciklus első verse a *Visszatérés egy régi szobába* akár élettrajzi utalásként is érthető: a másfél éves karibi távollét utáni hazaérkezés pillanatát örökíti meg, azzal a tapasztalattal, hogy bár a szoba ugyanaz és olyan, mint amilyenre emlékezett, a lakója már megváltozott: „Itt éltem és most máshová érkezem”, pedig: „Minden itt van, ugyanúgy van.” A magány versei részben a kubai egyedüllétből, részben a pesti magányból szólnak – az első részben kényszerű, és nem is valódi, inkább csak szellemi-érzelmi

Dobai Péter
Fotó: Stekovics
Gáspár
© Wikimedia
Commons



egyedüllét, a másik választott, tudatos elvonulás. A kubai szigeten töltött időszak részeként születik meg az „ember mint sziget” metafora Dobai költészetében, és ezt aztán sokáig, sok más kontextusban is használja majd. E szerint az emberek különálló szigetek, ha épülnek is köztük néha hidak (barátságok, szerelmek, családi kapcsolatok), azok ingatagok, és végül az egyes ember mégis egyedül marad, saját szigetére lesz kénytelen visszahúzódni. A *Messzi szigetként élni* című versben a címadó kép, a hanyatt fekvő ember is megjelenik, a hanyatt fekvés úgy is, mint az egyetlen adekvát testhelyzet ebben a depresszív, barátságtalan világban: „Hanyatt a régi szobában / és nem nézni a falakat, hogy mit takarnak, / miért és meddig állnak, csak hagyni, kihagyni, / elhagyni hanyatt”. A szemlélődés, a plafon figyelése közben tudomást sem vesz az oldalsó falakról, és így olyan, mintha azok nem is lennének, ettől a tér kinyílik, az idő megáll, pontosabban érdektelenné, pusztá illusztrációvá válik: „az óra is csak egy kép, / mint a falon a többi kép”. A hanyatt, sokszor meztelenül fekvő férfi elmélkedései, a világról és önmagáról megosztott filozofikus gondolatai, illetve a múltba révedés, a múltban átélt örömek és keserőségek felidézése, a csalódások okainak keresése lesz az egyik kiemelt szellemi munka ezeknek a verseknek a világában.

Mint az előző könyvben, itt is fontos szerepet játszanak a fotók, de itt nem egy albumot lapozgatunk, mert a képek a falra vannak kiaggatva, rájuk pillantva indul el sokszor az asszociatív gondolatlánc. Folytatódik az előző kötetben elkezdett emlék-definíciók sora is, sok bonmot-szerű megoldást találhatunk, köztük egészen kiváló találatokkal: „Véletlen az emlék is, / nemcsak a valóság.” – 1975. október, *várakozás a Károli Gáspár téren*, „Az emlék önmagában is valóság: / attól függetlenül, hogy minek az emléke és kié.” – *Az emlékek: titkos hajtóművek*. Mintha Dobai hőse, ahogy Nyilasy Balázs is írja, nem élné az életet, csak emlékezne rá, csak elmélkedne róla.³ Ehhez nagyon illenek a nominális mondatok, a naplószerűség, a fénykép-szerűség, de a mozgásba hozott fényképek, snittek is. Gondolatiság és képszerűség, kevés valódi történés, vagyis kevés ige jellemzi a kötet nyelvét, de mind e mögött ott az indulatiság, a harag voltaképp az egész világgal szemben.

A következő, *Az Éden vermei* (1985) című kötet is beillik ebbe a sorba, és inkább folytatása, finom újrarahangolása a *Hanyatt* címűben megismert, de lényegében már az azt megelőző kötetben elkezdett poétikának, beszédmódnak, létérzékelésnek, mintsem valami új kezdete. Mindez azt jelzi, hogy Dobai a 70-es és a 80-as években lényegében egyetlen nagy élmény- és gondolatkör bővítésében írta verseit: az első szerelem több mint tíz éve

hordozott emlékének, illetve az emlékezés mikéntjéről folyó gondolkodásnak a vonzáskörében. Emellett fontos témája a társadalomból való kivonulás, a szigetszerű életmód leírása, megértése, a büszkén vállalt magány és a folyamatos melankólia. Az *Éden vermei* címben rejlő oximoron (minden jóban, még a legjobban is van valami rossz) kiválóan illik ehhez a költői világhoz. Hogy mi a rossz, azt már az előző kötetekben is láthattuk, hogy mi a jó, azt csak sejthettük. Rossz a társaság hiánya, a szabadság hiánya, az alkotás szabadságának és függetlenségének hiánya, rossz a város szürkesége és szűkösége, a hétköznapi ismétlődő unalma, és persze nagyon rossz a régi szerelem elmúltja, az akkori szakításban átélt, kiheverhetetlen kudarc. Jó az egykori szerelem megtörténte, jó rá emlékezni, jó a régi fényképeket nézegetni, az akkori élethelyzetekbe belehelyezkedni, jó olvasni, filozofálni, jó írni, filmeket nézni és készíteni, és jó ruhátlanul feküdni egy befüggönyözött szobában, bámulni a plafont, és gondolkodni az imént felsoroltak valamelyikén.

A szerelmes versek beszédpozíciója, érzelemvilága, intenzív érzelmi vihara nem változott, de az emlékezés ekkorra intimebbé vált, vagyis az idő múlásával az egykori kedves közelebb került hozzánk, olvasókhöz. 1985-ben, a kötet megjelenésekor már húsz év telt el (nem véletlen Vajda János és a *Húsz év múlva* jeges Mont Blanc-ának emlegetése sem), de az emlékek nem halványabban, hanem még élesebben, részletgazdagabban tárulnak elénk. És ami a legfontosabb, megismerjük az egykori lány nevét: Katalin. Már pusztán a névadás jelzi az intimitást, hiszen az olvasó úgy érezheti, titkokat ismer meg, bevonódik, egy pár másra nem tartozó történetébe nyerhet bepillantást. Legalább tízszer kerül elő a gyöngyként forgatott név, még verscímbe is kerül, megszólításként: *Szavakká változnak az évek, Katalin*.

Az előző kötetekben is fontos kérdés volt, hogy vajon a beszélő mit szeretne a régi szerelem emlegetésével. Néhol úgy tűnt, különösen az *Egy arc módosulásaiban*, hogy lezárni és megérteni szeretné a lánnyal közös történetet, esetleg a csodálatos, óriási szerelemnek próbál emlékművet állítani a kifejezetten zárt, monolitszerű kötettel. A *Hanyatt* címűt olvasva viszont inkább az lehet az érzésünk, hogy a versek célja az emlékek életben tartása, a múlt jelenné formálása, a felejtés lehetetlenné tétele. Az új kötetben is ez utóbbi motivációt érezhetjük, sőt, már nem is csupán érzésről, találgatásról van szó, hanem a konkrét közlések megértéséről:

„Kérdezlek, Katalin, hogy vált mind múlttá
az összes év, nap, óra, perc,
amely az életünkkel tér-huzamban állt,

³ NYILASY Balázs: *Hanyatt = Alföld*, 1979, 2. sz., 82–83., 82.

hogy lett »történet«,
 ha egyszer el se telt,
 ha én egyre a jelenre kérdezek és kérlek?”
 (Csongrád, augusztusban)

Némi vádat, számonkérést is kihallhatunk a megszólításból, de még jobban hallatszik a törekvés, hogy az egykor volt történet ne váljon múlttá, történelemmé, hanem maradjon jelen lévő. Oravecz Imre korábban már emlegetett, Dobai itt tárgyalt köteteivel sok tekintetben párhuzamba állítható könyvével, az 1972. szeptemberrel ebben a kérdésben is hasonlóságokat fedezhetünk fel. Annak egy híres részlete a *Kezdetben volt* című versből (a könyv angol fordítása ezt kapta címül – *When You Became She*): „aztán a te ő lett”, épp a távolodás, sőt a végleges eltávolodás pillanatát rögzíti, de ennek belátásával inkább a múltba utalja a felidézett történetet. Szemben tehát Dobaival, aki bár látja, minden múlttá vált, még mindig azt szeretné, ha a történet élő, alakítható, jelenbeli lenne. Hogy a katalintalanul állapota (az ő kifejezése) valamilyen csoda folytán, akár csak a vers csodája folytán visszafordítható legyen.

Dobai tehát ebben és a korábbi két kötetében egy romantikus szerelemfilozófiát követ, sőt szélsőségesen romantikus, amennyiben a teljesség lehetőségét csakis az első szerelemben látja. Már az *Egy arc módosulásaiban* is olvashatunk arról, hogy a létezés lényege a szerelem, az erotika, a közös öröm, de *Az Éden vermei* ezt azzal tetézi, hogy legtisztábban, legteljesebben ez az első szerelemben élhető át – minden következő csak keserves próbálkozás a primer élmény újraélésére. A versek egy része, mint láttuk, kifejezetten az egykori kedvest szólítja meg, és egyben szólítja fel az újrakezdésre – egy pillanatra sem merül fel, hogy a lánynak talán nem volt olyan szép és jó élmény ez az első szerelem. A beszélő végig azt feltételezi, hogy valahol messze, némán, de a lány ugyanúgy nosztalgiával, fájdalommal, könnyes szemmel gondol a sok évvel korábbi eseményekre és érzésekre, hogy ő is akkor élte át élete legboldogabb óráit, napjait, heteit. Ez azonban egyáltalán nem biztos – sőt, akár azt is el lehet képzelni, hogy végül azért szakított a pár, mert a fiatal lány nem bírta el a fiú felől már akkor érkező terhet, miszerint az ő találkozásuk egy mesés, nagy találkozás, a szerelmük egy csodálatosan nagy, boldog szerelem, aminek, nyilván, örökké kéne tartania. Kicsit távolabbról nézve inkább ijesztő ez, mintsem romantikus – főleg akkor, ha a másik fél nem gondolja, hogy az életét az első szerelemre kellene feltennie. A Dobai-versekben önkritikával nem találkozunk, pedig érdekesek lennének azok a sorok is, amelyek a „hol rontottam el?” kérdésre válaszolnának. Merthogy valahol valami elromlott, az tény, hiába látszott egykor minden tökéletesnek.

Legalább ötféle stratégiát láthatunk tehát Dobai verseiben: 1. visszajutni a múltba, 2. nem hagyni múlttá lenni

az egykori jelent, 3. jelenné tenni a múltat, 4. életben tartani az emlékeket, esetleg 5. újrakezdeni a kapcsolatot. Újdonság az előző kötetek hasonló irányú verseihez képest, hogy megjelenik a kétely a stratégiák esetleges sikerével kapcsolatban, mint például *A Magas-Tátrában is: a tenger. Tvrdošín, 1980. október 31.* című versben, amely arra is jó példa, hogy semmi, még egy csodálatos utazás sem tudja kizökkenteni a beszélőt a melankóliából:

„Az életünk, Katalin, többé már nem találkozik?
 Egy véletlent nem követ soha egy második?
 Igen, lehet, hogy végképp lehetetlen
 megjelenni megint a megmaradt helyekben.”

De talán még ennél is érdekesebbek azok a helyek, ahol az egykori boldogsággal kapcsolatos kételyek fogalmazódnak meg: hogy talán nem is pontosan úgy volt minden, ahogy az emlékekben él, talán nem is volt ott és akkor olyan szép ez a történet, ahogy a beszélő emlékszik rá. Ráadásul ő is, a lány is sokat változott a közben eltelt egy-két évtized alatt (attól függően, mikor íródik a vers), tehát egyáltalán nem lenne olyan egyszerű és magától értetődő bármiféle újrakezdés, ahogy egyes versekben felvetődik. Főleg a kötet utolsó harmadában találkozunk a kétely, vagyis voltaképp a szerelem emlékétől való távolodás soraival: „noha most – most?! – / ugyanott állok újra: mégsem lehet újra élnem” (*Csarnok-tér, 1979. október 23.*). Vagy ugyanott a filozofikus kérdés: „*A tegnap a mában nem változik semmit?*” – a válasz, természetesen, különösen a versben és a korábbi első idézet fényében az, hogy de igen, a tegnap változik, alakul, és nem is csak a mában, hanem folyamatosan. A múlt mindig alakul, jól vagy rosszul (inkább jól), de alakul.

Ugyan elemi vágy munkál a versekben az érzelmi hiány betöltésére, de a diszsonancia feloldását a belátás, a lezárás, az elengedés is elhozhatja. Utólag tudjuk, hogy *Az Éden vermei* volt Dobai utolsó, kizárólag szerelmes versekből álló kötete, habár a Katalin-szerelem és a nő alakja még a 90-es években, sőt azután is felbukkan. De egyre inkább az ifjúság allegóriájává válik, mindazt a szabadságot és felszabadultságot, utazást, nyarat, szerelmet, szexualitást jelenti, ami a költő valóságos vagy utólag elképzelt fiatal-ságát jellemezte. Szép példa erre az 1996-os *Aszkézis nélküli éden – boldog barbár életem Kubában, a karib tengeri antillák sugaraiban* című jelentős vers, ahol Katalin neve és alakja, hajának lebegése rávetül egy Kubában látott félvér lány szépségére. Minden nő Katalin akkor már, vagy mindent lehet Katalinnak hívni, amiben van létszeretet, izzás, szerelem, rock and roll. Másrészt azt is fontos megjegyezni, hogy – mint Morsányi Bernadett teljeskörűen összegyűjtötte – sok prózai munkában is találkozhatunk még Katalin alakjával vagy a vélhetően az ő emléke ihlette regényhősökkel: ide tartozik a *Háromszögtan* (1983) női

főszereplője, Rita, *A birodalom ezredeséből* (1985) Kubinyi Katalin, az *Eszmélet. Epizódok József Attila életéből* (1987) című tévésorozat második részében (*A szépség koldusa*) feltűnő csongrádi földbirtokos művelt lánya (Mudrovay Katalin), az *Ívben* (1988) a főhős szeretője, Dobollóy Anikó, a *Lendkerék* (1989) című regényében pedig valódi nevén, Kökényesy Katalin.⁴

Ez utóbbi azt jelzi, hogy az egykor volt szerelem misztikussá növelt emléke óriási ihletforrás volt Dobai Péter számára. Verseiben sokáig mindent meghatározott ez a kérdés, de még a regények szerelmi szálait is részben az innen nyert motívumokkal építette fel. Ha az imént azt mondtuk, emberileg nehezen érthető, miért ragaszkodik valaki egy-két évtizeddel korábbi szerelemhez, miért nem lép tovább egy új, esetleg hasonlóan teljes kapcsolatba, miért nem próbálkozik legalább, miért zaklatja volt szerelmét a versekbe rejtett üzenetekkel, akkor most azt kell mondanunk, hogy művészileg viszont nagyon is érthető ez a kapaszkodás a megtalált témába, ami érzelmi, morális, sőt filozófiai kérdéseket is felvet, és mint láttuk, évtizedeken át ellátta versötletekkel a költőt. Nyugodtan nevezhetjük tehát a megszólalás karakteréhez illő fikciónak a Katalin-szerelem utótörténetét, amiből igazán sokat ki tudott hozni Dobai Péter. A biográfiai utalások fontosak, az önéletrajzi háttér meghatározza a versek karakterét, de maguk a versek elrugaszkodnak ettől, és inkább saját mozgási energiájuktól hajtva gördülnek tíz év távlatát után a tizenöt, majd a húsz év távlatába. Hogy ott aztán egy időre kifáradjanak. De csak elismételni tudom: Oravecz Imre későbbi, 1988-ban megjelent, azóta sok nyelvre lefordított, és itthon is bestsellernek számító kötetéhez, az 1972. szeptemberhez mérhető intenzitással beszél az elhagyott férfi fájdalmairól, a szerelem boldogságáról, illetve későbbi hiányáról, de még fontosabb kapcsolat a két költészet között az emlékezet működésének versbeli megjelenítése és az emlékezetet érintő kétely, kritika. Hasonló, hogy az egyes versek töredékesen ugyan, de reprezentálják az „egész” történetet, és bemutatják annak elbeszélhetőségét. Egy nagy és a kortól független drámába ad tehát *Az Éden vermei* bepillantást, mert miközben azt hangsúlyozza, hogy a szerelem, különösen az első szerelem a földi mennyország, elmondja, hogy aki egyszer szerelmes lesz, az csalódní is fog, és nincs nagyobb földi pokol, mint amit a csalódott szerelmes él át. És ez életkortól és történelmi kortól független tapasztalat, így volt ezer éve, és így lesz a világ végezetéig.

Az 1997-es *Önmúlt század* a 90-es évek egyetlen új szövegeket közlő Dobai-könyve, és bár ebben is vannak sokkal korábban született versek és újraközlések is, a kötet

a maga százhetvenöt oldalával kifejezetten reprezentatívnak, gazdagnak tekinthető. A cím elsősorban az öntudatra utal, arra, hogy a beszélő a saját útját járja, nem igazodik sem divatokhoz, sem iskolákhoz, sem semmilyen közmegegyezéshez, mindezekről függetlenül gondolkodik a versről, a történelemről és benne önmagáról. Dobai büszkén vállalja kívülállóságát, saját útját, különbözőségét, azt, hogy ő voltaképp egy magányos harcos – ha egyáltalán a „harc” itt jó szó, hiszen legfeljebb saját integritásáért, véleményének szabadságáért, saját igazáért, saját víziójáért küzd. A cím másik fele eközben két irányba mutat: egyrészt azt sugallja, hogy a lassan lezáruló XX. századról ad majd egy sajátos, egyedi narratívát, másrészt azt, hogy az „önmúltról”, tehát csak a saját történetéről fog beszélni, ami a szülők és a nagyszülők történeteivel együtt nagyjából egy évszázadot ad ki. Végül azonban mindkét értelmezés érvényt nyert, mert Dobai itt kezdődő, és aztán a következő kötetekben egyre direktebbé váló lírai önéletrajzának ez is, az is részévé válik.

A kötetben különösen nagy hangsúlyt kap a *Húsz év múlva* és a *Harminc év után* költője, Vajda János alakja. Személyisége, története vagy legendája több versben is előkerül, legszebben, legösszetettebben talán az *Önkényesen és önkéntesen elhagyott éden* című hosszabb versben. Az ennek a mottójában idézett Vajda-költemény, az 1879-es *Búcsú a naptól* egy újabb közös halmazra irányítja a figyelmet, hiszen mindkét költő filozofikusan gondolkodó, a versben a bölcséleti kérdésekkel is előszeretettel foglalkozó alkotó, és bár a magyar irodalomban az ilyen karakterű költőből kevés van, a világirodalomból hosszan lehetne sorolni a neveket. Ebben a versben az idő múlása és vele az elmúlás lesz az alapkérdés, szorosan hozzákapszolv a költészet emlékezetét, vagyis azt a kérdést, hogy a vers mi mindent tud megőrizni a múltból, avagy képes-e megállítani az idő múlását, a szerzőt a vers születésének pillanatához kötni, az olvasót pedig visszarepíteni abba a pillanatba. „El- és megváltozott a hajdani, a valahai vaáli vaden” – olvassuk a költemény első sorában, majd azon gondolkodik el a beszélő, hogy ennek ellenére tudhatunk-e valamit az egykori Vaálról, és ha igen, nem épp a versnek köszönhetően tudjuk-e azt. A „versben megállított elmúlás” kifejezés a költemény végén megadja minderre a választ, de úgy, hogy mindez erre a gondosan megmunkált, részleteiben is igényes, klasszikus szépségű versre is igaz, ez önmagáról is beszél: megállítani igyekszik az elmúlást, a felejtést, vagyis végső soron az időt.

Fontos hasonlóság a két költő, Vajda és Dobai között, hogy mindketten visszavonultan éltek-élnek, az irodalmi divatoktól, a szalonoktól, a gyorsan felejtődő költőkért lel-

⁴ MORSÁNYI Bernadett: *Egyedül szembejövét. Dobai Péter (és) művésze.* Bp., L'Harmattan, 2016, 194.

kesedő irodalmi fórumoktól távol írják műveiket. Vajdáról alig-alig vettek tudomást kortársai, és bár Dobai pályakezdésekor, majd a 70-es és a 80-as években az irodalmi és a művészvilág centrumaiban volt, költőként, íróként és filmesként is foglalkoztatták, munkáira, új könyveire kiemelt figyelem irányult, a rendszerváltás után ez az érdeklődés egy csapásra, nehezen magyarázható, de nem egyedi módon, eltűnt. Az elmúlt három évtizedben megjelent Dobai-kötetekről alig-alig találunk kritikákat, mintha ezek a kötetek nem is léteznének az irodalmi közvélemény számára. Az is igaz, hogy ebben az időben Dobai Péter és az irodalmi közélet kapcsolata mindkét oldalról hűvös: a szerző maga is távolságot tart, tudatosan kivonja magát az irodalmi élet vérkeringéséből, keveset szerepel – és úgy látszik, az érvényesüléshez, illetve a felszínen maradáshoz még egy Dobaihoz hasonló, nem sokkal korábban még a lapok megbecsült szerzőjének számító költőnek is szüksége van barátokra, jóakarókra, befolyásos szerkesztőkre, kritikusokra. Vajda úgy halt meg, hogy jóformán a versolvasó értelmiség sem ismerte a nevét, de aki ismerte és olvasta, az sem látta benne az újat, a mást, a jelentőset, és majd csak Ady és más nyugatosok fedezik fel benne elődjüket, a Petőfi- és az Arany-epigonizmus utáni pesszimista, érzékeny, modern, nagy dekadens szerzőt. Az utókor pedig a hidat Petőfi és Ady között, ami azonban a valóságban inkább szakadék volt. Látnunk kell: amikor Dobai verseiben Vajdáról beszél, önmagáról is beszél: a nagy, sosem felejthető szerelemről, az ahhoz való élethosszig tartó hűségről, a bölcséleti líra értékeiről, de a magányról, a periféria-létről és a figyelem hiányáról is. Mert az élet és a költészet is ismétli önmagát.

Vajda tehát kiemelt helyet kap az elődök között, a „Montblank-ember”, ahogy Vajdát Ady és nyomában Dobai is hívja, azért kerülhet e költészet központjába, mert az emlékezésben, a visszavonulásban és az egykor volt szerelem emlékének őrzésében nagy hasonlóságokat mutat Dobai Péterrel – a két költő magatartása egy irányba mutat. A Gina-versek szerzője ugyanis ugyanolyan nosztalgját érzett az „édes-rég” iránt, mint kései utódja, ráadásul talán mindkettőjüknél több ez pusztán nosztalgianál. Talán helyesebb a Dobai által is használt „honvág” szót használni, hiszen ez jobban kifejezi, mennyire otthonos volt az a régi életszakasz, ahová visszavágynak, és mennyire idegen minden más, ami utána jött. Mindketten csak ott, az évtizedekkel korábbi szerelemben érezték magukat otthon, vagy pontosabban fogalmazva: mindketten egy olyan beszélőt alkottak meg verseikben, amely az életművük azonosítására is alkalmas lett. Egy, az emlékeiben

élő, fájdalomra, sőt szenvedésre hajlamos férfit, aki tiszta szívvel gondol vissza a tiszta szerelemre, nem riadva vissza a nagy szavaktól, a romantikus képzelgéstől, a hősies és az áldozatpóztól sem. Ráadásul Dobai ekkortájt a régmúlt költészetébe is visszavágynak, ahogy későbbi kötetének Berzsenyi-versei felhívják erre a figyelmet.⁵ A *Honvág egy év után*, vagyis egy bizonyos év iránti nosztalgia pontosan ezt, a korábbi kötetekben már sokszor látott makacs érzést mutatja fel újra: „A jelen semmi más, mint a működő múlt.” Az élet maga az emlékezés, az élet csak egy emlék, ismétli újra és újra Dobai. Vajda Georgináról, vagyis Gináról, ő Katalinról és Katalinhoz beszél évtizedeken át, és hogy milyen kreatívan, milyen energiákat megmozgatva, azt mi sem bizonyítja jobban, hogy még ebben a kötetben is az ide tartozó emlékező-szerelmes versek a legfontosabbak. A *Tékozló emlékezet*, a *Katalin-szonett*, a *Katalin-elégia*, a *Katalin-óda*, a *Katalin-tavas*, a *Katalin* és a hasonló versek. Monomániás, egy életre szóló egyoldalú szerelem megrázó dokumentumai.

A szerelmes-emlékező költészet újabb darabjai megtalálhatók a 2000-es évek nagy, összegző kötetében, amely a *„Barth hadapród, becsületiszavamra, visszatér a nyár!”* (2005) címet kapta. Az első, *Élet nélkül is létezhet emlék* című ciklusba végre nem a Katalin-szerelem, hanem az 1969-ben kezdődött Mária-szerelem kap hangsúlyt, kifejezetten érzelmes, emelkedett szerelemes versekkel, vallo-másokkal, a római találkozást felelevenítő emlékversekkel, a Rómában látott műalkotások, festmények és szobrok ihlette költeményekkel. A második, *Pannon utakon, Cast-rum doloris* ciklus nagy ívű szerelmi vallomás a szülőföldről, Magyarországról, a Balatontól a Dunáig megtett utazás naplószerű dokumentumain keresztül. A harmadik, *Tudom, virraszt a világ* is ciklus már vegyesebb anyag: régi szerelmek és szeretkezések emlékei, nagy anyaversek, képleírások és újra a Katalin-történet keveredik benne.

Az első ciklus címe régi motívum Dobainál, mint látuk, már a 70-es években előkerült, amikor először írt az emlékezet működéséről, az emlékek megszületéséről és átalakulásáról, a fénykép és az emlékek viszonyáról. A még letisztultabban megjelenő gondolat lényege, hogy az emlékeink egy részét valójában nem is éltük át: vagy nem úgy történtek a dolgok, ahogy emlékszünk rájuk, esetleg kiszíneződtek, kiegészítődtek az idők során, vagy nem is a saját emlékeinkre emlékszünk sajátként, hanem olyasmire, amit mások meséltek, amiről csak olvastunk, amit filmekben láttunk. Persze az utóbbiaknak is van valóságalapja, de csak korlátozott. Vagyis élet nélkül is lehetnek emlékek, nem kell mindent átélni ahhoz, hogy

⁵ TÓTH Sándor Attila: *Modern költészet a régi poézis erőterében: Dobai Péter Berzsenyi Dániel emlékére írt költeménye (a vers 1–22. soráról)* = *Módszertani Közlemények*, 2021, 3. sz., 59–79.

<https://ojs.bibl.u-szeged.hu/index.php/modszertani-kozlemenyek/article/view/43651/42643>

a fejünkben gazdag múltunk legyen. Ez a probléma egyébként fordított előjellel is előkerül a kötetben: néha nem emlékszünk arra, ami pedig velünk történt, és fontos volt – ilyenek például ezekben a versekben az édesanya egykori árulásának részletei. Merthogy a traumatikus eseményeket az ember hajlamos elfelejteni, vagyis mélyen elrejtteni a tudatban (a tudatalattiban), mert az emlékek fájának, azokkal nem lehetne hétköznapi életet élni.

A ciklus alapképlete szerint az egyik oldalon a 60-as és a 70-es években megélt, ragyogó, izgalmas, kalandokkal, szerelmekkel, barátságokkal, csodálatos érzelmekkel és még csodálatosabb lehetőségekkel teli ifjúság, illetve annak a bizonyára átforgató emléke, a másik oldalon a jelenkor szürkesége, magánya, kedvetlensége. Az időződő beszélőt jóformán csak az emlékei éltetik, életének minden izgalma megtörtént már a múltban, minden szép, minden, amiért érdemes élni, akkor volt, a jelentől és pláne a jövőtől semmi jót nem vár. Az elégikus, sőt akár depresszívnek is nevezhető hangnem egyébként nemcsak az első ciklust, hanem az egész kötetet átjárja, kimerítő példája ennek az egyik első vers, az *Immár Echo nélkül* című:

„Ünnepek voltak akkor egészükben az évek,
a bátor, meztelen szerelmek, hű barátságok!
Ifjúságod nagyságos, áldott, fényes, káprázatos tavaszait
tengerek azúrja követte, tékozló, sugaras nyár!
Hangos, tiszta echót vertek hívásaid, kiáltásaid,
mosolyodat, nézésedet leányok testvéri mosolya,
élénk, nyugtalan pillantása viszonzta!
[...]
Már nem tudsz másokban eltévedni, feljűk szökni!
Magaddal szemközt – világtalan – egymagad vagy...”

Jól látszik tehát az ellenpontozás, az egykor volt aranykor, a nagy társaság, a barátok és a barátnők sokasága szemben a mai magánnyal. Ugyanakkor az is világos, hogy a múlt már nem térhet vissza, a magány örökké magány marad. Sok más versben is működik ez a struktúra, sőt, mondhatni, az egész kötetnek ez az öntőformája. De ebben még nem lenne semmi új, a korábbi Dobai-kötetekben is jelen volt a nosztalgia, a múlt szépségének és gazdagságának felemlegetése és a jelen lefokozása. Az újdonság az, hogy az emlékezet fájdalma is előkerül, ami egészen új minőséget és hangnemet kölcsönöz a verseknek. Az *Emlékezni annyi, mint félni merni* című vers „rémületről”, „görcsökről” beszél, kijelenti, hogy „Talán csak a teljes felejtésben nincs fájdalom”, amikor arról beszél, hogy az emlékek szenvedéssel járnak. Fájnak pusztán azért, mert az idő múlására, különösen az ifjúság elmúltára figyelmeztet-

nek, de fájhatnak azért is, mert veszteségekről, bánatról, szorongásról, megcsalásról, szeretethiányról adnak hírt. A Dobai-költészet egyik etikai alapelve, a kötetben is előkerülő tételmondata, hogy „úgy illik, az embernek csak egyetlen élete legyen”, ami azt jelenti, hogy a múltunkkal akkor is együtt kell élnünk, ha az tele van fájdalmas emlékekkel, sebekkel, traumákkal. Lehetne új, második életet kezdeni talán, tiszta lappal, elfelejtve minden korábban történtet, de az önbecsapás lenne, hűtlenség saját magunkhoz.

Dobai férrias, katonás attitűdje, amely szintén végigvonul az életmű egészén, a *Kilovaglás egy őszi erdőből* első verseitől kezdődően, azt a morális álláspontot hordozza, hogy küzdeni kell, harcolni kell akkor is, ha nincs esély – itt például nincs esély újra széppé és élményekkel teltté tenni az életet. Annak fényében szürke csak igazán a jelenlegi élet, a korábbi kalandok mellé állítva unalmasak a mostani hétköznapiak. De nincs mit tenni, az emlékek erősebbek:

„Az emlék: éber álom, virrasztó tudat.

Az emlék: örök vigília. Az emlék: eltévedt zarándoka az elmének. Az emlék: az az ó-római szikla, ahonnan a halálra ítélteteket a mélybe taszította a bakó. Így végez az emlék az ép és építő gondolattal.”

Dobai Péter, ahogy kritikájában Bodor Béla is kiemelte, ezekben a verseiben ismét érzelmes, indulatos és intellektuális egyszerre, amit poétikailag az erős, metaforikus túltelített képek használata, a művelődéstörténeti (gyakran képzőművészeti, olykor zenei) toposzok gyakori jelenléte, és a nem rontott, némiképp mégis szabálytalanul átforgató nyelv alkalmazása jellemez.⁶ Külön figyelmet érdemel az indulat, ami azért is lehet meghatározó része a kötetnek, mert nem agresszív, nem valaki ellen irányuló, inkább a haragra, a tehetetlen dűhre, ugyanakkor a keserű tudomásulvételre hasonlít. Erre tökéletesen rimel egy, egyébként más költeményekben is visszatérő verscím: *Létezésünk legtisztább állapota a búcsú*. Eszerint: mi sem természetesebb annál, hogy a környezetünk pusztul, hogy búcsúznunk kell a kedves tájainktól, hiszen folyamatosan búcsúznunk a távozó barátainktól, rokonainktól, és mi magunk is folyamatosan a távozásra, a halálra készülünk, és búcsúznunk a bennünket túlélőktől.

Sokszor találkozunk a kötetben Dobai régi, kedvenc technikájával, a fényképekből kiinduló emlékezőst dokumentáló verssel, amikor egy az idézetekhez hasonlóan hosszú, szokatlan, precizitásra törekvő cím után egy fénykép lesz a Madeleine ostya, az emlékeket életre keltő impulzus, amely az ábrázolt építményt előbb megeleveníti,

⁶ BODOR Béla: *Stramm elégiák = Élet és Irodalom*, 2006, 37. sz., 26.

majd, miként a folyamatot Bodor Béla ábrázolja, történelmi közegébe helyezi, metaforává teszi, teret és időt épít köré, aztán szűkíteni kezdi a látószöveget, és egyre elvontabbá teszi tárgyát, míg végül megérkezik a versbe magába és abba a valamibe, amit a költő szíveként jelöl, tehát képzeletébe, lelkébe, alkotó eszméletébe.⁷ Ismét az egykor és a most, a kalandos ifjúság és az unalmas idős kor szembeállítás:

„Vad, heves ifjúságom! Első hajóm: M/S Hazám!
Szerelmek: illyr lányok, dalmát, horvát, szerb
szépasszonyok, montenegrói nők, albán lányok,
almamagbarna-hajú olasz leányzók rajzása...
Nevükre sem emlékezem már, de emlékszem
szemembe néző, rejtélyes szemükre...
örömfényes nézésükre, copfjuk sűrű fonatára,
dús kontyukra, kibomlott tincseikre,
emlékszem magukhoz hívó, merész mosolyukra,
örömsugaras nevetésükre, najád-mezítelenségükre,
vérük lázas lüktetésére, lihegő vagy már pihegő
lélegzetükre, faruk, combjuk, csípőjük hibátlan
ívére, vérmes, erős természetükre, heves
hajlandóságukra, maguk odaadására:
olykor kéretlen is, önzően önként...”

És végig a végtelen szomorúság, a fájó szív, a szünni nem akaró nosztalgia. Dobai Péter nyíltan vállalja ezeket az érzéseket, nem ironizál, nem próbál maszkok mögé bújni, nem használja a posztmodern költészetre jellemző távolságtartó eszközöket. A szomorúság oka azonban társadalomkritika, elégedetlenség a „világtalan világgal”, ahogy olvassuk is, de a „világtalanság” itt nem a vakság szinonimája. Inkább a világot elvesztett emberé, aki elveszti a kapaszkodóit, a gyökereit, és részévé lesz a munkára és a fogyasztás mókuskerekére épülő világnak, ahol azért dolgoznak egyre többet és többet az emberek, hogy az emiatt egyre kevesebb szabad idejükben egyre többet tudjanak költeni egyébként felesleges, de biztosan nem létszükségletnek tekinthető termékekre.

A következő két kötet, az *Emlékek jövőidőben* (2008) és az *Emlék az ember* (2011) teljesen az idő és az emlékezet kérdései köré tervezettek. Közben egyre gyakrabban kerül elő az öregedés kikerülhetetlen tapasztalata, ami ugyancsak felszólításként értelmezhető: felszólításként az emlékezésre, az összegzésre, a múltban gyökerező identitás megerősítésére. Többször láthatunk utalásokat egy készülő (prózai) önéletrajzra, vannak versek, amelyek kimondottan ehhez kapcsolódnak, mint például a *Voltam élni* című, amelynek alcíme: *Előhang egy prózában folyamatosan írt életrajzhoz* – márpedig az életrajz semmi más,

mint emlékezés, illetve az emlékek szelektálása, majd narratívába rendezése.

Nem csoda, hogy az így létrejövő szövegegyüttesek, különösen a 2011-es kötet az önéletrajz határvidékére sorolja a versgyűjteményt is, hiszen folyamatosan felvilantja az élettörténet meghatározó eseményeit, sorsszerű döntési helyzeteket, kezdve az egyetemi évektől és a 70-es évek eleji filmes munkáktól, kalandoktól, barátságoktól, Bódy Gábertől, majd keresztülfutva a 80-as és a 90-es évek utazásain eljut a kötet jelenébe, ahol legtöbbször egy békében élő, együtt sétálgató, pihenő, beszélgető házaspár képét látjuk a versekben. A megnyugvását. Az öregedés visszafordíthatatlanságának fájó tudatosítása sem kezdi ki ezt a harmóniát, legfeljebb szomorkássá teszi még az időskori szerelmes verseket is: „minden egyszerre történik velünk, / s egyszer, sajnos, / végleg megtörténik” (*Akarom, hogy vagy*). Lehet, hogy az első gondolat a lázadás: az nem lehet, hogy csak ennyi az élet, de Dobai Péternél rögtön ott a beletörődés, a méltóságteljes elfogadás: de igen, ennyi. Csak ennyi. Szép példája ennek a *Krúdy Gyula a Margit-szigetről Óbudára költözik, meghalni* című vers, vagy az *Alkony, ha emléked reánk riad*. A halál közeledik, csak, ami megtörtént velünk, az a miénk, csak a múltunk jelenti az életünket, ezért is kell emlékezni, az emlékeket dokumentálni verssel, fotóval és a fotókról később megszülető versekkel. Ezért kell magáról az emlékezetéről is gondolkodni, akár versben is. A kötetek címében is szerepel a múltra vonatkozó „emlék” szó, de a versekben még legalább százszor fordul elő. Abszolút kulcsszava ez Dobai Péter költészetének. Hiszen az idő a költő ellen dolgozik, folytonosan eltávolítja a lírai ént legfőbb követelése tárgyától, az ifjúság napjaitól, vagyis attól az ideálisnak tetsző ősalálapottól, amelytől már megszólalása kezdetén messzeségbe sodródott.

A múlt felidézéséhez, mint már annyiszor a 70-es évek óta, most is fotókat hív segítségül, ezek lesznek az emlékezés és az időérzékelés mankói. A fotókat a korábbi kötetekben is megnevezett „Mari”, „Mária” vagy „Máté Mária”, vagyis a költő felesége készítette – ezek az információk a versek részei –, aki több mint öt évtizedes közös történetük tanúja, szerelme, a fotókon és a felelevenített, együtt átélt élményeken keresztül pedig alkotótársa is. Nem érdektelen az információ, mert orientál, sok mindent megmagyaráz, egyszerre tágitja és zárja le az értelmezés terét. Ferencz Győző vélhetően nem volt ennek az információnak a birtokában, vagy szándékosan eltekintett tőle, amikor a „Barth hadapród, becsületszavamra, visszatér a nyár!” kötetéről írva úgy érzi, a 70-es évek nagy találkozásaira emlékező (egyébként a most vizsgált kötetekben

⁷ Uo.

is előkerülő) Mária-versek adósak maradnak az emlék fontosságának magyarázatával.⁸ Ferencz arra gyanakszik, hogy a történet egy nagy veszteséggel ért véget, szakítással, esetleg halállal, az erre utaló nyomokat keresi a kötetben, és mert nem találja, számon is kéri a hiányt a költőn. Arra sem talált nyomot, hogy a kapcsolat azóta is tart, Mária a költő felesége lett – de nem róható fel neki a nem tudása.

Már csak azért sem, mert Dobai sem segít összerakni a történetet. Korábban láttuk, hogy bár az újabb versekben már Mari a főszereplő, rengetegszer éneklí meg a szerző 1969 augusztusát, a nagy római utazás időpontját, de már 1967-re datált emlékeket is találhatunk, miközben a 70-es és a 80-as évek versei másról sem szólnak, mint a múltni nem akaró, Vajda János Ginájához és Juhász Gyula Annájához hasonló Katalin-szerelemről, de Katalin mint az első és legnagyobb szerelem tárgya még a 2000-es évek közepén is előkerül. Ráadásul a 70-es évek eleji kubai ösztöndíj emlékei között előkelő helyen vannak a „gyönyörű, félvér lányok”, és a későbbi emlékek között is találhatunk hosszabb-rövidebb kalandokat felelevenítő verseket.

A kötetek jelentős része kifejezetten filozofikus, néhány igazán izgalmas kérdésfeltevéssel. Érdekes például a 2008-as címe: *Emlékek jövőidőben*, amely azt állítja, hogy végső soron minden emlék, még a jövőről szóló állításaink is azok, hiszen voltaképp az állításra emlékezzünk:

„Kérdés az, hogy mi nem emlék?

Bizony, emlék az eljövendő holnap is, akárcsak a soha el nem jövendő... Az élet emlék! Emlék, mint az első születés, mint az első szerelem, mint az első halál...”

(*Megnyílnak visszafelé mind a múltak, a valaha befejezett időségek*)

A 2011-es kötet címe, az *Emlék az ember* még bátrabb állítást tesz: az ember identitása teljes egészében az emlékeiből áll, vagyis az emlékek a világ alkotóelemei, a legfontosabb létezők:

„Kezdetben volt az IGE. Így szól a Szentírás.
Kezdetben volt a TETT. Ezt hirdette Goethe.
De nem! Mégsem. Kezdetben volt az EMLÉK.
Sem Ige, sem Tett, az Emlék volt a Kezdet.”
(*Kezdetben volt az emlék*)

A tárgyalt versekben az emlék és emlékezés elméleti kérdés, Dobai még sok továbbgondolható állítást tesz a költészet nyelvén, például az emlékezet működését sokszor az álmok működéséhez hasonlítja, de tudjuk, az álmok sohasem az abban szereplőkről, hanem mindig az álmodó-

ról szólnak. Az emlékezetben felbukkanó embereket a versek akár árnyaknak is nevezhetnék, hiszen így jelennek meg, bizonytalan körvonallú, tűnékeny, valójában álomszerű lényekként, kis túlzással: a képzelet szülötteiként.

Amikor a versek az élet fontos és szép emlékeit idézik fel, akkor épp azzal szembesülünk, hogy a nosztalgikus emlékek a legnehezebben átadható emlékek. Nehéz viszáldézni egy ötven évvel korábbi utazás vagy egy balatoni nyaralás hangulatát, még nehezebb átadható módon megfogalmazni az akkori és a mai érzéseket. Pedig ezekben az emlékekben rejtőzik a titok, amely elárulja az ének, hogy ki ő. A nosztalgia tehát személyes mitológiát hív életre, tart életben, és tesz időről időre hozzáférhetővé, például akkor, ha az előhívására alkalmas fényképeket nézünk – ahogy ezt Dobai Péter hőse teszi, méghozzá tudatosan. A versekben a nosztalgia hordozta tapasztalat nem múltbéli emlékké, hanem az identitás alapját jelentő építőkockává, jelenbeli eseménnyé válik, olyan abszolút múlttá, amely a mindenkori jelennek is része. Dobai sokszor játszik el ezzel a képlettel: a múlt a jelen része, sőt maga a jelen. A múlttal kialakuló tudatos kapcsolat intenzitása pedig megmutatja, mennyire védtelen az őt érő életeseményekkel szemben. Hiszen ez a kapcsolat – és alighanem erről beszélnek az *Emlékek jövőidőben* és az *Emlék az ember* versei – alapjaiban határozza meg identitásunkat, hangulatunkat, komfortérzetünket a világban. Világos, hogy a megélt múlt jelentősége mindig csak utólag tárul fel, de az adott események későbbi súlyát a tudattalan határozza meg, a tudattalan, amelyet értelemszerűen nem irányíthatunk. Egyszóval: még ha ismernénk is személyiségünk részletes térképét, ami képtelenség, akkor is megjósolhatatlan volna, hogy egy konkrét esemény miképp hat ránk később: elfelejtjük, nosztalgikussá tesz, esetleg traumatizál?

Morsányi Bernadett a 2014-es *Belvedere* című kötetről írt körütekintő kritikájában egyenesen úgy fogalmaz, egyébként épp a költőt idézve, hogy „ami új benne az az, ami régi benne”.⁹ Ezt úgy kell értenünk, hogy Dobai Péternek úgy sikerült megújítani, méghozzá jelentősen megújítania a költészetét, hogy ehhez voltaképp sok régi, sőt nagyon régi versét vette újra elő, illetve olyan régi témáit, például az anyával kapcsolatos traumákat, amelyeket ugyan már az első verseskötetében is érintett, de egészen mostanáig nem bontott ki. Ebben a kötetben azonban komoly tabukat sért annak érdekében, hogy az emlékei közül olyanokat is elmondhasson, amelyekről korábban, talán szégyenérzetből, talán önvédelemből, talán gyengeségből hallgatott. Így született meg egy összetéveszthetetlenül jellemző Dobai-kötet, amely min-

⁸ FERENCZ Győző: *Kétféle emlékezés = Népszabadság (Hétvége)*, 2006, 54. sz., 11.

⁹ MORSÁNYI Bernadett: *Kitörés az őszi erdőből = Alföld*, 2015, 10. sz., 110–115, 110.

den, az életműhöz fűződő hűsége ellenére egészen új színeket tudott behozni ebbe a költészetbe.

A régiből újat alkotó mozzanat része a kötetben a kubai emlékeket felidéző versek sora. A 70-es évek eleji történet alapmítosza lett a Dobai-lírának, tulajdonképpen minden azt követő kötetében feltűnik valamilyen módon. Újdonság viszont, és nagyon jelentős történés a gyerekkori emlékek megjelenése, illetve az ezekkel kapcsolatos indulatok plasztikussá tétele. A versekből is kikövetkeztethető, de interjúkból még világosabban tudható, hogy mi is történt a gyermek Dobai Péterrel. Az 1944 augusztusában született kisfiú apja egy Budapesten állomásozó német katonatiszt volt, aki a gyerek születése után néhány hónappal hadifogságba esett, ahol hivatalosan is lemondott a gyerekéről, pontosabban a gyerekéhez fűződő jogairól. Szabadulása után sem kereste a kapcsolatot a fiával. Az édesanya eleinte egyedül nevelte a gyereket, majd váratlanul férjhez ment, és hogy az új házasságot ne akadályozza a korábbi kapcsolatból született gyerek, Dobai Péter internátusba, egy bentlakásos intézménybe került, ahonnan, elmondása szerint, még karácsonykor sem mehetett haza, a családból egyedül a nagymamája látogatta. Jóformán árva lett. Kisgyerekként kellett átélnie, hogy az anyja eldobta, mert útban volt, felesleges volt, de valószínűleg csak felnőtként értette meg, milyen nagy bűn volt ez az anya részéről, és mennyit szenvedett ettől a történetekből mit sem értő gyerek. A versek nem kötik össze a két élményt, de sejthető, hogy a mániássá vált Katalin-szerelm valamiképp az anyára vágyó, de elhagyott gyerek szeretetét, ragaszkodását mintázta – anyából csak egy van, az anya nem pótolható, ahogy első szerelemből is csak egy van. A szerelem, persze, újjászülethet, ahogy a Dobai-költészetben látjuk is ennek nyomait, épp az újabb versekben megjelenő, a feleséghez szóló versekben, de ha az anya felől tekintünk a Katalin-történetre, ha feltételezzük, hogy benne az anyát, a szakításban az anyával történt szakítást, a Katalintól jött elutasításban az anyától jött korábbi elutasítást láthatjuk, máris érthetőbb a ragaszkodás az első szerelem eszményéhez. Talán nem véletlen, hogy épp az anya bűnének kimondásakor, az anya megátkozásakor, az anya megtagadásakor tudta Dobai megírni a majd ötven éven át tartó Katalin-szerelmet vélhetően végleg lezáró versét, a *Végbúcsúvétel Katalintól és a Katalinságtól* címűt. Az anyával kapcsolatos trauma felszínre kerülése érvénytelenné és érdektelenné teszi az azt leképező, elfedő történetet, érzelmet.

A felkavaró anyaversek sorát a *Tékozló vigíliák rózsa sortűz* nyitja, benne egy álommal, amikor is a beszélő a kivégzőosztag tagjaként lövi agyon az anyját, és a rémálomból felébredve leginkább arra emlékszik, hogy még csak nem is gyászol. A következő versekben aztán olyan soro-

kat olvashatunk, mint az „Anyám nem mesélt soha. / Anyámnak nem volt fia.” (*Hová tűntek az anyai mesék?*), „Amióta meghalt anyám, / Azóta nem vagyok árva. (*Apróhirdetés*), „anyám, végre felejtelek”, „Ha mégis szeretnél volna valaha, legalább haláloddal ne szeress!” (*A halál jól vezeti a hangot...*), „Anyám csak egy női név”, egy hazug, szeretni képtelen, áruló nő neve, és így tovább. Számonkérés, értetlenség, átok, gyűlölet, és közben, mégis, a megbocsátás vágya:

„Legalább őriznék rólad
egy szinte súlytalan, aztékarany
medált, abban egy megsárgult
fotográfiát ifjú, hajadon arcodról
– mintha nővérem arcáról –,
akkor talán közös és vesztés
sorsunkat megbocsátanám,
Anyám!”

(*Magamban kereslek, nehogy kívülem megtaláljalak*)

Az ide tartozó nagyjából húsz vers újdonsága az is, hogy a korábban mindig erős férfiként megjelenő Dobai-hős végre felvállalja a gyengeségeit, megmutatja a sebeit, és ártatlan, védtelen, bántalmazott kisfiúként áll előttünk. A macsó, néha túl rámenős, túl agresszív vagányról kiderül, hogy a lelke mélyén ő is csak egy kisfiú, és a férfisság hangsúlyozásával talán eddig is csak ezt próbálta leplezni. Nem akarta, hogy bárki lássa rajta, mennyire vágyott az anya szeretetére, mennyire sírt, amiért nem kapta meg, és mennyire szomorú még mindig, hogy ez a kegyetlenség megtörténhetett vele. Fontos alkotói döntés volt ennek a témának a felvállalása. Szó volt már arról, hogy az utolsó tíz-tizenöt évben egy verses önéletrajz darabjait olvashattuk a kötetekben (miközben az ígért, még a versekben is megemlített valódi prózai önéletrajz még nem készült el), és a gyermekkor keserve, története teszi ezt a szilánkokból építkező lírai memoárt teljessé, állítja a talpára a még ezután is sok, de egyre kevesebb kérdőjelet tükröző képet.

Mint már szintén szó volt róla, Dobai Péter költészete kifejezetten alanyi költészet, sok önéletrajzi vonással. Válogatott versei tehát ennek a memoárnak a vázát, a gerincét is adhatnák. *Voltam élni* címen egyébként van vers a *Belvedere*-kötetben is, és jelent meg még 2019-ben is, folyóiratban, teljesen más szöveggel. Az ajánlat tehát él. Mi az életmű egészének áttekintésével megkíséreltük elvégezni a feladatot, megválaszolni e költészet számunkra feltett kérdéseit. Minden további olvasó nagy lehetősége, hogy meghallja e roppant gazdag, árnyalt és okos költészet neki szóló kérdéseit, és próbáljon válaszokat találni rájuk. És persze nemcsak Dobai Péter költészete, de regényei, novellái és az itt nem tárgyalt filmjei és filmes esszéi is lehetőséget adnak erre. Ma talán még könnyebb.

MŰVELD ÉS MAGYARÁZD

Azt mondják az okos emberek, gondolta, akik úgy értenek az irodalomhoz, mint a cipőfelsőrész-készítők a cipőfelsőrész-készítéshez, hogy a hozzá nem értés kétségtelen jele, ha valaki egyes szám első személyben mesél, az pedig az amatőrizmus netovábbjának számít, ha egy mű álmjelenettel kezdődik – jutott eszembe egy nyári reggelen, az ablakban könyökölve, miközben az éjszaka látott álmom képeit vettem sorra magamban.

BABICZKY TIBOR

ma
mű

Széljegyzetek A hallgatás vendégkönyvéhez (részlet)

Ökörnyálként úsznak el egy láthatatlan történet szálai fölöttünk, arcunkat néha megsimítva; és aki fogékony erre az érintésre, eloldozódni látszik, mint felfeslő szál, az időből. Térdig avarban gázol a tavasz.

*

Kedveltem a hívságot, a nyári tüzet, a női bokacsizmat, a napfényben ragyogó házakat, a szélben lobogó zászlókat. De mindez csak színháztörténet.

*

Hajók jönnek és mennek – az öböl nem változik. Íve, akár egy örökre zárt, óriási száj. A föld felől nézve telt mosoly, a tenger felől sírásra áll.

*

A vágózó felhők alatt dermedten áll a város. Lezúdul a szél a háztetőkön, a zászlók boldogok. Hullámok tornyosulnak, átomlik a víz a balusztrádon, sós hab szivárog a sétány szájszegletén. A rakpart peremén magányos férfi áll, dacolva a hullámok és a szél erejével, enyhén előredőlve, széles gesztusokkal veszekszik a tengerrel. Szétfoszló emberi hang, szemközt a lélegző közönnyel. Mintha magzatvízen a születést számon lehetne kérni.

*

Regényalakjait, mint mondják, több tucat valóságos személy vonásaiból gyúrta össze – az egyik egy fintor, egy másik a monokli, megint egy másik a düh, egy következő a kar tetszetős mozdulatának modellje volt. A tükörben, már amikor belenézett egyáltalán, félve pillantotta meg arcát, mintegy futólag egyeztette vonásait az elképzeléssel, majd lesütötte szemét, s a cipőfűzőjére meredt. Akár egy seb, gondolta, hevenyészetten összevarrt vágás, jelentősége nincs, boncolás után.

*

„Azt hiszem, nem a lehető legjobban vagyok”, mondta, és a fal felé fordult az ágyban. Másnapra hideget mondtak, és hideg is lett.

*

Theodórosz elvetett minden nézetet az istenekről. Ráakadtam egy könyvére, amelynek címe: *Az istenekről*. Ezt semmi esetre sem szabad teljesen figyelmen kívül hagyni.

*

A bennem lakó Rész, úgy véltem, hozzám tartozik, és kezdetben kristályszerkezetté rendeződni, majd később feloldódni vágyott. Ez volt a káprázat – sem egyén, sem metamorfózis, sem vágy nem a daimón része. Figyeljük gyönyörködve az üvegfűvők látványát: mennyi kérdés, kijelentő módon.

*

Életünk fordulópontjai, amennyiben szert tettünk némi önismeretre és belátásra, előre kirajzolódnak előttünk – nagyjából úgy, ahogyan, mondjuk, Mahler *I. szimfóniájának* hallgatása (és megtekintése) közben észrevesszük, hogy az üstdobok mögött álló alak nagyobb fejű dobverőre vált, majd ezt követően, belepillantván a partitúrába, leeresztett kézzel várakozik.

*

A számos – de minden esetben egynél több – parancsok következménye a magában álló, józan belátás: ne építs – nem omlik össze.

*

Különös analógia adódhatnék abból, hogy még a legnagyobb távcső szemlencséje sem lehet nagyobb az emberi szemnél.

*

Kitűzni célként, hogy elfutunk a horizontig.

*

Elszakadni attól, ami a világhoz köt, még nem a halál; az a magány csak, melyet az elmúlás – sokféle módon – az Egyetlenbe majd beleolvaszt.

*

Anyánk: minden hátsó gondolat; apánk: a vad közöny – ennyi az élet, amit végigjárni kaptunk, hacsak fel nem ismerjük, hány másféle út vezet még megoldott példától a megoldásig.

*

A csónakrámpa szegélyére ült, tekintetét hol a sodrásra, hol pedig a hegytetőn fehérülő városra szegezte a folyó túloldalán. Egy közeli bója mögött a V alakban felhabzó víz, akár egy régi sebhely, ragyogott, alig észrevehetően, mégis kérkedő egyértelműséggel. Pedig a sodrás minden biztonnal észre sem vette – s ha esetleg észrevette is, figyelmen kívül hagyta – a bóját; a sodrás nem őriz régi sebeket.

*

A folyó, egy madár röpte, az évszakok váltakozása, az augusztusi csillaghullás mind nem jelent önmagában semmit. Az élet nincs egyedül, nem értelmezhető kizárólagosan, még szimbólumok szintjén sem. A folyó, egy madár röpte, az évszakok váltakozása, az augusztusi csillaghullás ugyanúgy lehet a halál is.

*

Mit várunk a nyártól? Könnyűséget. És mit várunk a téltől? Nyarat. De ennek semmi értelme nincs.

*

Egy rég bezárt vendéglő ablakán a felpöndörödött „Megnyitottunk!” felirat. Lángoló nulla az ég közepén.

*

Tegyük fel, mindez csak feltevés, hogy a vallásoknak van igaza. Ebben az esetben a világot a hit és az erkölcs tartja össze, és mindent, ami lényeges, tudunk már. De az univerzum nem ismeri a hitet és az erkölcsöt, és nem tesz különbséget lényeges és lényegtelen között.

Tegyük fel, mindez csak feltevés, hogy a fizikusoknak van igaza. Ebben az esetben a világot a rend és a rendezetlenség tartja össze, és lényeges kérdésekben tudatlanok vagyunk még. De az univerzum nem ismeri a rendet és a rendezetlenséget, és nem tesz különbséget lényeges és lényegtelen között.

Tegyük fel, mindez csak feltevés, hogy mindkét vélt igazságot elvetjük. Ebben az esetben marad a bizonytalanság és az értelmetlenség, és a lényegtelen kérdések könnyen lényegessé válnak. De az univerzum nem ismeri a bizonytalanságot és az értelmetlenséget, és nem tesz különbséget lényeges és lényegtelen között.

És most képzeljük el, hogy élünk.

*

Az ég számlapján mozdulatlan óramutatók a vadludak. A kényszer borraivalója: a vágy. A párnában kihűlt kohósalak ropog s pár szétmorzsolt szárnycsapás. Egymáshoz nyomódik föld és ég, és elválik, és összeér megint – a fogor mozog így, ha rág.

*

A fény, mint egy cikkelyekre szétváló gyümölcs, világit be az ablakok során. Múló gondolat vagy a világmindenség gömbfeijében, hirtelen ötlet, amit az egyéb teendők elsodornak, és amit holnap már képtelenség lesz felidézni. A szentélyben emberalakot szül az árnyék. A bortároló edények színültig tele vízzel.

*

A hegyek, akár a ráncos éjszaka. Az egyik völgyben sűrűbb az árnyék. Meddig tölt el még csodálattal, ami van? Hasadt hitedből ostoba szörny született. Az üresség nem volt még bénítóbb soha. És retteg az éjszakától, pedig benne fogant a világ. „És szabadíts meg...”, könyörögsz. „Szabadíts meg.” És félreállsz.

*

Könnyű léptekeket az egyszerűeknek. Könnyű léptekeket a bonyolultaknak. A böllérek kése alá nyakat. Konyhámba napfényt. A napfény köré eget. Az ég köré anyagtalan, üres alvást.

*

Ott, az épülő mélygarázs helyén állt valaha az oltár. Sebzett állatként visít a gödör szélén egy munkagép. A mélyben, számozott parcellákon fémkoporsók vesztegelnek.

Üres mind. A sorompók nyitva. Mindenki feltámadt, de senki nem éli túl.

*

Tavasza volt, emlékezett, akár egy késői ébredés, a reggel hűvös fegyelmesség nélkül, telítve a közelgő dél ígéréssel, tavasz volt – klisé az egész, a tavasz és a szerelem –, amikor először látta meg a tengert.

*

Éjszaka járó, Föld körül ellobogó, idegen fény.

*

Azt mondják az okos emberek, gondolta, akik úgy értenek az irodalomhoz, mint a cipőfelsőrész-készítők a cipőfelsőrész-készítéshez, hogy a hozzá nem értés kétségtelen jele, ha valaki egyes szám első személyben mesél, az pedig az amatőrizmus netovábbjának számít, ha egy mű álomjelenettel kezdődik – jutott eszembe egy nyári reggelen, az ablakban könyökölve, miközben az éjszaka látott álmom képeit vettem sorra magamban.

*

Amikor alászáll a fény, és a madarak búcsúztatják a napot, az ember gondolkodni kezd arról a búcsúzásról, de valójában nem juthat túl a búcsúzás fogalmán, majd aludni tér abban a tudatban, hogy véghez vitt valamit.

*

Van, amihez készség, van, amihez készítés, és van, amihez tanulás szükségeltetik. Ezenfelül van még, amihez mindhárom egyszerre kell. Ami biztos: szeretni még soha nem tanult meg senki.

*

Az ünnep olyan, mint a fantomfájdalom. Kizárólag alacsony, emberi hasonlataink vannak a magas, embertelenre.

*

Sok ember panasolja, hogy nem tud aludni – azt szinte senki, hogy ébren lenni nem tud.

*

Sötétedés után, természetes ténykedésük közben hallgatni az éjszaka lényeit olyan, mint hazatérni egy rémekkel teli, romos, régi házba. „Hát hazataláltál?”, kérdezi egy test nélküli hang. Tőle nem kell félni: ő nem a rém – ő csak a régi rom.

*

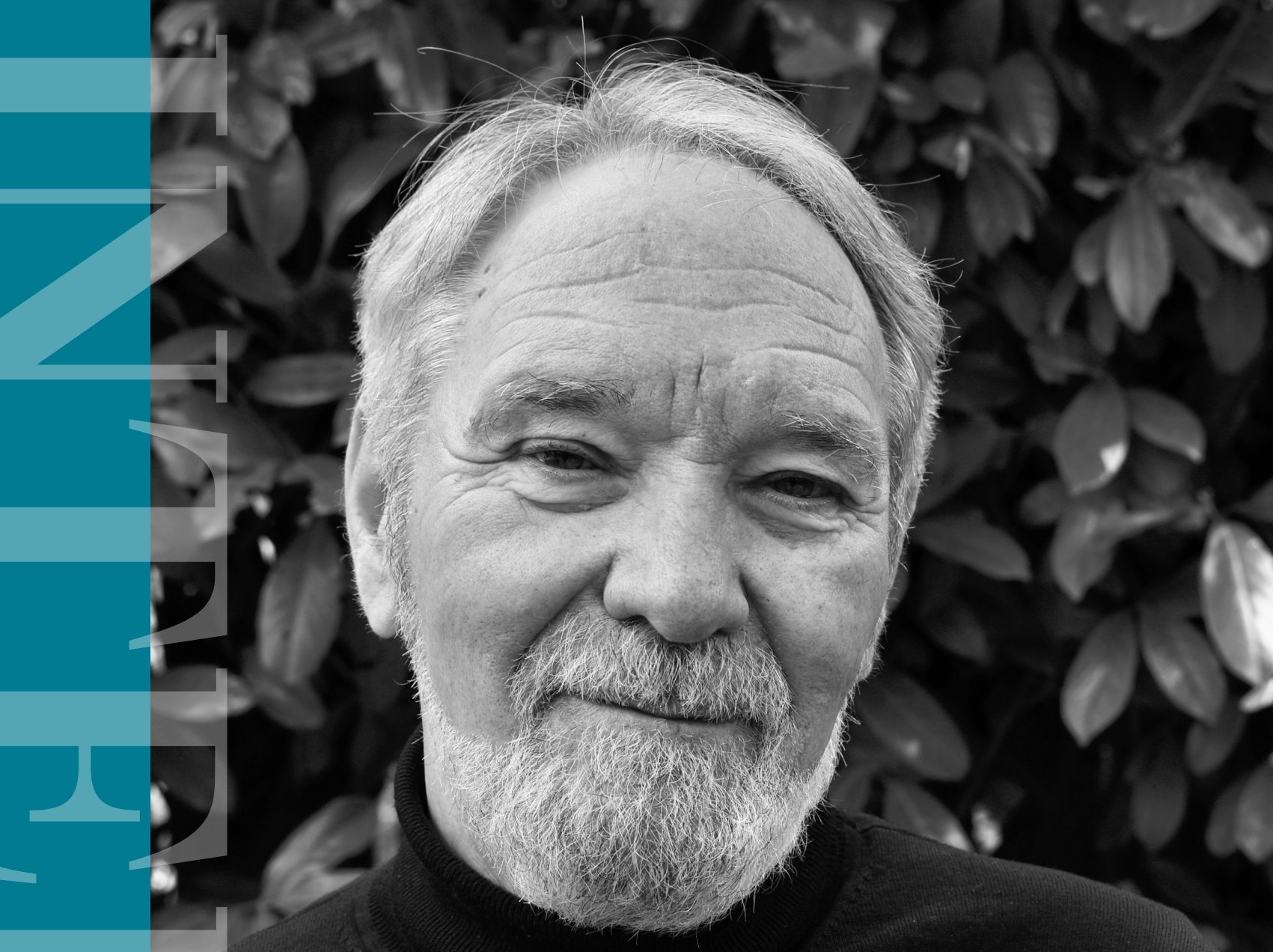
Morus Tamást, miután megtagadta, hogy felesküdjön az 1534-es örökösödési törvényre, amelynek értelmében a király az egyház fejévé is vált, árulásért halálra ítélték. A korabeli törvényben külön rendelkezések szerepeltek arról, hogy egy árulónak miképpen kell meghalnia: az elítéltet felakasztották, amíg eszméletét nem veszítette, majd újraélesztették, hogy végignézhesse, ahogy levágják a péniszét és a szájába tömik, a gyomrát ezután felvágják, és a beleit egy forrásban lévő vízzel teli üstbe dobták, hogy a haldokló saját halálának szagát érezze, azután a szívet kitépték gözölgő testéből, és az arca elé tartották. Az ítélet kihirdetésekor a szív kitépésétől a bírúk eltekintettek. Végül, amikor a végrehajtásra került a sor, beérték egy sima lefejezéssel. Mindebből kitűnik, hogy a dolgok, mégoly kedvezőtlen körülmények között is, vehetnek szerencsés fordulatot.

*

Arisztotelész körkörösen, ebből következően pedig egységként szemlélte a világot, és soha nem írta le a „metafizika” szót. Művének címe – és egyúttal maga a fogalom is – évszázadokkal a halála után keletkezett, azon egyszerű okból, hogy a kérdéses írások a *Fizika* című mű után (meta) következtek egy katalogizáló rendszerezés során, amely már egy lineáris, ebből következően pedig dualisztikus szemlélet jegyében készült. Mindebből kitűnik, hogy a dolgok, mégoly kedvező körülmények között is, vehetnek szerencsétlen fordulatot.

*

A materializmus, jóllehet szándékolatlanul, vagy éppen hogy kinyilvánításának szándéka ellenére, elővezeti és tartalmazza önmaga cáfolatát, lévén eszme – vagy ha úgy tetszik: a hit egy sajátos megnyilvánulása –, és mint ilyen, eleve nem anyagi természetű.



INTERJÚ

Csuday Csaba irodalomtörténész, tanár, író, hispanista műfordító. Publikál verset, szép- és értekező prózát. Volt diplomata, tanszékalapító. Lapszerkesztői pályáját a *Nagyvilágnál* kezdte és a *Magyar Művészetnél* fejezte be. Mintegy félszáz könyvben, regényben, antológiában, tanulmánykötetben szerepel szerzőként, fordítóként, szerkesztőként. A Magyar Művészeti Akadémia köztestületi tagja, a spanyol Polgári Érdemrend és a Magyar Érdemrend tisztikeresztjének kitüntetettje.



Az elsőség fényei és árnyai

Beszélgetés Csuday Csaba író-műfordító irodalomtörténésszel

Nomen est omen. Számodra jó vagy rossz előjel volt, hogy ritka a családneved?

Az okiratok és a családi legendárium szerint bizonyos, hogy a Csudai vezetéknev a garamvölgyi Csuda pusztához kapcsolható. A hely a török időkben kaphatta a nevét, az odáig felvonuló temérdek hadak látványáról. Apai dédapám arrafelé, Zselízen született és élt, urasági cselédként, akár a felmenői. Vasutas nagyapám, Pécel későbbi állomásfőnöke, szintén zselízi születésű volt. Az én nevem végén az ipszilon egyszerű elírás eredménye: apám Szegeden kiállított anyakönyvi kivonatában már így szerepel. Apám szemlélődő, természetimádó volt, kertész akart lenni, de katonás apja és rideg sváb anyja a nyugdíjas állással kecsegtető postatiszti pályára küldte. Gyakornokként került Mezőtúrra, ott ismerte meg anyámat, akinek felmenői gazdálkodók voltak. Anyám is komoly, elmélyedő természet volt, szerette a verseket. Idős apja galambászkodott, és rendszeren látogatta a református templomot. Hitbéli buzgalmában anyám is követte, így egybekelésükor katolikus apám adott reverzálist, családjá kitagadásától sem visszariadva. Postatiszti munkáját már Budapesten kezdte, onnan helyezték Kassára, a Felvidék visszacsatolásakor. „Vasárnapi festőként” jól bánt a pasztellkrétával, de érdekelt az atomfizika, a biológia és a spiritizmus is. Természetszeretete, gyenge tüdeje a budai hegyekig vezette alkalmas bérleményt keresve. Ezt a Pasarét fölötti domboldalon találta meg, 1938-ig egy gazdag mérnök villájában. Mindennek meghatározó szerepe lesz a továbbiakban. De hogy ezek az előzmények csodák felé irányítottak volna? Ki tudja...

Miért tért vissza a családdod Budapestre? Milyen meghatározó élmények értek egyetemi tanulmányaid előtt?

Ha jobban meggondolom, talán már az is kisebbfajta csoda, hogy egyáltalán megmaradtam. Kései jövevényként (anyám akkor negyven-, apám harminckilenc éves volt), alig két kiló súllyal születtem Kassán, 1944. március 12-én. S hogy mindjárt ellentmondjak interjúcímünknek: szüleim utolsó gyermeke lettem. Bár az is igaz: utolsókból lesznek az első. Még a koronás-címeres pecsét díszleg születési okmányomon, amit nemrég többször is be kellett mutatnom, hogy a hivatal ne idegenként, szlovák nemzetiségűként azonosítson. Szüleim elmondása szerint a Kassán töltött hat év volt életünk legnyugalmasabb szakasza,

konszolidált polgári körülmények között. Viszonylag persze, hiszen beleesett a háború kezdete, a város bombázása, és sűrűsödtek a deportáltakat szállító vonatok is, amiket apám, az állomás főpénztárosaként, döbbenet figyelt. 1944 őszén visszahelyeztette magát Budapestre, mivel már tudható volt: ha maradunk, csehszlovák állampolgárrá kell lennünk, és ez neki esküszegést jelentett volna. Mi pedig, anyám, három testvérem és én (kettő alig valamivel a születése után meghalt), egy postavagonban menekültünk utána, lakásunkat és minden ingóságunkat odahagyva. A semmibe, mert sem Pécelen, sem Mezőtúron, sem Budapesten nem volt hely a hatfős családnak. Valahogy mégis sikerült átvészelnünk az ostromot. Nekem valóban kisebb csoda folytán, mert az egyik légiriadó során a gyerekkocsira, amiben a pincébe vittek, rázuhant egy légnymástól betörő ablak. Szerencsémre a sötétítőpapír került az üvegcserepek alá.

Hogyan talált új otthonra a családdod?

A történet, apám ösztönös vagy tudatos bölcsességének hála, ott folytatódik, ahol 1938 előtt abbamaradt: a Törökvész-dűlőn. Apámék korábbi lakhelye fölött üresen állt egy családi villa, amelynek lakószintjét kiutalták nekünk mint háborús menekülteknek. De hamarosan megérkeztek valahonnan a ház tulajdonosai – a hatóságnál kaotikus lehetett a nyilvántartás –, akik megengedték, hogy maradjunk: a villa alsó szintjén, két, komfort nélküli helyiségben, hatan. Az eléggé nyomorúságos körülményeket nem részletezem; apám hamarosan meghalt fehérvérűségben, én pedig évente kiújuló ízületi gyulladást kaptam a hideg lakásban, némi szívbjajjal fűszerezve.

És édesanyád, testvéreid?

Apám haláláig édesanyám háztartásbeli volt, ötvenévesen kezdett dolgozni. Őt is a Posta vette alkalmazásba, először egy fiókban, de ott nem bírta a fizikai munkát. Utoljára a Csekkleszámoló Hivatalba járt. Legidősebb nővérem, 30-as születésű, műszaki rajzoló volt, bátyám, 38-as, a Puskás Tivadar technikumot végezte, majd estin a Műegyetem gyengeáramú szakát. Kisebb nővérem, aki egy évvel korábban született, mint én, és így szinte ikrek voltunk, sokfélét csinált, végül szintén technikusként ment nyugdíjba a MOM-ból. Amint látható: első lettem a családban, aki gimnáziumot, majd nappali egyetemet végezett.

Még nem szóltál gyerekkori, általános- és középiskolai alapélményeidről.

Az akkor még csalitos-sziklás-rétes-gyümölcsös Törökvész-dűlő, noha vészeket is tartogatott – több, a háborúból szanaszét maradt lőszer robbant föl a környéken, kíváncsi gyerekeket, kamaszokat tépve szét, és a szomszédos Kis-szikla barlangjában is történtek tragikus balesetek –, csodás terep volt nekünk, gyerekeknek. Jó időben álló nap csatangoltunk, csapatoztunk, fociztunk, télen szánkóztunk, síztünk, korcsolyáztunk. A domboldalon elegáns villák, szegényes putrik, kunyhók sorakoztak békésen, a kertekben, udvarokban baromfik, kecskék; még lovak is voltak egy szomszéd fuvarosnál. A lakosság is rendkívül vegyes volt: a tehetős, korábbi „úri” és polgári réteg, a munkásarisztokrácia, a kalandvágó proletár és vidéki származék éppúgy képviseltette magát benne, mint a Rákosi-rendszer új hatalmasai; elkerített orosz telepek is tarkították; medencés kertek, fegyveres őrök.

Ez a széles társadalmi paletta határozta meg általános- és középiskolai élményeimet, és hatással volt egyetemi helyzetemre is. A Fenyves utcai általános, utána pedig a középiskola (a II. Rákóczi Ferenc Gimnázium) is jellegzetes kádergyerekgyűjtő, elitképző intézménynek számított.

Az általános idejéből három élményt említek: apám az ÁVO-n, a festés, Lengyelország. Apámat az utcáról vitték be, illetve vitette el egy asszony, aki a szakállas, bőrkabátos figurában egy nyilas gyilkost vélt felismerni. Az Andrassy úton vallatták, és két hétig semmit sem tudtunk róla. Egy rendes ember igazolta, aki a vád szerinti időben együtt volt velünk, egy pincében.

Ami a festést illeti: Szamosvári József, a kiváló tájképfestő volt a rajztanáruk a Fenyvesben egy évig, ő érezte meg velem a vízfestés örömét. Mindig volt az órán egy vödör víz, abba mártotta bele neki tetsző „alkotásainkat”, és amikor szépen összefolytak a színek és formák, azt mondta: „Na, látjátok, most jó!”. Egy kerti gyümölcszedést ábrázoló képemért egyszer nagyon megdicsért. Dagadtam a büszkeségtől.

Lengyelország: 1956 decemberének közepétől száz postásgyereket üdültetett a lengyel szakszervezet a Tátorjánban, felét Zakopane fölött, Chyrlán, felét Krynicán. Én Chyrlán voltam két és fél hónapig, belém ivódott a havasok gyönyörűsége, a „dva bratanki” valósága (egy zsák ruhával stafíroztak ki mindnyájunkat), ott tanultam meg táncolni, lengyelül is kicsit, máig tudom a lengyel himnuszot. Láttam Krakót, Varsót, hallottam a gurálok, a hegyi pásztorok énekét, láttam fokostáncukat csodás halinaruhájukban. Mindennap borzongva néztem a Giewont sírhanteredek sziklatömbjét.

Milyen volt 1956 a dombról nézve?

Lánggal lobogó. Mármost a Levéltár. A teraszunkról láttuk, ahogy ég. A fölöttünk lakók Recskről hazatért egykori katonatisztje kijelölte a ház legbiztonságosabb helyét a pincében, ha netán... Néhány puskalövésre, sorozatra emlékszem a Budagyöngye felől. Sorban álltam hajnalonta kenyérért, megsirattam az említett család, benne legjobb barátom disszidálását, jártam anyámmal gyalog a Törökvésztől a Szabadság térre, ahol dolgozott.

Mit kaptál a Rákóczi Gimnáziumtól?

Szellemi épülesemet tekintve szinte mindent. Szinte, mert előbb el kell még mondanom, hogy a Torockó téri református gyülekezet, Joó Sándor, majd később atyai barátom, a teológus-filozófus-lapszerkesztő Vályi Nagy Ervin prédikációi és az egyház kebelén működő ifjúsági közösség majdnem annyit adott hozzá ész-, műveltségbeli és lelki „csinosodásomhoz”, mint a középiskola. Összejöveleteinken felolvasások voltak, többnyire a népi írók, Németh László, Tamási Áron és mások műveiből. Sokat énekeltünk, jártunk kirándulni, koncertekre, tárlatokra.

A Rákóczi: akkor még tiszta fiúiskola volt, az egyik legkiválóbb Budapesten, remek tanárokkal. Egy részüket első igazgatóm, Temesi Alfréd magával vitte Madagaszkárra, ahol az UNESCO felkérésére az oktatásügyet irányította hat évig. Reálosztályba jártam, amelynek a matematika, fizika és a biológia volt az erőssége, s bár nekem kevésbé, mégis ezt választottam, mert az általánosban orosz helyett egy ideig angolt tanultunk, amit csak a reálban lehetett folytatni. Nehezen kezdtem az elsőt, mert 1958 telén, egy síverseny után kiújultak izületi és szívántalmaim; több hónapra kórházba kerültem, és az elmaradást bajos volt pótolni. Negyedikre sikerült: kitűnőre érettségiztem.

Noha az iskolában nem volt rajzoktatás, rajzsakkör viszont igen, s bár én nem jártam rá, vezetője, a kiváló festő, Nyerges Pál, miután megmutattam neki pár „művem”, kettőt bevett a sakkör kiállítására. A képzőművészet, illetve a formatervezés érdekelt; több rajzkörbe jártam, a főiskola álmát dédelgetve. De idővel felismertem, hogy ehhez nincs bennem elég tehetség. Másrészt harmadikban új magyartanárt kaptunk, Németh Géza személyében, aki később, az egyetemre kerülve, Németh G. Béla néven vált irodalomtörténeti iskolateremtő akadémikussá.

Fiatalossága miatt nekünk ő csak „a Géza” volt, hatalmas tudása, szuggesztív egyénisége, szemléletének, gondolatainak mehökkentő újdonsága azonnal lenyűgözte az osztályt. Tanítási módszere szöges ellentéte lehetne a mai reformpedagógiának: „prelegált”, azaz hetekig csak előadott. Minden órára kaptunk memoritert. Ez utóbbi kapóra jött a ballagáskor: az osztály testületileg felvonult testvér lányiskolánk, a Lorántffy aulájába, kórusban el-

szavalt az *Elbocsátó szép üzenetet*, majd a lányok nagy megdöbbenésére és öröme, végigballagta az összes osztálytermet. Géza csak per „a marxistákként” emlegette a kurzus meghatározó ítéseit 1960–61–62-ben, egyáltalán nem törődött a tankönyvvel, a filozófia, a zene és a képzőművészet összefüggéseiben kezdte tárgyalni a modern irodalmat. Adyt például a *Jelenések könyvével* indította, rendszeresen idézte Heideggert, Nietzschét és az egzisztencialistákat. Dosztojevszkij, Baudelaire, Hölderlin, Rilke, Thomas Mann, Proust, Du Gard, Tomasi di Lampedusa, Gottfried Benn, Camus és a többi géniusz egyéniségének és műveinek nagyobb időt szentelt – még Ortega és Unamuno is belefért a tananyagába –, mint a kortárs magyar irodalomnak. De az akkor szinte ismeretlen Pilinszkyre, Hernádi Gyulára is felhívta a figyelmünket. Hesse *Nárcisz és Goldmundját* is ő adta a kezembe, már az érettségi után. Az alkotó személyiségválasztás-kényszerének, alapvető dichotómiájának, kettősségének gondolata egy életre elkísért. „Vagy élsz, szabadon, csapongó érzékekkel, [...] akad akkor néhány felséges öröm, de nincs oltalom a mulandóság ellen [...] Vagy védekezel, magadra zárod a műhelyajtót [...], de akkor lemondás az élet [...], elvész a szabadságod, el az élet minden öröme, teljessége.” Komplex módszerével nemcsak tárgyismeretet adott, hanem oktatott, nevelt is, gondolkodni tanított, magatartásmintákat közvetített. A vele töltött két évben többet tanultam, mint a bölcsészkar öt éve alatt. De elsősorban azt tudatosította bennem, hogy a magamféle, a „normálishoz” képest „selejtjes”, betegeskedő figurák is megtalálhatják helyüket, identitásukat a művészetben, irodalomban. Tehát világgossá vált előttem, hogy alkatom szerint valami ilyesmivé kell, kellene lennem. S bár Géza leginkább az értekező prózához látott bennem hajlamot és tehetséget (a két legjobb érettségi dolgozat közül enyém lett az egyik), én inkább a bánatkóros költőkhöz vonzódtam. Szonettek kezdtem farigcsálni, hogy kivívjam szeretett mesterem elismerését, de kevés sikerrel: hiányolta belőlük az erőt, eredetiséget. Sőt, amikor megmondtam neki, hogy bölcsésznek jelentkeznék, rá akart beszélni, hogy valami komolyabb pályát válasszak, például az orvosit. Megdöbbenem.

Nem hallgattam rá, idealista, szolgálatközpontú fantazmagóriáim alapján először magyar–népművelés szakra jelentkeztem. Szerencsére a felvételin megállapították, hogy nem vagyok népművelő alkat. Akkor, Németh G. tanácsára gondolva, műtős lettem egy kórházban, hátha jól jön, ha mégis megpróbálnám az orvosit (biztos egzisztencia, egyszersmind szolgálat: gyógyítás – gyógykodtem magamat), de egy hónap után földhöz vágtam a felmosóröngyöt, és otthagytam a műtőt. Mesterem akkor megkérdezte: „Miért nem tanulsz spanyolul? Hatalmas nyelv, hatalmas irodalom, Latin-Amerika most van feljövőben,

biztos lehet jövőd vele, ha mindenáron bölcsész akarsz lenni.” És lőn. Pár hónap könyvből tanulás azonban nem volt elegendő, így csak előfelvételt nyertem. A katonaság alól felmentettek ugyan („selejtjes”), de munkát kellett keresnem. Csekély családi kapcsolataink révén műszaki rajzoló lettem én is egy tervezőintézetben. A két év vesztéséből végül három lett (ismét a betegség); évet kellett halasztanom.

A gimnáziumban volt más tanárod is, akire szívesen emlékezel?

Hogyne, több is, de akitől emberileg szintén nagyon sokat kaptam, az osztályfőnököm, a matek–fizikás Lantossy Károly volt. Aszketikus kinézetű, kicsit hadarós; talán magas homloka és rövid, göndör, fekete haja után a Krampusz nevet kapta. Negyedikben, az egyik sulibulin beszédbe elegyedtünk. Megkérdezte, mit olvasok épp, s mivel Pasaréten valamelyik ifis társam, a metafizikát is érintő beszélgetést követően akkor adta kölcsön Heidegger *Mi a metafizika?* című füzetkékjét, mondtam, hogy azt. Krampusz megbízott, hogy a következő osztályfőnöki órán tartsak róla kiselőadást. Ex nihilo nihil fit, semmiből semmi sem lesz – máig idézem. Lantossy emberi, pedagógiai nagyságát személyesen is megtapasztaltam: miután kiderült, hogy a példamegoldáshoz semmi érzékem, mindig elméleti kérdésekből feleltetett, amikre jobban állt rá az agyam. Hivatása áldozata lett: tüdőgyulladással is bejárt tanítani.

Végül 1965 és 70 között jártál az egyetemre. Hoztak-e újabb „csodákat” ezek az évek?

A tanulmányaim kevésbé, mindaz, ami az életformával járt, inkább. A filmek, a zene és a tánc. Az úgynevezett „nagy generáció” alapélményei a lazuló Kádár-korszakban, némi személyes adalékkal megspékelve. De a szabadsággal és személyes vetületével kell kezdenem. A szűkös, de csodás lakást, ahol már csak édesanyámmal éltem, át kellett engednünk családot alapító testvéreimnek, így kollégiumot kértem és kaptam: pesti létemre a patinás Eötvös Collegiumba költözhettem. Rajtam kívül talán csak Spiró Gyuri és (egy ideig) Hobo, Földes Laci jött pestiként a kollégiumba (kaptam tőle emléke egy mezőtúri katonaoövet). Ez már a zubbonyos-farmeres beat éra kezdete volt, de a kollégiumban még különöcségnek számított a tarisznyám, farmerem, katonakabátom. Többet jártam az egyetem mellé, a „Puskin-tanszékre”, az Eötvös Klubba, presszókba, kocsmákba, mint az órákra, a könyvtárakba. Az Eötvös Klub Hordójában rogyásig ment a rock and roll, a shake, az Omega zenéjére. A szükségszerű torzulást, hazugságot megkövetelő részvétel helyett a kívüllálás, az elveszettség életerzését tartottam és éltem meg őszintének, amiben persze már nagy része volt a beat-költőknek,

Kerouack *Útonjának*, a *Zabhegyező*nek, de elsősorban, és mindenekelőtt (és fölött) a filmeknek. Hogyan lehet kívül kerülni bent maradni? – kérdeztem.

A képet, történetet (irodalmi tartalmat), zenét és filozófiát szintetizáló műfaj korosztályom talán legsodróbb szenvedélye lett, művészhajlamú bölcsésztársaim java, mint például Bereményi (aki csoporttársam is volt), Bódy, Dobai és még sokan, a filmcsinálás vonzásába kerültek. Én, nézőként, mindenevő voltam, de a filmrendezés titkos álma engem is megkísértett, még az érettségi után. Kedvenc filmjeim közül néhány: *Hamu és gyémánt*, *Vörös sivatag*, *Az édes élet*, *A vihar kapujában*, *Kopár sziget*, *Szigorúan ellenőrzött vonatok*, *Tűz van, babám*, *Kakukkfészek* – és hosszan sorolhatnám. Mégis a csehszlovák új hullám egy kevésbé ismert, 68-ban készült alkotását emelem ki, amivel különösen azonosultam: *Kalimagdora kedve* a címe, (cseh)szlovák, (nyugat)német remeklés, Leopold Lahola rendezte. Egy húsz év körüli fiatalember a történet főszereplője, akinek az évszakok váltakozásával együtt változik a magatartása. Tavasszal gyermeki, nyáron értelmes, csapongó érzékeit követő fickó, ősszel lelombozódik, csak pihenne, a telet pedig átalussza egy csodálatosan szép lány, Kalimagdora ágyában.

A magyar, illetve a spanyol szakon ért-e meghatározó élmény?

Jó szívvel emlékszem Tarnóc Márton régi magyar irodalom szemináriumára, de kedveltem Czine Mihály, Pándi Pál és Nagy Péter óráit is. Utóbbihoz írtam szakdolgozatot, Füst Milán prózájáról. Értékelni már nem ő értékelte, mert Párizsban volt, hanem Czine Mihály.

A spanyolon inkább kudarcok értek; eléggé gyatra nyelvtudásom szinte végig megmaradt. De Horányi Mátyás verselemző szemináriumára, Kulin Katalin csaknem pajzán *Celestina*-féléve és a berobbanó latin-amerikai próza iránti lelkesedése megragadott.

Az egyetemhez kapcsolódó, leginkább csodaszámba menő eseményt is a spanyol szaknak köszönhetem: közvetlenül a végzés után bekerültem az abban az évben Kubába induló ösztöndíjasok közé. Akkoriban Kuba kínált egyedül ilyen lehetőséget a spanyol nyelvterület országai közül, ami viszont nem csoda, hiszen Spanyolországtól, Latin-Amerika országaitól a szovjet blokk nem számíthatott ilyen jellegű támogatásra. A kubai ösztöndíj ráadásul kerek esztendőre szólt, s nekem, mivel már túl voltam a diplomán, semmilyen tanulmányi kötelességet nem jelentett. Gyakorlatban tanultam a nyelvet, sokat olvastam, három társammal sokat jártam színházba, moziba. A légkondicionált mozikban volt a legelviselhetőbb a trópusi hőség... Annyi élmény ért, hogy számot adni róluk ilyen pályaképben lehetetlen. Csak egyet emelek ki: egy hónapig tolmácsolhattam egy magyar írónak, akit az úgyne-



vezett forradalmi turizmus keretében látott vendégül a kubai Írószövetség, ami azt jelentette, hogy rendelkezésre bocsátott egy minduntalan lerobbanó Cadillacet (belügyes) sofőrrel, és megmutatta neki (nekünk) a sziget legszebb helyeit.

És milyennek tűnt a Castro-féle szocializmus?

Rémséges volt a paradicsomi tájon megnyomorított népességet látni. Egy példa, ami mindjárt át is vezet szorosabban vett tárgyunkhoz: fordítani kezdtem egy ottani író akkor sikeres kisregényét. A tolmácsolás összehozott a szerzővel, aki kedvesen segített, ha problémáim akadtak a szöveggel. Épp nála voltam, amikor beállított hozzá José Triana, a neves drámaíró (nálunk is játszották darabját), átmentek a szomszéd szobába, suttogva, de indulatosan beszéltek, nem hallottam, miről. Egyszer csak Triana csapkodni kezdte az asztalt, és hangosan káromkodott:

Csuday Csaba
a brüsszeli
Bozar Múzeum
Antoni Tàpies-
tárlatán
2023-ban
Fotó:
Csuday Gábor

„A kurva anyjukat! Őt is elvitték? Rohadt szemetek!” Megfélemlítés, nyomorúság, jegyrendszer, korrupció – sorolhatnám. Szívszorító volt. De, hogy kerek legyen a világ: pont tíz év múlva a mi Írószövetségünk delegáltjaként jutottam el ismét Havannába, Tóth Évával és Moldovával, aki akkor írta Che Guevara-könyvét, anyagot szeretett volna gyűjteni hozzá, kevés sikerrel... Amikor meglátogattuk az ottani írószervezetet, hajdani szerzőm szövetségük egyik vezetőjeként üdvözölt.

Az egy év gazdag hozadékából csak két dolog. Relatív abszolút szabadságom sok időt hagyott a kreativitásra: megszerettem a szövegekkel való pepecselést, a fordítást, de saját ötleteimre (versek, próza-csírák, képek) is futotta. A másik: remek filmeket láttam az ottani Filmmúzeumban, például a nálunk alig ismert brazil „új hullám” java termését. Döbbenetes volt, amit ezekből a filmekből megéreztem: mennyire más a brazil, a kubai (a latin-amerikai?) ember viszonya a vérhez, az erőszakhoz, a gyilkoláshoz, a szerelemhez... Az az elementáris ösztön- és vitális erő áradt ezekből az alkotásokból, amely annyira jellemzi a karibi irodalmat, és amihez fordítóként nekem is szoros közöm lett később.

Miként alakult szakmai sorsod Kuba után?

A sors különös ajándékának tartom, hogy a Kubától máig erő fél évszázad első és utolsó fontos állomása a lapszerkesztés volt, két kiváló folyóiratnál: a *Nagyvilágnál* és a *Magyar Művészetnél*. De ahogy egyik kedves szerzőm, Borges mondja, mindegy, hol kezdődik valami, végül úgyis minden összeér.

A 60-as és a 70-es években a Nagyvilág az irodalmi élet egyik mértékadó fóruma, szerkesztőinek többsége tekintélyes professzor, műfordító, kritikus. Fiatalon, csaknem minden előzmény nélkül hogyan kerülhettél ebbe a rangos csapatba?

A latin-amerikai próza már említett világsikere magyarázza főként: Kéry László, a főszerkesztő külön spanyol rovatot akart, spanyol diplomás vezetővel. Persze kellett hozzá a tanszék, Horányi Mátyás ajánlása. Első prózafordításom is ott jelent meg, még 1972-ben. De kétségtelenül kemény próba volt megállni a helyem a többiek között, akikből – Kéry szerint – bőven kitelt volna egy világirodalmi tanszék, bármelyik egyetemen. Az akadályt sikerrel vehettem, mert Kéry a pár hónapos szerződés lejártával státuszba vett, amihez az is kellett, hogy Kovácsnay György otthagyja a lapot, és hogy – „rajzos” előzményeim alapján – főszerkesztőm a képrovatot is rám bízta.

A szerkesztés mellett fordíthattam prózát, verset, írhattam kritikát, válogathattam illusztrációkat a legjobb külföldi művészeti lapokból, aktuális budapesti kiállítások anyagából.

És ami szintén nagy előnye volt a lapszerkesztésnek: hagyott időt a könyvfordításra. Csaknem folyamatosan kaptam megbízást a kiadóktól. S mivel akkor már családos ember voltam, kellett a pénz is, hiszen a fizetések, honoráriumok akkor is nyomorúságosak voltak. A *Nagyvilágnál* töltött csaknem két évtized alatt mintegy húsz fordításkötetemet jelent meg, és több próza- és versantológiába kerültek bele munkáim. Saját verseimet is kezdte közölni az *És*, a *Confessio*, a *Magyar Nemzet*, a *Mozgó Világ*, sőt Sík Csaba bevett egyet *Mindenkori mesterek* című antológiájába, amiben híres képekhez társított verseket. Én a lasceaux-i barlang enigmatikus, *A Halott ember aknájában* látható falfestményről írtam (ez a vers címe); állítólag ez az első emberábrázolás, mintegy tizenötezer éves. A hanyatt fekvő pálcikaembernek madárfeje van, s bár halott, pénisze felmered, előtte karó, azon is madár, két bölény is látszik, egyiket a madárfejű halálra sebezte dárdájával, belei kilógnak, a másik kifelé megy a képből...

Hogy a pályakép teljesebb legyen, pár szóban vissza kell térnem a Kuba és a *Nagyvilág* között eltelt három évre: 1971 őszétől egy évig spanyolt tanítottam a Szinyei Gimnáziumban: első és érettségiző osztályom is volt. Simor Andrást, korábbi vezetőtanáromat helyettesíttem; most ő ment Kubába egy évre. Innen nősültem: egyik évfolyamtársamat vettem el, akivel itt kollégák lettünk. A Szinyei után egy évig nevelőtanárként dolgoztam egy szakmunkástanuló-kollégiumban. Akkor fordítottam első nagyobb regényemet; egy venezuelai gerillatörténetet. Nagyon izgalmasan modern, a mobil-artra hajazó technikával íródott. Az állást újsághirdetésben találtam, ugyanúgy, mint a Filmgyárét, ahová újabb év után léptem át: rendezőasszisztensi tanfolyamot hirdettek bölcsészkar végzeteknek. Utána jött a *Nagyvilág* lehetősége, így választanom kellett: vagy a filmes cigányélet (ami egykori rendezői álmaim teljesülésével kecsegtetett), vagy a lapszerkesztés, a fordítás, az irodalom. Az utóbbi mellett döntöttem, remélem, helyesen, mind családi, mind szakmai szempontból.

Melyek a kedvenc, elméleti szempontból is jelentős fordításaid?

Mint említettem, Németh G. látott bennem hajlamot az elméletibb értekező prózára, de én nem igazán tartom magam elméleti embernek. Ha később, amikor szükségem lett a doktori cím megszerzésére, belemerültem is az irodalomelméletbe.

A fordítások. Talán jó médium lehetnék, mert ha jó szöveg kerül a kezembe, képes vagyok beleélni magam sajátos világába, legyenek bár egymástól annyira eltérők, mint Borges, Cortázar, Onetti, García Márquez vagy Vargas Llosa univerzumai. És talán ez az empatikus képesség az egyik előfeltétele a jó fordításnak. A másik, legalább

annyira fontos: az anyanyelv szókincsének, regisztereinek, stílusrétegeinek ismerete és érzékeny alkalmazása. Ez történhet tudatosan, de ösztönösen is. Végül is – tanultam később nyelvfilozófusaimtól –, minden fordítás: észleleteink, képzeleteink szavakba öntése.

Két példát mondok: Vargas Llosa erotikus kis könyve, a *Szeretem a mostohámat* az egyik, Octavio Paz filozofikus Duchamp-esszéje (*Meztelen jelenés*) a másik. A *Mostohához* a testiség költői szépségű regiszterét kellett megtalálni, amiben a magyar nyelv nem igazán jeleskedik (bár vannak erős kivételek, például Závada gyönyörűséges *Jadvigája*). Paz szövegének (noha velejéig erotikus az is), a gondolati kalandja volt izgalmas, kulturális antropológiai és elvont-fogalmi hálójának megfeleltetése mellett.

Miért és mikor fogtál neki a doktori tanulmányoknak?

Hogy erre válaszolhassak, előbb három kört kell tennem: a Nagyvilágból a nagyvilágba, onnan a tanári katedrára, végül vissza a lapszerkesztésbe. „Az örök visszatérés...”

A rendszerváltozás közeledtével a *Nagyvilág* hajója is süllyedni kezdett, hiszen koncepciója jellegzetesen szocialista termék volt, szovjet mintára. S mivel kollégáim között a változásnak és a vele járó „szolgáltatnak” olyan elkötelezett és befolyásos hívei voltak, mint Kiss Gy. Csaba vagy Szávai János, meggyőztek, hogy spanyolosként nagy szükség van rám a Külügyben. Így kerültem Madridba mint a követség MDF-csinálta diplomatája; öt évig tettem, amit kellett, lehetett. A kulturális kapcsolatok bővítésére nem igazán sok esély és lehetőség adódott, de ennek okai messzire vezetnének. Szerveztem kulturális napokat, kiállításokat, Duna-konferenciát, előadtam a „keleti országok” különleges helyzetéről több egyetemen, foglalkoztam a kinti magyarok ügyeivel stb. Fordítói szempontból persze felbecsülhetetlen ismeretekre tettem szert a spanyol emberekről, tájakról, szokásokról, kulturális, történelmi tudnivalókról.

Mit tartogattott a második kör?

Miután hazatértem, a Külügy elbocsátott, mondván, hogy „a továbbiakban nem tudunk képzettségének megfelelő munkát biztosítani...” Az akkor alakuló Pázmány fogadott be, először óraadó nyelvtanárként, majd, a Romanisztikai Intézet megalakulásával mint a spanyol szak megbízott vezetőjét. „Doktormutterem”, Kulin Katalin ajánlására és hathatós segítségével. A szakot akkreditáltatni kellett, a tanszékvezetéshez doktorálni kellett, s ha az is megvolt, a docentúra követelményeinek kellett eleget tennem. Közben tanításképes szintre frissíteni irodalmi ismereteimet, kialakítani, elsajátítani a civilizációs, fordítási és egyéb tárgy tanításához szükséges anyagot, módszereket. Vagyis az elsőség szépségei, nehézségei... Mire mindez meglett, elértem a nyugdíjkorhatárt, de az akkori

szabályok még lehetővé tették, hogy 2011-ig a posztumon maradjak. Akkor, noha vezető tanári megbízásom 2013-ig szólt, megszüntették a munkaviszonyomat.

Mit kaptál e visszatéréstől?

A Pázmányon töltött másfél évtized legnagyobb élménye a tanítás volt, amiből legtöbbet talán magam tanultam. A tanszékalapítás, a doktorálás tennivalói mellett nem sok időm és energiám maradt egyéb alkotómunkára, de azért került egy s más az asztalra. Az Intézet VERBUM című folyóiratába spanyol nyelvű esszéket írtam egyebek között Lorcaról, Unamunóról, tanszékemen a *Don Quijote* megjelenésének négyszázadik évfordulójához kapcsolódóan kötetet állítottunk össze. 2005-ben a legkiválóbb cervantisták tanulmányaiból én szerkesztettem és részben fordítottam kötetet, *Cervantes és a Don Quijote* címmel, ismertetőt írtam a magyar kiadások történetéről, ami a *Correspondences – Kapcsolatok / Hommage à Martonyi Éva* című kötetben jelent meg. Spanyol nyelvű előadást tartottam a 2006-ban Ljubljanában, majd 2007-ben Grazban rendezett Cervantes-konferencián; a *Don Quijote* magyar recepciójáról írott cikkemet a 2008-ban, Madridban kiadott *Gran Enciclopedia Cervantina* közölte az *Hungría* címszó alatt. Dolgoztam a *Művek lexikonába* és a Pál József szerkesztette *Világirodalomba*. Legnagyobb feladatom s talán teljesítményem Baltasar Gracián *A Hős* című barokk traktátusának fordítása volt, 2002-ben. A kereken százoldalas, meglepően modern szemléletű értekezést a korabelihez közelítő régies nyelven éreztem autentikusnak, s csaknem fél évig dolgoztam rajta.

Doktori disszertációd kapcsolódott-e addigi életutadhoz, szakmai múltadhoz?

Kulin Katalin az irodalomelméleten belül a narratológiát helyezte tanfolyama középpontjába. Sok szakirodalmat olvastunk, leginkább spanyolul, de angolul is. Mivel újdonság volt, kezdetben alig értettem a szaktudomány bikkfanyelvét. De a nyelvfilozófia, a dekonstrukciós elméletek, a szövegközpontú műelemzés egyre jobban érdekelt. Könnyű volt belátni, hogy az irodalom elsődleges valósága a mű, a szöveg, amely a külső és belső valóság határán tárgyasul. S Genette, Ricœur, Blanchot, Iser, De Man, Derrida és más gondolkodók nézeteivel ismerkedve egyre többször került elő a határ fogalma. A latin-amerikai prózában (ami Kulin Katalin legfőbb demonstrációs terepe volt), főként pedig az úgynevezett fantasztikus elbeszélés műfajában Borgesnél, Cortázaránál és másoknál is sokszor beleütköztem, érdekelni kezdett a kérdés, főként a határsértések. Kivált, amikor rádöbbenem, hogy saját, és mint láttuk, családorsom fordulója is többnyire ezen a mezsgyén, az átmenetiség, köztesség, a kívül is, belül is téridőzónáján estek meg. Értekezésem tárgyául

így ezt, a határproblematikát, annak filozófiai háttérét és Borges egyik novellájában való megjelenését választottam, a narratológia elemző módszereinek alkalmazásával. Címe: *Fantasztkus irodalom: Narráció a megismerés határán*. Oklevelem dátuma: 2001. A *fantasztikum mint határ, a határ mint fantasztikum* címmel az *Alföld* közölte dolgozatom egyik fejezetét. Még annyit a doktorihoz, hogy az értekezést magyarul írtam, s mivel felerészről a filozófia és esztétika szakterületére kalandoztam, nagy segítséget kaptam hozzá az egzisztenciál-hermeneutika jeles professzorától, Bacsó Bélától, aki egyik bírálóm lett.

Mihez kezdél a Pázmány Egyetemtől való távozásod után, hogyan lettél a Magyar Művészet olvasószerkesztője?

A rám szakadó szabadságot igyekeztem saját alkotói terveim beteljesítésére felhasználni. Értekező prózai műveim gyűjteményét a Nap Kiadó adta közre 2014-ben *Fantasztikum, mágia, valóság* címmel, válogatott verseim és versfordításaim a Magyar Naplónál jelentek meg 2020-ban, a kötet címe: *Jelen, máshol, sehol*. Még 2011-ben nekifogtam egy autofikciós prózakötet megírásának, nemrég készültem el a végleges változattal, a címe: *A tisztás. DJ a Paradicsomban*; úgy százoldalnyi megjelent már belőle folyóiratokban, de a könyv még kiadatlan.

Ami a Magyar Művészethez kerülésemet illeti: szép történet, ez is szinte csodaszerű. A 2013-ban induló lap alapító főszerkesztőjét, Kulin Ferencet még a gimnázium után, a Széchenyi Könyvtárban ismertem meg; a bölcsész-karon már régi barátként üdvözöltük egymást. Később a *Mozgó Világ*, majd az MDF újra összehozott bennünket. 2013 egyik tavaszi napján egymásba botlottunk a metróban. Feri akkor megkérdezte, nincs-e kedvem dolgozni egy új művészetelméleti lapba. Hogy állandó munka, a lap szövegeinek gondozása lett belőle, ezt részint neki,

részint az MMA akkori főtítkárának, Kucsera Tamásnak köszönhetem, aki még a Pázmányról ismert. Közvetlen kollégáimmal, Árendás Józseffel, Róbert Zsófiával és persze veled is nagyon jó volt együtt dolgozni. Csodáltam Kulin találékonyságát, széles látókörét, kapcsolati hálóját és a laptervek összeállításakor készségét az új ötletek hasznosítására. Igazi közösségi munka volt. Szerettem a szövegekkel bíbelődni, sokat tanultam a kiváló esszé-tanulmányokból. Szerettem a lap albumszerű formátumát is, valóságos műtárgy lett minden szám, bár inkább könyvtári olvasásra alkalmas, mint járművön vagy ágyban. Kisebb formáját is kedvelem, és gyakoribb, negyedév helyett kéthavi megjelenését is üdvözöltem. Az új stáb remek munkát végez, úgy látom; a lap továbbra is fontos kapcsolatot, elméleti tájékozódást kínál az MMA tagozatainak és az érdeklődő olvasóknak. S noha Kulin Ferencel együtt 2020-ban úgy döntöttünk, átadjuk helyünket a fiatalabbnak, öröm és büszkeség, hogy részese lehettem a magas színvonalú, nemes célokat szolgáló munkának. Büszke vagyok arra is, hogy megjelenhettem a lapban egy-egy kedvenc témámmal (Cervantes, El Kazovszkij, Bob Dylan, Roberto Bolaño, például). Örültem akkor is, amikor rám bízta a kitekintés rovat szerkesztését, megint csak tágithattam a magam szemhatárát is.

Nyolcvanéves lettél. Pályaképeden több fényt látni, mint árnyékot, több sikert, mint kudarcot. Adódik a kérdés: díjak, elismerések?

Díj egy sem. S „ha adná is már...” Elismerés igen. Kultúra-közvetítői, fordítói érdemeimért a spanyol állam 2004-ben, a magyar 2014-ben tüntetett ki. Nagy megtiszteltetés volt, ahogyan az MMA és az MTA köztestületi tagsága is.

Köszönöm a beszélgetést!

SZEMLE

A színházantropológia új szakirodalmáról

BALÁZS GÉZA

Elméleti távlatok – epikatörténeti tanulságokkal

Kovács Gábor: *Gárdonyi regényművészete*

IMRE LÁSZLÓ

Egy szenvedély filozófiája

Hans Ulrich Gumbrecht: *Szépség a sportban /
Tömeg a stadionban*

DOBRI IMRE

ma
mű

A színházantropológia új szakirodalmáról

Áttörést jelent a színházantropológiában az a négy, magyarul nemrég, a 10. színházi olimpiához kapcsolódóan megjelent könyv, amely tárgyalja a színházelmélet alapkérdéseit, végigkalkulálva öt kontinens világának színházi jelenségeiben, s bemutat két színházi iskolát, módszert, amelynek lényege, a gyökerekhez való visszatéréssel a teljesség, az „Egy” megtalálása. Hasonló törekvések, mint amilyeneket mi, itthon szerves vagy organikus kultúrafejlődésnek hívunk.

*

Eugenio Barba – Nicola Savarese:

A színész titkos művészete.

Színházantropológiai szótár.

Fordította Rideg Zsófia, Regős János, Budapest,

Károli Gáspár Református Egyetem,

L'Harmattan Kiadó, 2020, 344 oldal

2020-ban jelent meg magyarul (az első, 1989-es olaszországi, majd a 2005-ös angol nyelvű és a 2008-as második, francia nyelvű kiadás után) Eugenio Barba rendező és Nicola Savarese színháztörténész színházantropológiai szótára (*A színész titkos művészete*). A könyv a dániai Helsebróban, 1979-ben alapított és Eugenio Barba vezetésével működő International School of Theatre Anthropology-ban (ISTA, Nemzetközi Színházantropológiai Iskola) folyó munka elméleti eredménye. Eugenio Barba saját meghatározása szerint a színházantropológia empirikus alapállással „egy új kutatási területre összpontosul, amely az emberi viselkedést tudatosan létrehozott előadói szituációkban vizsgálja. [...] A színházantropológia az ember viselkedésének vizsgálata, amikor a testi és szellemi jelenlétét tudatosan megtervezett előadói szituációkban használja olyan elvek szerint, amelyek eltérnek a hétköznapi életben alkalmazottaktól.” (11.) A viselkedésnek ez a felosztása emlékeztet egy ázsiai (indiai) felfogásra (általában sokat idézik az ázsiai kultúrát), amely szerint a mindennapi viselkedés a lókadharmí; a hétköznapon túli, például a tánc közbeni viszont a nátjadharmí. A hét-

köznapi mozdulatok a kommunikációt, a hétköznapin túliak a test átalakításával az ámulatba ejtést szolgálják. Nem véletlen, hogy Siva Natarádzsa a tánc istene a hindu mitológiában.

A színházantropológia tehát a testnek a hétköznapin túli (extra-daily) használatát vizsgálja, amelynek egyedi vonása a színész személyisége; közösségi vonása a közös hagyományokon, szociokulturális viszonyokon alapul és a kialakítandó (fejlesztendő) testtudatban nyilvánul meg. Ennek során jutunk el a preexpresszivitásból az expresszivitásba (ábrázolásba), viszont ezek a szervezetségi szintek csak az elemző-kutató tevékenység számára választhatók szét, a néző számára egységként jelennek meg. Külön terjedelmes fejezet foglalkozik a preexpresszivitás és a viselkedés restaurációjának bemutatásával. Egy másik, inkább az emberi viselkedést megmutatni akaró kulturális antropológiai és szemiotikai megközelítésben¹ is a test együttes egészként való működésének megértéséhez az analitikus, testrészekre bontással („embertérkép”) él: például haj, homlok, szem, orr, fül, arc, száj, szakáll, nyak, váll, kar, kéz, mellkas, hát, has, csípő, fenék, nemi szervek, láb, lábfej; ezeknek a mindennapi és a művészi kifejezéshez szolgáló kulturális antropológiai vonatkozásait tárgyalja.

A hétköznapi életben olykor érezzük a különbséget: amikor fényképeznek, filmeznek bennünket, vagy amikor nyilvánosan szerepelünk (diák, tanár, tévés vitaműsor résztvevői, műsorvezetők és persze politikusok), és nem tudjuk, hogyan álljunk-üljünk, hogy tartsuk a lábunkat, hová tegyük a kezünket.

Ennek technikáit kutatja a színházantropológia. Minden egyes eleme (gesztus, részgesztus) szemiotikai jellemző is egyben. Kezdve az anatómiai ismeretekkel és lehetőségekkel; folytatva olyanokkal, amikor az anatómia törvényei érvényüket veszítik. Vizsgálat és elemzés tárgyát képezi: az arc és a szem (nézés, a látás „cselekvése”), a természetes és a megváltozott (festett) arc, a díszlet és a jelmez, az előadói és a rendezői montázs és nézőpont, a nosztalgia, az organikus, a ritmus.

A színházantropológia központi vizsgálati területe maga a dramaturgia, és olyan elvont jelenségek, mint az

¹ MORRIS, Desmond: *Body Watching. A Field Guide to the Human Species*. London, Crown Pub, 1985; Uő: *Testközelben. Az emberi faj útikalauza*. Ford. DEMETER Mária et al, Bp., Gondolat, 1990

egyensúly (stabil-instabil), az (imitáció ellentéte) az ekvivalencia (természeti és művészi kapcsolat, illetve mozdulatáthelyezés), az elhagyás (például a hiány eljátszása), az ellentét (oppozíciók létrehozása), maga az energia (valójában a színészi jelenlét), a szöveg, a tágítás, a színjátszó módszerek, technikák. A gyakorlati leírásokban sorra veszik a szerzők az egyes testrészeknek a hétköznapi életől eltérő (művészi) kommunikációs lehetőségeit: kéz, lábfej, valamint maga a tréning. A testrészek-kommunikáció leírásakor nyelvi fogalmakat is használnak, például „a láb nyelv-tana”, „energiateli nyelv”, ahogy például a szemiotika is beszél ilyesmiről: testnyelv (body language), mozdulatnyelv, táncnyelv.

A könyv folyamatosan reflektál az európaiaktól eltérő ázsiai színházi hagyományra, a különbséget elméleti szinten is megragadja az *Eurázsiai színház* című fejezetben, és egyfajta modern inter-, még inkább multikulturális szintézisre törekszik: „a klasszikus ázsiai színház hagyományai – *nó, kabuki*, indiai és bali táncok, pekingi opera – együtt élnek az európai és nyugati színház hagyományaival: a klasszikus balettel és a modern tánccal, a pantomimmal,

az operával, a politikai színházzal és a laboratórium színházakkal. A színházi gyakorlat és gondolkodás e területe – ahol Euripidész, Kalidásza, Shakespeare, Zeami, Arisztotelész poétikája és a *Nátjasásztra* mint a közös ismeretek kulturális örökségének részei olvadtak egybe – a 20. században vált explicitté, nemcsak az ázsiai és az európai művészek számára, de mindenkinek, aki konkrétan szembesül a színházi mesterséggel és azzal a kihívással, hogy találjon neki egy személyes jelentést abban a társadalomban, ahol él. De a kulturális cserék, találkozások, félreértések, felfedezések és fúziók immár több évszázada megkezdődtek, a Selyemúton.” (139.)

Bár *A színész titkos művészete* című könyv alcíme és megjelölt műfaja: *színházantropológiai szótár*, utóbbit nem valósítja meg, hiszen nem felel meg a lexikográfia szabályainak, nincsenek azonos elven felépülő és betűrendben sorakozó szócikkek; viszont ha színházantropológiai enciklopédiának (egy vagy több tudományág egészét rendszerezetten, hosszabb cikkekben tárgyaló mű) tekintjük, nem csalódunk.

Euripidész,
Bakkhánsnők,
a Nemzeti
Színház
bemutatója
2022. május
14-én
Rendező:
Theodórosz
Terzopulosz
Fotó: Eöri
Szabó Zsolt
© Nemzeti
Színház



A következő három kötet a Színház- és Filmművészeti Egyetem 2023-ban indított Színházművészeti műhely sorozatában jelent meg, 2023-ban (sorozatszerkesztő: Antal Zsolt), mindhárom kötet a 10. színházi olimpiára időzítve.

*

Eugenio Barba – Nicola Savarese:

A színház öt kontinense.

Tények és legendák a színész materiális kultúrájáról.

**Fordította Pintér-Németh Nikolett, Regős János,
Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2023,
416 oldal**

A színész–néző viszonyt a színész „szellemtest-technikái” (body-mind) alapozzák meg. Viszont fontosak a színész járulékos technikái is: a színészi előadást létrehívó körülmény (alkalom), gazdasági-szervezési szempontok, a közönségnek szóló információk (plakát), a színházi tér és egyéb technikák (világítás, hang, díszlet, smink, jelmez, kellék), amelyeket összefoglalóan a színész materiális kultúrájának nevezhetünk: „Ez a színész materiális kultúrája, mely a szellemtest és a járulékos technikák dupla spirálján belül alakul ki.” (14.)

A *színész titkos művészete* című elméleti színházantropológiai munka után a különböző színházi kultúrák történetét bemutató színháztörténeti munkával (tanulmánygyűjteménnyel) jelentkezett a „Barba–Savarese-cég”, azaz alkotói-kutatói közösség. A húszéves munka során sok szerzőtől sok írás gyűlt össze, de nem akart egységgé válni. Végül Eugenio Barba ötlete volt, hogy az ókori retorikából (Cicero, Quintilianus) származó, de az angolszász újságírásban is alapvetőnek tekintett SW + 1H (who, what, when, where, why + how; azaz ki, mit, mikor, hol, miért + hogyan?) kérdések alapján (egészen pontosan az 1H-t, azaz a hogyant itt most leszámítva) rendezzék logikus rendbe az írásokat. Ahogy egy idézett Kipling-gyermekmondókában is szerepel:

„Hat becsületes szolgám van
(Mindenre, amit tudok, ők tanítottak meg);
A nevük: Mi és Miért és Mikor
És Hogyan és Hol és Ki.”

Eugenio Barba egészen pontosan ezt az üzenetet szánja a kötetnek: „Honnan jövök? Ki vagyok? Hová tartok? Hogy ezekre a kérdésekre választ adjunk, egy másfajta perspektívából kell újra megvizsgálnunk azt a számtalan formát, tapasztalatot, leletet, rejtélyt, melyet szakmánk ránk hagyományozott. Csakis így készíthetjük el a saját iránytűnket, mely kalauzol majd mesterségünk öt kontinensén: mikor, hol, hogyan, kinek és miért csinálunk színházat?”

Az SW + 1H képletet máig a hír jellemzőjeként oktatják az újságíró-iskolákban; de kevesen tudják, hogy ez az alapja a nyelvtani elemzésnek is. A kijelentés (a mondat) fő részeit (a predikatív viszonyt) így határozzuk meg: mit állítunk? (így kérdezzük az állítmányra), ki/mi, miről/kiről állítjuk (így kérdezzük az alanyra). A bővítményekre pedig ezekkel a kérdő névmásokkal kérdezzük: kit/mit, hol/honnan/hová, mikor, miért/hogyan? Valójában ezek a kérdések jelentik a kommunikációelmélet alapjait is, hogy csak a legáltalánosabb, legismertebb jakobsoni alapekplettel hozzam példaként: ki – kinek, mit, mikor, hogyan?

A következőkben az öt nagy fejezet érdekes és hangsúlyos témáiból ragadok ki néhányat. A *Mikor?* című fejezetben kitüntetett helyen szerepel az ünnepi idő. Jó lett volna itt Kronoszról (Szaturnuszról) is olvasni. A barlanglakók tánca után azonban hamar felbukkan Dionüszosz; nem marad ki az indiai színház születése sem („színház, az élet vigasza”), akárcsak a japán, a kínai vagy a balinéz „fesztiválok”. Itt kerül szóba látványosságokba való hatalmi befektetés („kenyeret és cirkuszt”), mecénatúra, impresszáriók, eljutva a piacgazdaságig („megnyílnak a jegypénztárak”). A szórakoztatás antropológiája és szociológiája egyébként részletesebben is foglalkozik ezzel a nem is inkább mikor?, sokkal inkább hogyan? kérdéssel.

Már a *Mikor?* fejezetben megjelenik a Hol? kérdés: a szabadtérről a fészerbe, udvarba, zárt színpadra; folytatásban olyan témákkal foglalkoznak, mint a színészek három tere (belső, személyes tér – helyiség, ahol létrejön a kapcsolat a nézővel – nyilvános tér, szabad tér). Szemiotikai kérdésnek is tekinthető a kör mint alapforma (amfiteátrum, stadion, körszínház). A színházépület fejlődésében olyan állomások vannak, mint a misztériumjátékok kicsiny házikói (mai maradványa ennek a ferencesek által divatba hozott élő, majd pedig templomi, újabban szabadtéri betlehemezés), a mutatóványosbódé, a shakespeare-i színház, majd sorra veszi a könyv a francia, spanyol, olasz, indiai, japán, kínai, latin- és észak-amerikai színházépítkezést; beleértve olyan részleteket is, mint a páholy, zsöllye, függöny, öltöző, és olyan „gyakorlatokat”, mint a virág, a taps, a füttyszó. Beszélhetnénk még az ülő-álló helyekről, és az utcára, természetbe stb. kivonuló színházi gyakorlatról is.

A *Hogyan?* fejezetben arra keresik a választ, hogy miképpen válik valaki színésszé, a nagy reformok hogyan változtatták meg a színházat; Richard Wagner 1876-os bayreuthi operaházától kiindulva Sztanyiszlavszkij moszkvai, Max Reinhardt berlini, Bertolt Brecht kelet-berlini színházán át évenkénti bontásban végig minden földrészen, minden jelentős állomást bemutatva. A könyvnek ez a fejezete valójában egy kronologikus világsszínház-történet; és majdnem szótárnak is tekinthető (de még mindig

nem felel meg tökéletesen a lexikográfia szabályainak). Szóba kerülnek a technológiák: a film, a rádió; illetve olyan speciális színházi technikák, mint a világítás (a tűztől a rivaldafényig), jellemző személyek (hírnök, aki tudvalevőleg a meg nem jeleníthető, meg nem mutatható eseményeket mondja el, sokszor „lihegve”), jellemző tárgyak (zsebkendő, szék; itt hiányoltam a csehovi pisztolyt); jellemző cselekvések (mozgás, eltúlzások).

A *Kinek?* című fejezetben értelemszerűen a néző áll a középpontban. A nézői szokások sokat változtak. Athénban például a legszegényebb nézőknek még fizettek is az egész napos színházért; mára eljutottunk odáig, hogy „áru-e a kultúra”, és eldölni látszik, hogy a „magas művészet” csak állami mecenatúrával, a tömegszórakoztatás pedig vegyesen, támogatásokkal és piaci alapon működik, de persze vannak kivételek. A nézők viselkedési szokásai sem maradnak ki: fiatal és idős néző, bekapcsolódó (játsszó) néző, nézői elvárás, hivatásos, figyelő, unott, dulakodó, mérénylő néző; katonanéző a frontszínházban; hadifogoly-néző a hadifogolytáborban. Beugrik ezzel kapcsolatban két remek hadifogolyregényünk, Kuncz Aladár *Fekete kolostora*, Markovits Rodion *Szibériai garnizonja*, de a II. világháború kapcsán említhető Kurt Vonnegut *Az ötös számú vágóhíd* című regénye is, amelyekben mind felbukkan a táborszínház mint időtöltés, menedék. Végül az utolsó fejezet: *A néző mindig sokféle*. Ez is retorikai és ennek nyomán kommunikációelméleti alapkérdés: a közönség soha nem teljesen homogén, a skála a rajongótól az ellenző-tiltakozóig terjed, a néző mindig tartogat meglepetést, s ez okozhat feszültséget a színész–néző kapcsolatban (például a színész által megállított előadás, aminek mindig nagy visszhangja van).

Hogy miért csinálják/ csináljuk a színházat, ez a *Miért?* fejezet alapkérdése. *Elsősorban nomád tradíciókról, gazdaságról és antropológiai mutáció* alcímmel korunk színházi forradalmáról értekeznek. Illetve szóba kerül egy „földalatti színháztörténet” (hatás, ellentmondás, árnyékszóna, művészen túli „éhség”, a „véletlen”), de nincs tudományosan kifejtve). Ehelyett színész–színésznő típusok és portrék bemutatásával igyekeznek a színészi magatartásformákat illusztrálni. (Az illusztrál szóban benne van a latin világítás jelentése.) Nagyon hiányolom – itt is – az ember biológiai, antropológiai és pszichológiai beállítódásának említését. A színház mint jelenség legalapvetőbb kiváltó oka ugyanis az emberi viselkedéskomplexum, valamint az alapérzelmeink erre predesztináló jellegéből fakad. Csányi Vilmos is felhívja a figyelmet arra, hogy „a társadalomtudományokban még ma is eleven az az



irányzat, amely a figyelmét kizárólag a tanulás, nevelés folyamataira irányítja, nem látja a korlátait és lehetőségeit a genetikailag adott biológiai mechanizmusoknak, és ezért képtelen korrekt magyarázatokat adni a mai társadalom számos jelenségére”.² Jelen esetre nem vonatkozik az utolsó tagmondat szigorú megállapítása, pusztán jelezni szeretném, hogy a kulturális jelenségek mélyén biológiai-lag determinált kiváltó okok vannak, és ezzel a jelen könyv nem foglalkozik. De legalább nyitva áll a lehetőség másoknak, akik színházantropológiával kívánnak a jövőben foglalkozni. Hogy nem szigorú a fejezetek logikája, mutatja, hogy a *Kinek?* fejezetben már felbukkanó hadifogolyszínházak témája a *Miért?* fejezetben is visszatér, igaz itt már a legszélsőségesebb helyszíneken: „színház a pokolban” (a szovjet Gulagokban, náci táborokban). Végül szó esik a világ- és országjáró színészekről (vándorszínészek), legvégül pedig a színészek legutolsó útjáról és emlékeztéről. A *Miért?* fejezetben előkerül a színház társadalmi küldetésének kérdése: A színház felelőssége, valamint vélemények, gondolatok (esszék, szentenciák) a színház értékéről. Csak néhány fontos megállapítás: A színház az emberek művészete... A színház összefügg egy nemzet egészségével és életével, ezért társadalmi felelősséggel jár. (Oscar Ferrigno); „Érdekelnek-e más emberek?” Ha igen, ha kíváncsi vagy rájuk, az már valami... Ha művész akarsz lenni, először is jó embernek kell lenned. (Antunes Filho); A „Színház minden eszközt megragad az olyan munkakapcsolatok kialakítására, amelyek elősegítik a világgal, az emberekkel ápolt összhangot” (Vicente Revuelta);

Euripidész,
Bakkhánsnők,
a Nemzeti
Színház
bemutatója
2022. május
14-én
Rendező:
Theodorosz
Terzopulosz
Fotó: Eöri
Szabó Zsolt
© Nemzeti
Színház

² CSÁNYI Vilmos: *Íme, az ember. A humánetológus szemével*. Bp., Open Books, 2022, 357.

„A színésznek egyedül a művészet szeretetét – amely kristálytisza, mint a víz – kell a színházba vinnie, és azt, ami minden ember szívében fenséges és szép. Millió vödörnyi tiszta vízre lenne szükség ahhoz, hogy megtisztítsuk az emberek indulataival és intrikáival beszennyezett színházat.” (Konsztantyin Sztanyiszlavszkij).

A színház öt kontinense egy kalandos, fényképekkel gazdagon illusztrált művelődéstörténeti (azon belül színház-történeti) utazás, amelynek során nemcsak különböző kultúrákat, színházakat, színházi törekvéseket ismerhetünk meg, de egy kicsit jobban magát az embert is. Ettől színházantropológia.

*

A testben élő kultúra. Tadashi Suzuki színházi írásai.
Fordította Jámbor József, Fazekas Sándor, Budapest,
Színház- és Filmművészeti Egyetem,
Színházi Olimpia Nonprofit Kft., 2023, 208 oldal

Tadashi Suzuki japán rendező írásainak első gyűjteménye *The Way of Acting (A színészet útjai)* címmel jelent meg 1985-ben. A most nálunk kiadott kötet írásai a 2015-ben angol nyelven kiadott gyűjteménynek (*Culture is the Body*) Jámbor József által való fordítása (*A testben élő kultúra*). Suzuki világszerte ismert, nagy hatású művész, az úgynevezett Suzuki-módszer kidolgozója. A kötetben közölt írások mögött egy határozott világlátású, a művészet társadalmi hasznossága, értéke mellett elkötelezett, a hagyományból szervesen építkező színházi teoretikus képe bontakozik ki. Az egyes írásokban legfőbb gondolati témái körkörösén visszatérnek. Ezek a következők: a változó, technicizálódó (tömegesedő) világ szemben a fogyatkozó faluval, a színész és a rendező technikája, étosza, valamint a természeti világtól elszakadt kultúra újratanulása a „testben élő kultúra” föllevenítésével (ez lenne a Suzuki-módszer). Ezek az írások a kötetben nem ebben a sorrendben jelennek meg, nem így épülnek egymásra, viszont ismeretében mégis ezt követem.

Az elmúlt több mint fél évszázadban a japán társadalom is végérvényesen megváltozott; „fogyatkozik a falu”, folyamatos a tömegesedés, „kulturális vízfejűség” alakult ki; felgyorsult a homogenizáló hatású globalizáció; az emberiség egyre jobban elszakad a természettől; a civilizáció összekapcsolódik a testi funkciók változásával (Marshall McLuhan erre mondja: a média az emberi érzékelés kiterjesztése); túlsúlyba kerül a vizualitás; az állati energia helyét fölváltja a nem-állati energia (kőolaj, villamos- és atomenergia), egyre több a „defizikalizált” (például digitális) jelenség. Ebben a közegben „a művészet és a kultúra egyre inkább olyan tereppé válik, ahol az emberek nemzeti identitásukat szeretnék fölfedezni, a politikusok pedig

igyekeznek ebből az igényből tőkét kovácsolni”. (119.) Mindezek személyiségbeli, társadalmi és testi változásokhoz vezetnek. Ilyen jelenség például a barátság, amely korábban közvetlen kapcsolaton alapult ember és ember között (154.), ma meg már nem feltétlenül, s minden bizonnyal ezzel sokat veszítettünk.

Az építkezés megváltozásával is módosul a társadalom. Az európai, illetve magyarországi helyzetre tökéletesen rimel a japán: „Az építészetnek ez a változása drasztikusan befolyásolta a japán családok méretét és szerkezetét. A korábbi nagy méretű, háromgenerációs háztartásokat befoglaló családi egységekből, amelyek addig a japán család-szerkezet alapját képezték, elősegítette és felgyorsította az atomizált modern család-szerkezet létrejöttét.” (156.) Suzuki módszerének a kiindulópontja a japánok fizikai érzékenységének a megfigyelése: a hagyományos japán otthonokban fapadlós közlekedők (róka) és központi, egy viszonyítási pontként szolgáló spirituális célt szolgáló fülke (tokonoma) volt. Ezek eltűnése megváltoztatta a fizikai, társadalmi és lelki viszonyokat. Megszűnt a fapadló által közvetített természetes talajérzékelés, visszaszorult a középpont iránti érzék. A hagyományos, „guggolós” japán vécek más testtartást követeltek meg: le kellett eresztetni a csípőt, erősen kellett tartani az altestet, ez még a légzéstechnikára is hatással volt. Suzuki nagy jelentőséget tulajdonít ezeknek az elsősre jelentéktelennek tűnő civilizatorikus változásoknak: „Láthatjuk, hogy a tokonoma, a róka és a japán stílusú vécek eltűnése milyen hatással voltak a japán előadóművészetet folytatni kívánó színészek alapvető fizikai érzékenységére.” (161.) Másol: „A japán előadóművészetet támogató fizikai érzékenység alapja az otthoni épületstruktúra által kialakított életmódban rejtett.” (160.)

Suzuki felhívja a figyelmet arra, hogy a fizikai érzékenység mennyire beivódott a japán nyelvbe: például az idegesség az emelkedéssel van kapcsolatban, az emberi érettség a földhöz való kapcsolattal (nem áll két lábbal a földön); ezek a jelenségek univerzálisnak tűnnek, a magyar nyelvben is megvannak, a kognitív nyelvészet a „teszteltetés” szakkifejezéssel illeti őket.

Ezek a változások indították el Suzukit egyéni útján. 1976-ban társulatával elköltözött Tokióból egy Toga nevű, ezerkétszáz fős, „fogyatkozó” faluba, ahol nem pusztán a zajgó világtól visszavonulva kívánta megtalálni és kiteljesíteni művészetét, hanem társadalmi érzékenységét ébren tartva a falu megmaradásáért is igyekezett cselekedni. És itt alakult ki a módszere is, amelynek kiindulópontja a természetes érzékeléshez való visszatérés, a természetes érzékelés újratanulása. Mintaként szolgáltak számára a nó- és kabukiszínészek, akik számára a színészi játék nem az emberi psziché (benső) kifejezése, hanem „bizonyos fizikai érzékenység” kifejlesztése. „A nó és a ka-

buki inkább egyedi fizikai felfedezésekből fejlődött ki – olyasfajta testérzetekből, amelyek nem vezethetők vissza a mindennapi életre. Ebben a fajta színházban a spirituális érzékek és aspirációk fizikailag fogalmazódtak meg, akár csak a táncban.” (119.) A nő egyedisége: állati (emberi) energiára épít, nem naturalista ábrázolásmód, kötött, rögzített tér, élet-halál feletti jelleg (az előadás még a színész esetleges halála esetén is folytatódik). Mivel a modern élet ellenőrzése alatt tartja testérzékelésünket, a színészképzésben a felnőtt emberekre jellemző napi rutintól való megszabadulást kell alapul venni. A Suzuki-módszer célja, hogy „a színészen újból tudatosítsa a mindennapi élet-rutin során elsorvadt testérzékenységét, és ráébredjen arra, hogy a legyengült állapot miként akadályozza abban, hogy magas szinten kápráztassa el a közönséget. Miközben a tréning újjáéleszti a test eltompult szenzibilitását, egy vokális gyakorlatot is bevezettem, mely összekapcsolja a hangot a testtel” – írja Suzuki (73.), alapul véve az energiát, a légzést és az egyensúlyt, valamint a három alapvető mozgásformát, a járást, az állást és az ülést, majd így folytatja: „A világ különböző térségeiben működő, egymástól eltérő színészképzési módszereket tanulmányozva több olyan módszert is felfedeztem, amelyek az alsótest mozgása révén létrehozható kifejezőerőre összpontosítanak”, s kidolgozta a járás művészetét, a „lábak grammatikáját”. A fizikális mellett a színész vokális kifejezőképességéről is elmondja a véleményét, mivel a japán nyelvben a szándékot kifejező szavak a mondat legvégén szerepelnek, valamint Suzuki törekvése, hogy „a néző hallja, amit mondanak”. Talán ezzel is összefügg, hogy megköveteli, hogy „csak a legfontosabb pillanatokban nézzenek a színészek egymással egyenesen szembe”, más-kor a közönség felé kell nézniük. (186.)

Színházi étosza a társadalomért érzett felelősség, „a társadalmi cselekvés színháza”; „ez olyan színház, mely társadalmi problémák kollektív oknyomozására ösztönöz” (129.); a néző pedig a szemiotikai jelfejtéshez illően olyan, mint egy nyomozó vagy ügyész, aki megpróbálja összerakni a történeteket, elképzelni a cselekmény elkövetőjének egyéni karakterét. A korábbiakból következik, hogy jelmondata: „Kórház az egész világ, és ápol benne minden férfi és nő” (131.); ám szerencsére vannak orvosok, és ez reményt jelent a gyógyulásra. A *Hagyomány és alkotóerő* című fejezetben hitet tesz a szerves (organikus) hagyományátadás mellett: vissza kell tanulni a spirituális irányultságot, birtokában kell lenni saját hagyományainknak, ez fontos a nemzeti identitás szempontjából is. A hagyomány „élő, lélegző részévé válik valami új, eredeti

dolog létrejöttének”. A hagyomány az, „ami ugródeszkaként szolgálhat újabb alkotások létrehozásához”. Mit is mondott Erdélyi Zsuzsanna folklorista egy alkalommal? Ha valaki sirat, „abban a percben, hogy sirat, hogy neki siratnia kell valakijét, még ha arról nincs is jó emléke, ezzel a transzcendens trambulinnal föllökte magát egy másik létszférába, és olyan módon siratott, hogy az ember el sem tudja képzelni, hogy erre képes valaki...”³ A hagyomány tehát ugródeszka vagy transzcendens trambulin... Ehhez kell a dráma, a színház is, amely tehát „a társadalmi cselekvés egyik formája”; „a dráma elsősorban azáltal fejti ki hatását, hogy kinyilvánítja: változást szeretne előidézni a társadalomban, az emberek tudatában”. (173.)

*

Theodórosz Terzopulosz:

Dionüszosz visszatérése.

Fordította Kozma András, Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2023, 160 oldal

Hol is születhetne újjá a színház, ha nem Görögországban? Honnan is indulhatna a színházi olimpia, ha nem Görögországból? És persze egy görög rendező, Theodórosz Terzopulosz, aki mindezt megcselekedte. A *Bakkhánsnők* rendezése kapcsán színészeivel az Észak-Görögországban fennmaradt dionüszoszi rítusokat tanulmányozta, és kutatta a fizikális energia rejtett forrásait. Terzopulosz módszerét, amit görög vagy dionüszoszi módszernek is hívnak, mutatja be egy 2014-es orosz és egy 2020-as angol nyelvű kiadás alapján a most magyarra fordított könyv. A fordítás Kozma András munkája. Terzopulosz – Suzukihoz hasonlóan – kivonult a városból. 1985-ben Delphoiban hozta létre ATTIS elnevezésű társulatát. (Eredetileg Attisz vagy Adónisz, vagy Ozirisz ókori görög, egyiptomi, római isten.)

Terzopulosz törekvése a XXI. században az értékek újragondolása: „Hiányzik Dionüszosz, mert száműzetésben van, a konfliktusos ember eszménye elveszett, a mérték, a harmónia, az Ithaka felé vezető út eltűnt. Vajon sikerül-e rátalálni? A színház utolsó szava sohasem fog elhangzani. Visszatér-e Dionüszosz?” (17.) A rendező tizenkét, tömör fejezetben fejti ki színházi ars poeticáját. Valamennyi fejezetet egy-egy Hérakleitosz-mottóval vezet be. Összességében azt mondhatjuk, hogy ez a tizenkét fejezet tizenkét olyan jellemző, ami a színészi munka (módszer) alapja; a rendező pedig a fogalmak felszíni jelentése alá néz, a rejtett, transzcendens jelenségek világába.

Euripidész,
Bakkhánsnők,
a Nemzeti
Színház
bemutatója
2022. május
14-én
Rendező:
Theodórosz
Terzopulosz
Fotó: Eöri
Szabó Zsolt
© Nemzeti
Színház

³ Lejegyezte és közölte HARANGOZÓ Imre: *Transzcendens trambulin. Korunk felfogása és a moldvai csángók hagyományai az utolsó átmenet*

rítusrendjével kapcsolatban. Újkígyós, Ipolyi Arnold Népiskola, 2010, 75.



Az első: a test. A test, amely állati és isteni, férfi és női, lehet dühös és szelíd, valamint a logika és örület és a kaosz és a rend határán létezik. Számomra mégis a legérdekesebb, amit a színész küldetésének kiterjesztéséről vall: „A színész nemcsak a színházművészettel, de tágabb értelemben véve az emberi természettel és a világgal kapcsolatos anyagokat is kutatja.” (20.) Emlékezzünk csak, hogy korábban már szóba került az emberi viselkedéskomplexum... A *Lélegzés* címszó alatt – akárcsak Suzuki – kiemeli a rekeszizomlégzést. (Nálunk is szinte minden színiskolában, beszédtanfolyamon tanítják.) Azután fölvezet a test energiazónáit a gerincoszloptól a fejbűbig. Akárcsak Suzukinak, Terzopulosznak is alap a talp: „A talp talajjal való érintkezése nagy jelentőséggel bír, hiszen a talp az egész emberi szervezet tökéletes, kicsinyített mása.” (35.) A következő jellemző, a ritmus kapcsán kijelenti: „A ritmus szüli a formát... Akár két mondat elegendő, hogy rátaláljunk az alapritmusra, s akkor feltárul az adott szakaszra, majd az egész szövegre jellemző ritmus.” (40.) A művészet és a nyelv születéséről írott munkámban magam is – nyilván mások nyomán – hangsúlyozom a ritmus szerepét: „A legősibb formákban ösztönös megnyilvánulásként együttesen jelentek meg, összekapcsolódtak [...] ritmikus mozdulatok, mozgás, dallam, artikuláció. [...] De valamennyiben volt egyetlen közös elem: a ritmus. Úgy tűnik, hogy az emberi tevékenységek legalapvetőbb mozzanata, motivációja: a ritmus. A ritmus szoros kapcsolatban van természeti formákkal (napok, hónapok váltakozása), alapvető alakzatokkal (szimmetria); illetve, ahogy mi ismerjük: mindez azonos az ismétlés alakzatával. [...] A ritmus és másként az ismétlés lehet a legősibb elemi, ösztönös tevékenység, ami minden emberi tevékenység alapja...”⁴ A következő fejezet: *Végtelen improvizáció*. „Amennyire a test pontról pontra felszabadul, annyira születnek váratlan, poliritmikus hangok. [...] A színész fokozatosan a tempó-ritmus hordozójává válik, a fizikai és vokális cselekvések gazdag spektrumát hordozva, amelyek mély tradícióban gyökereznek.” (44–46.) A *Beszéd* című fejezetben is a beszéd (logosz) mélyére, keletkezésének idejére ás: „A beszéd elveszíti normális, hétköznapi funkcióját; a beszéd belső ritmusát, a testet átható rezgéseit keressük, ami megnyit számos értelmezési lehetőséget.” (50.) Szinte ugyanezt tesszük, amikor a művészi szövegben rejtett áthallásokat, zeneileg komponált stilisztikai megoldásokat vizsgálunk. Létezik egy érdekes jelenség, amit szemiotikai vonzásnak hívunk, amikor a szövegben – nyilván ösztönösen – sajátos belső együtthangzások je-

lennek meg. Példaként most csak Arany János *Szondi két apródja* című verséből hozok (dőlt betűkkel jelzett) részleteket: Mint *hulla a hulla!* veszett a pogány, / Kő módra befolyván a hegy menedékét: / *Ő áll a halála* vérmosta fókán, / Diadallal várta be végét.⁵ Az *Érzékelés* című fejezetben a folyamatosságot hangsúlyozza. Az *Idő* című fejezetben a színházi idő: a test, a szavak, a gondolatok, az idő pedig megnyitja a teret (de ez fordítva is igaz). A kognitív nyelvészet sok példával bizonyítja, hogy a térérzékelés az alap, és ebből nyílik meg az idő. Sebestyén Árpád írja: „A tér és idő jelenségeinek nyelvi leképzésében mutatkozó hasonlóságok nemcsak a helyviszonyításnak az időre való átvitelével magyarázhatók, hanem e jelenségek és viszonyok egyidejű, szinkron, párhuzamos érzékelésével, felfogásával és tudati modellálásával is.”⁶

A következő fejezet az ember örök fájdalma, a Gyász, az ontológiai szomorúság (másként antropológiai pesszimizmus). Ebből fakadóan nem is csodálkozom, hogy a *Színész* című fejezetben föltűnik Terzopulosznak, hogy a mai világban minden fáj, és senki semminek nem örül. „Ha az embereket megnézzük az utcán, csak mozdulatlan, szomorú arckifejezéseket, néma zokogást, könnyek nélküli sírást látunk.” (66.) Talán ebből is következik a színész feladata: nemesíteni az ember lelkét, újradefiniálni az ember értékét, tágítani a horizontot, konstruktív módon kritizálni a fennálló rendet. Összegezve: „A modern város testtelenné tett bennünket. [...] A testnek mint a szituációk, ösztönök és érzékek templomának művelése fájdalmasan aktuális korunkban, amelyet állandóan a barbárság veszélye fenyeget.” (66., 67.) Ahogy itt-ott emlegetni szoktam: az evolúció sok tekintetben visszafordult; talán éppen a színház lehet az a hely, ahol erre rádöbbenünk, és változtatunk az életünkön.

Végül ott van a *Bűvölet*. Lehet, hogy nem jól magyarázom, nekem ez a katarzist jelenti. Az elvarázsolódást, a téren-időn felülemelkedést, egyfajta lebegést. Jelenthet eksztázist, gyászt, siratást, örületet, heroizmust, büntudatot is. Talán leginkább: önreflexiót. Terzopulosz itt a többértelműséget is említi: „A színház művészetében szükség van a többértelműségre, amikor mondunk valamit, de mást értünk alatta...” (63.) Az emberi kultúra és nyelv alapja az absztrakció, a többértelműség kialakulása.

A könyvhöz tartozik még negyvenlépéses színészi tréning és képmellékletek Terzopulosz rendezéseiből, többek között a Nemzeti Színházban 2022-ben bemutatott *Bakkhánsnők*ből is, amelyben kaposvári színinövendékeknek tanította meg levegővételi, olykor egészen akrobatikus

⁴ BALÁZS Géza: *A művészet és a nyelv születése. Szemiotika, művészetelmélet, antropológiai nyelvészet*. Bp., Magyar Nyelv és Kultúra Nemzetközi Társasága, Interkulturális Kutatások, 2021, 89.

⁵ Lásd uo., 85.

⁶ SEBESTYÉN Árpád: *A magyar időhatározók jelentésanálízis* <https://docplayer.hu/42781849-Sebestyen-arpad-a-magyar-idohatarozosok-jelentestanahoz.html>



Euripidész,
Bakkhánsnők,
a Nemzeti
Színház
bemutatója
2022. május
14-én
Rendező:
Theodórosz
Terzopulosz
Fotó: Eöri
Szabó Zsolt
© Nemzeti
Színház

mozgásokat produkáló módszerét. Terzopulosz törekvései nagyon rokonszerűek Suzukiéval. Terzopulosz egy Hérakleitosz-idézetet hoz: „a logosztól hallván, bölcs dolog elismerni, hogy minden egy”. Hogy hogy nem, ugyanez hangzik el a keleti filozófiában is, Hamvas Béla tolmácsolásában: „Arra a kérdésre, hogy melyik az a metafizika, amelyben az analógiás látás, illetve az őskori képnyelv nyugszik, a válasz igen egyszerű és rövid: a metafizika henkaipan, egy és minden, vagyis hogy minden egy.

A minden egy metafizikája nemcsak Hérakleitosz, Parmenidész, Püthagorasz titka, nemcsak az egyiptomiak, a Kabala, a Veda, a Jiking titka; a minden Egy metafizikája az egész őskor hallgatólagosan elfogadott, magától értetődő metafizikája, amelyből minden gondolat kiindul, s amely felé minden gondolat visszamutat... Az, ami fent van, ugyanaz, ami lent van. Az út fel és le ugyanaz. Miért? Mert henpantaeinai – minden Egy.”⁷

⁷ HAMVAS Béla: *Scientia sacra*. 1. rész, 2. kötet. *Az őskori emberiség szellemi hagyománya*. Szentendre, Medio, 1995, 172–173.

Elméleti távlatok – epikatörténeti tanulságokkal

Kovács Gábor: *Gárdonyi regényművészete*

Budapest, Gondolat Kiadói Kör, 2021, 393 oldal

A mintegy négyszáz lapos monográfia megalapozott, újszerű eredményeket ígér. A regényíró Gárdonyiról ad összefoglaló értékelést a külföldi és a hazai epikatörténeti szakirodalom útmutatását követve, ámde mindig „szövegközelben” maradva. Nem a legismertebb történelmi regényekre koncentrálnak, hanem a városi, sőt fővárosi témájú, nem nagy terjedelmű, de lélektani, sőt filozófiai hozadékú művekre (*Az öreg tekintetes*, *Ábel és Eszter*, *Az a Hatalmas Harmadik*), miközben a Gárdonyit inspiráló világirodalmi nagyságokra (Dosztojevszkijtől Mark Twainig) is kiterjed a figyelme. A jó darabig a vidék írójának tartott Gárdonyi például páratlan beleéléssel írja meg (egy újsághír nyomán) a tradicionális értékrendű idős embernek a fővárosba kerülésével járó veszélyeket (*Az öreg tekintetes*).

A szerző nem vonja kétségbe az olvasásra „rákapató” *Egri csillagok* értékeit, de inkább az író ma már kevésbé ismert műveinek méltánylására ösztönöz, amelyek metafizikai perspektívája jó darabig csekélyebb figyelemben részesült. Ezekben a cselekmény tragikumát „a világlátások kibékíthetetlen feszültségéből következő nyilvánvaló pusztulás eredményezi” – amint *Az öreg tekintetes*-ről írja. (98.) Az ilyen típusú hősök sorsa fényt vet a létezés abszurditására, arra a létidegenségre, elidegenedésre, amely az 1920-as évekre válik központi élménnyé a nagyepikában, ám Gárdonyi ebben az 1904-es remekművében már „ráérez” erre.

A kötet Gárdonyi epikájának fokozatos gazdagodását a műfajok sokszínűségével is illusztrálja. Maga a műfaj, az egykori műfajok keletkezése, létformája több műben kerül kulcsszerepbe. Az *Isten rabja*-ban (mutat rá a szerző) a legenda műfajának keletkezése János fráter személyiségében, élményvilágában, Margithoz fűződő viszonyában ölt testet, ahogy a gyermek szemléletmódjából nő ki a fiatalemberré érő szerzetes világképe. A legenda keletkezésének folyamatát Gárdonyi valóban páratlan beleélő készséggel nyomozza, ami arra is lehetőséget ad, hogy a szentség érzetének érvényesülését is figyelemmel kísérhessük. Az *Egri csillagok*-ban Éva és Gergely sorsának végigkövetése vezet el a szerelmi széphistória műfajának

geneziséhez, ahogy az egri ostrom leírása meg a históriás ének keletkezéséhez. (Amit Lantos Sebestyén szerepeltetése előzőleg szövegszerűen illusztrál.)

A könyvben többször is célzás történik arra, hogy a regény alapvető témája a históriás éneknek mint műfajnak a létrejötte. A „tudósító ének” keletkezésének bemutatása nagyban növeli a történeti hitelességet is, de egyszerűsmind irodalom- és műfaj történeti hitelességű „kordokumentum” gyanánt szolgál. Voltaképpen Kovács Gábor könyvének ez a műfaj történeti pontossága nyilatkozik meg akkor is, amikor az író töprengő, elmerengő alkataból vezeti le a Gárdonyi-féle „hangnemenovella” hangulati, sőt gondolati finomságait. (360–364.)

Az pedig valóban irodalomkutatói „telitalálat”, amiképpen szerzőnk az *Erdei történet* című elbeszélésről részletező módon többféle továbbgondolás lehetőségét kínálja fel. A páratlanul költői előadásmód (és eseménysor) voltaképpen a szimbólumalkotás irányában gazdagítja a textust. Két kisgyermek a nagy hidegben a „tilosban” gyűjtene tüzelőfát, félnek is, fáznak is, mígnem kimerülve elalszanak, és megfagynak. Előzőleg szarvasnyomot is találnak, sőt (alighanem víziószerű lelki történet ez!) olyan szarvast vizionálnak, amelynek fejét korona ékesíti. Kovács Gábor páratlan műérzéssel mutat rá a kisfiú és a kislány látomásának szimbolikus jelentésére. A gyerekek haláluk pillanatában az őket üldöző társadalmi szférából ebbe a különös királyságba lépnek át. Álomba merülésük a szarvas királyságába való beavatás, ami nem más, mint a Krisztus királysága. A novella menete során mind a lábnyom, mind a szarvas, mind a szél, mind az erdőből kivezető út elveszíti eredeti jelentését, és egy archaikus, szimbolikus rend (voltaképpen egy kultúra vagy még inkább egy vallás) megnevezésére képesül.

Speciális jelentősége lehet annak is, hogy az *Erdei történet* 1906-os írás, ami egyidejűséget tételez a XX. század első éveinek francia, orosz stb. szimbolista törekvéseivel. (Ez a „merész” kipillantás már nem a monográfia szerzőjének, hanem e sorok írójának számlájára írható, vagyis jelképteremtő, utóbb „kafkaiként” elhíresült, szimbolista prózaepika irányában tett lépés gyanánt tekinthetünk erre

Az *Egri csillagok*
című film
forgatása
1968-ban
Adományozó:
FÖFOTÓ
© Fortepan



a novellára, amelyre a figyelmet – természetesen – Kovács Gábor hívta fel ezúttal.) Gárdonyi ilyesfajta irányultságának felismerésére kevésbé ösztönöztek az 1945 utáni irodalomtörténeti, irodalompolitikai tendenciák, ezúttal már semmi akadálya annak, hogy egyfajta látomásos, „katolikus” prózaepika értékeit is nemcsak művészileg becsüljük, hanem az összeurópai analógiák révén a magyar próza modernizálódásának egyik lehetőségeként tekintünk rá. Ez nem jelenti azt, természetesen, hogy Gárdonyi eddig is középpontba állított regényírói értékei (hazafias pátosz, népbarát értékrend stb.) háttérbe szorulnának. Vonatkozik ez az *Aggyisten*, *Biri* és más írások humánusára, s valamikor igen olvasott, ma keveset emlegetett írásaira is. Például az *Ábel és Eszter* egykori sikere nem feltétlenül kell, hogy gyanút keltsen iránta. A „boldogtalan szerelem” évszázadok óta témája remekműveknek is, s ha újraolvassuk az *Ábel és Esztert*, Gárdonyi előadásmódját egyáltalán nem érezzük a giccs felé tartónak. A hétköznapi élet rajza, illetve egy be nem teljesült, megghiúsult szerelmi vonzalom nagyon is lehet az objektív körülmények következménye, egy értékes és teljes életnek, az érték felismerésnek, egy érzés állandóságának a kísérője, és ennek mind etikai, mind esztétikai értelmezése, illetve „megélése” életpasztyalattal és a megértés többletével akár gazdagíthatja is az olvasót.

Az a körülmény, hogy Kovács Gábor viszonylag kevesebbet foglalkozik a három történelmi nagyregénnyel (*Egri csillagok*, *A láthatatlan ember*, *Isten rabjai*), természetes, hiszen ezeknek megbecsülése és szakmailag igényes tudományos feldolgozása – több évtizeden keresztül és jelentős mértékben – megtörtént. (A magunk részéről egyetértéssel nyugtázzuk Szerb Antal véleményét, amely szerint az *Isten rabjai* a legszebb magyar történelmi regény.) Mondanunk sem kell, hogy joggal szokás dicsérni ezeket a regényeket, minthogy a történelmi főszereplőt háttérbe szorítva sikerül elérni, hogy előtérbe a szorosan vett emberi dolgokat állítsák, „névtelen kisemberek sorsát és jellemét, ahogy arra a történelmi események kihatnak, az illetők tudta nélkül meghatározva”. (254.)

Kovács Gábor műveltsége és műérzéke hitelesen, pontosan működik minden, szóba hozott Gárdonyi-mű elemzése során. Finom eleganciával, sokszor csak a fogalmazás mikéntjével korrigálja, illetve egészíti ki a korábbi elemzéseket. Egyszerre tud pontos, ugyanakkor korrigáló is lenni a történelmi nagyregények esetében. „E művek sokszólamúságát az adja, hogy összeütközik bennük a Gutenberg-galaxis korszaka előtti egyes tanúskodó és elbeszélő (kéz)írással műfajok nyelve, a nyugat-európai szerelmi regény nyelve, illetve a személytörténet (mindig egyedi) beszédmódja. Úgy tudják ezek a regények újra előállítani a szerelem elbeszélő nyelvének kétértelműségét, hogy hozzákapcsolják a *históriás ének*ben megszól-



láló hazaszeretetet nyelvét, a *krónikában* megszólaló identifikásképző nyelvet, és a *legendában* megszólaló rajongó hit nyelvét – vagyis a szenvedő szeretet, az agapé három sajátos megvalósulásának beszédmódját.” (309.)

Szerzőnk példásan precíz megszólalásmódja pontosan szállazza szét még a sokszor elemzett *Egri csillagok*ban is a *históriás ének* eredetét: „Az *Egri csillagok* fabulájának témája: Bornemissza Gergely jó részben kitalált élettörténete; szüzségének témája: a keresztény-pogány konfliktus és különösen Egervár viadala történelmi eseményeinek irodalmiasítása (Bornemissza nagy részben kitalált élettörténetén keresztül prezentálva); prózaszövegének témája pedig a *históriás ének* keletkezési kontextusának feltárása.” (314.) Az sem kerüli el szerzőnk figyelmét, hogy *A láthatatlan emberben* „Zéta kitalált figurája szorítja ki a központból Priskoszt és Attilát is”. (335.) A szerző szoros olvasása és kultúrtörténeti érzéke kivételesen szerencsés módon árnyalja egymást, és ezzel magyarázható, hogy minden apró megfigyelése a koncepciót igazolja, s ez fordítva is áll.

Végül: amit a szerző kikutat, megnevez Gárdonyi szépprózájában, az „továbbvihető” volna a Gárdonyi halála óta eltelt évszázad magyar prózaepikájának vizsgálatában is. Témák, értékválasztások, de még individuum és közösség viszonylatában is hasonló törvényszerűségek figyelhetők meg a XX. századi magyar regényművészetben. Az írásunk tárgyát adó kitűnő monográfia tehát ötletet, szempontokat, sőt módszertant is inspiráló olvasmány, hiszen történelmi és jelenkori téma, individuál- és tömegetika stb. választásai máig visszakövethető módon jelennek meg újra és újra. Tehát: amit Kovács Gábor megvizsgál, mérlegel, az nem pusztán prózatörténeti értékválasztás, hanem a XXI. század elbeszélő prózájának vizsgálatában is méltányolható eligazodáshoz juttathat el.

Juhász Jácint
és Sinkovits Imre
az *Egri csillagok*
forgatásán
1968-ban
Adományozó:
FÖFOTÓ
© Fortepan

Egy szenvedély filozófiája

Hans Ulrich Gumbrecht: *Szépség a sportban / Tömeg a stadionban*

Fordította: Csécsei Dorottya, Keresztes Balázs, Vásári Melinda,

Budapest, Kijárat Kiadó, 2022, 258 oldal

Keleti Ágnes,
a későbbi
ötszörös olimpiai
bajnok tornász,
a nemzet
sportolója a Vasas
Sportcentrumban,
1949-ben
Adományozó:
Kovács Márton
Ernő
© Fortepan

Nincs jobb kedvcsináló egy tudományos vagy bölcseleti mű olvasásához sem, mint amikor átüt a szövegen egyfajta szenvedélyesség, ahogy a szerző egy számára személyesen is különösen fontos témáról értekezik. Hans Ulrich Gumbrecht német-amerikai irodalomtudós, a Stanford Egyetem professzor emeritusa gyermekkora óta sportrajongó, és e passziójából született gondolatait két, külön könyvben foglalta össze, amelyek most magyar fordításban – a kiadó szerencsés döntésének köszönhetően – közösen, egy kötetben jelentek meg.

Gumbrecht két sporttémájú műve ugyanis szorosan összefügg, ezért a magyar kiadáson nem is érződik, hogy eredetileg egymástól függetlenül adták ki őket, ráadásul mindkét szövegét ugyanaz a személyes érdeklődésből

fakadó bensőséges hangnem határozza meg. A főleg a későbbi esszéjében részletesebben is taglalt, és tanúsága alapján az egész eddigi életútját végigkísérő szurkolói élményei, illetve a belőlük fakadó szenvedélye, sőt saját megfogalmazásában sportfüggősége megértésének igényéből született mindkét műve. Nem egyszerűen csak a különféle, bár leginkább a csapatsportok iránti rajongásának egyfajta apológiájaként születtek ezen írásai, hanem a sportok szépségének és a sport iránti rajongó tömegek viselkedéséhez kapcsolódó jelenségek esztétikai aspektusainak filozófiai igényű kifejtését célozta meg.

Egy meghatározó kulturális hagyomány okán a sportokat és a testedzést általában szembe szokás helyezni az intellektus gyakorlataival, mintha a szellem és a test csakis



egymás ellentétpárjaként lenne elgondolható, ám az esztétikai tapasztalat testi, valamint testileg is átélhető érzelmi aspektusairól lehetetlen eltekinteni. Ne tagadjuk, a tömeg még ennél is gyanúsabb fogalom, a ráció emelkedettségével szemben az ösztön irányította alantasság értékei kapcsolódnak hozzá szinte a teljes múlt századi tudományos irodalomban. És egyáltalán nem újdonság a sportban megjelenő mozdulatok kidolgozottságát, valamint az emberi teljesítményt megalapozott esztétikai megfontolások alá vonni, de a szurkolói tömeg által kifejeződő szépség és élmény megfogalmazása megvilágító lehet az olvasónak.

A magyar sportirodalom számára persze ez önmagában nem teljesen új gondolat. A tömegben megtapasztalható szurkolói feloldódás és azonosulás lírai megfogalmazását idézhetjük akár Szabó Lőrincről, aki 1927-ben született, *Futballversenyen* című versében így ír: „míg nézem a negyvenezerfőjű tömeget, a közösség / izgalmass izma belémdagad, hogy egy és óriás / test legyek én is, erő, ruganyos, s ne maradjak Én: Tizeneggyé / szakadjak s legyek a csapat”. A testkultúra, a versengés és az esztétikum kérdésehez pedig Peterdi Pál sportújságíró mondatait az 1958-ban kiadott *Sport és szépség* című fotóalbumból: „A sport eredményeként százféle formában mosolyog a szépség. Egyszer a plasztikus mozdulatban, máskor a test arányosságában jelentkeznek.”

Gumbrecht viszont izgalmasan eredeti megközelítést javasol, amikor a sport mint esztétikai élmény vizsgálatát a sportoló és néző szempontjából is összeköti, „a koncentrált intenzitásban való elmerülés” aktusát kiemelve. A gondolatmenet elsődleges fogalmai ezért nem is a szépség elemző vagy leíró kategóriáihoz, hanem a hozzá kapcsolódó viszonyainkat vagy a belőle születő érzéseinket megragadó szavakhoz kapcsolódnak, mint a vonzalom, az ígézet, a kötődés, sőt a szenvedély. A sporteseményeket a „jelenlét filozófiája” felől közelíti meg, ahol minden sportolói aktus egyfajta performanszként, azaz nem tettként jelenik meg. Mindez azt eredményezi, hogy nem a jelentés-, hanem a „jelenlétkultúra” részeként tekint a sportra, a jelenlét perspektívájából pedig elengedhetetlen a nézők viselkedésének elemzése, mivel megközelítése eredendően nézőközpontú. Mindebből következően jut közelebb az egyes néző személyes élményén túl annak a rajongói közösségben való osztozásán át végső soron a szurkolói tömeg viselkedéséig.

Érvelésében az ókori görög esztétikai irodalomból éppúgy merít, mint a biblikus hagyományból, a keresztény teológiából, valamint a XX. századi filozófiai művekből. A sportolás művelésén túl Nietzsche nyomán például annak apollóni, azaz elemző megtekintéséről, illetve dionüszoszi, azaz közvetlenül feloldódó átérzéséről ír. A stadiontömegben való fizikai együttlét leírásának kiindulópontjával pedig a „Krisztus misztikus teste” kifejezés

szolgál számára, amely a katolikus teológiai tradícióban a hívek közösségét, vagyis magát az egyházat jelenti, és ebben „az isteni jelenlét összeolvad minden egyes keresztény saját testével”. (13.) Ezzel ugyan a transzcendentális felé mozdítja el érvelését, viszont a közösség-egység gondolat megalapozásához kiváló analógiát ad a tömeg hagyományosan negatív konnotációkat, sőt egyfajta önmagában is veszélyt hordozó fogalmi tartalmával szemben. A tömeg számára ugyanis nem a feloldódás vagy elszemélytelenedés helye, hanem a részvétel és színre vitel, valamint a jelenlét-rituálékban megélt mámor dionüszoszi pillanatainak energikus közege.

A személyesség-hangvételhez rendkívül sokszínű példák kapcsolódnak az ókori olimpiáktól és gladiátorjátékoktól az Aranycsapat 1954-es berni vereségén át a Dortmund 2016-os bajnoki meccséig, vagy Immanuel Kanttól Arnold Schwarzeneggerig, esetleg az Invalidusok házáától a La Bomboneráig, majd egy kanadai jégkorongmérkőzés drámájától a japán baseball titkain át Jesse Owens érintésével Roger Federerig. De szóba kerül Krisztus misztikus teste és természetesen Puskás Ferenc is. Ez az olykor lebilincselő anekdotázás azonban némileg csapongóvá teszi a szöveget, aminek éppen az érvelés koherenciája látja kárát. Sőt, néhány sajnálatos ténybeli tévedés is maradt a szövegben, például a Real Madrid nem az Európa-bajnokság döntőjét nyerte meg 1960-ban a Frankfurt ellen, hanem a Bajnokcsapatok Európa-kupáját. (23.) Másik szempontból a személyesség meglehetősen lehatárolt nézőpontot eredményez, ami bár az esszé műfajából kiindulva érthető volna, a kifejtett téma rétegzettségét tekintve azonban kedvezőtlen.

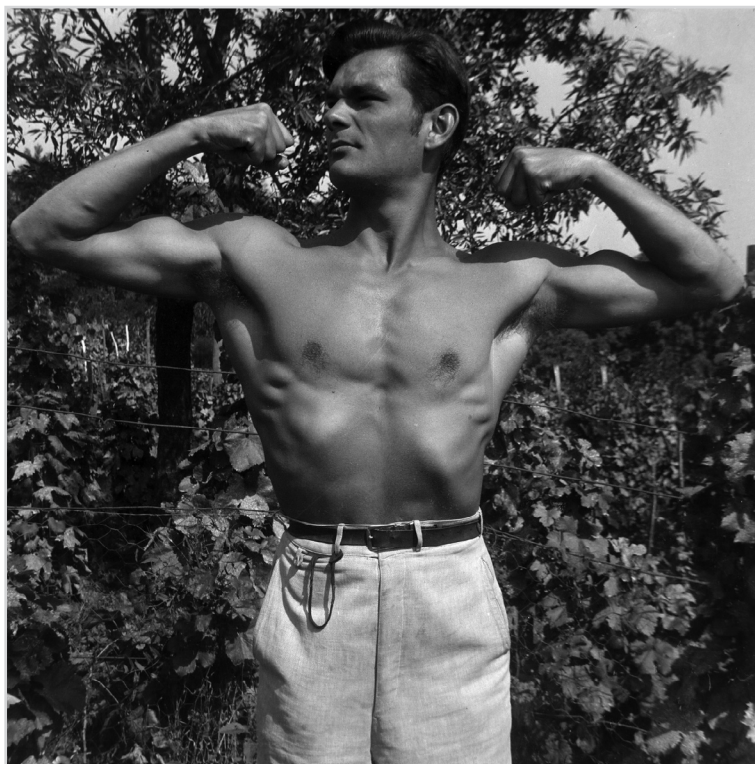
Egy példával világítom meg Gumbrecht érvelésének hiányosságait: a szerző figyelmen kívül hagyja a sportszerethez szorosan kapcsolódó természetes jelenséget, a patriotizmussal szorosan összefüggő szurkolói kötődést és az ebből fakadó, a vereség és a diadal érzéseiben különösen megnyilvánuló identifikálódás kulturális vonatkozást. Egyáltalán nem számol a történelmileg meghatározott rajongói közösségtudattal, akárcsak az amúgy kézenfekvőnek tekinthető nemzeti kötődéssel a sportban. Ugyan könyvének egyik kiindulópontja a szurkolói bevonódás, mégis hiányérzetünk támad ugyancsak a játékfogalom gadameri koncepciójának mellőzése miatt, ami pedig éppen a részvétel és a feloldódás kapcsán plasztikusan fogalmazza meg néző és játékos egybeolvadását a játék során. Ugyanígy hiányzik gondolatmenetéből még egy fontos dimenzió, a sport megtapasztalásában a jelenlét és az egyidejűség kapcsán az „itt és a most” előre megjósolhatatlan valóságával való radikális szembesülés, hiszen bármilyen sportesemény vagy mérkőzés alapvető tulajdonsága, hogy kiszámíthatatlan, nem előre megírt forgatókönyv szerint zajlik (hacsak nincs megbundázva – bár ez nem



esztétikai kérdés). Ez különösen a korunkban egyre dominánsabbá váló médiaközvetítettség virtualitásával szemben fontos szempont, mivel a sport a jelenlét és esemény hangsúlyos (és a szurkolás izgalmában zsigeri szinten átélhető) valóságtapasztalatát képes adni a néző számára.

A könyv másik érdekessége, hogy mivel, érthető módon, a szerző által személyesen megélt, elsősorban német és angolszász kulturális és történelmi hagyományokra hagyatkozik (bár japán és dél-amerikai sportélményeket is megemlít), ezért egyes ítéletei meglehetősen sommásak vagy egyoldalúak maradnak, tehát az ezeken alapuló érvelései több ponton kikezdhethetők. Ez igaz a vázlatos sporttörténeti áttekintésére, továbbá olyan kijelentéseket is találunk a szövegben, amelyek a magyar olvasó számára különösen vitathatók lehetnek. Gumbrecht azt állítja, hogy az egyes sportágak intenzíven kötődnek a nézői beállítódások különböző, távolságtartóan elemző vagy éppen érzelmileg sokkal mélyebben átélhető formáihoz. Egyik példája az úszóversenyek, amelyek nézőit alapvetően analitikusnak képzei el, hiszen szerinte kevés ember akad közöttük a versenyzők családtagjait kivéve, „aki élete valamely pontján ne lett volna maga is úszó vagy úszóedző”. (135.) Pedig jól tudjuk, hogy évtizedek óta micsonda szurkolói hangulat kerekedik a lelátón bármely magyar olimpikon döntőjén, de állítása más nemzeti szurkolótáborokra gondolva is megkérdőjelezhető. Szintén könnyen megcáfolható egy másik tétele, miszerint „a költők szinte soha nem fordították figyelmüket a sportesemények nézői felé”. Ám ez a magyar irodalmat tekintve egyáltalán nem igaz, gondoljunk csak Juhász Gyula (*Olympiai óda*), Szabó Lőrinc (*Futballversenyen, Vereség után*), Jékely Zoltán (*Futballisták, Egy falusi futballpályán*) vagy kortársaink közül Varró Dániel (*Ha szívemen a félelem*), Kemény István (*Sztélé*), esetleg Vörös István (*A foci dicsérete*) verseire. A felsorolás nyilván csak kiragadott példákat tartalmaz, és a szerző nem ismerheti a magyar költészetet, de más nyelvek irodalmaiból, akár a németből vagy a spanyol és latin-amerikai líra történetéből szintén idézhetnénk számos hasonló alkotást.

Mindezek ellenére Gumbrecht mindkét művének fontosságát és jelentőségét éppen egyes fogalmak újragondolása és tisztázása adja. Ilyen a dicsőítés, a kecsesség, a mámor, az intenzitás és a ritmus, az aura vagy az ígézet fogalma, vagy maga a szépség egy másfajta megközelítése mint egyfajta egyszeri és megismételhetetlen térben elgondolható epifánia megvalósulása a sportban. A tömegről szólva igen érdekes a jelenséget taglaló szakirodalom



áttekintése, az ehhez kapcsolódó saját fogalmi rendszere pedig, amelyben megkülönbözteti a „tömegben levés” laterális (a testek közötti viszonyban átélt), tranzitív (a stadionbéli speciális látványosság tárgyára irányuló figyelem) és vertikális (csak a tömegben átélhető dolgok) dimenzióit, különösen inspiráló. A fogyasztókat megcélzó látvány-sportpart és a sportszerűséget aláásó teljesítményfokozókat megcélzó kritikájával szintén egyet tudunk érteni.

A gondolati gazdagságon túl azonban van egy további értéke ennek a műnek: a sport mint szépségen túli esztétikai minőség megélésének tapasztalatát adja át az olvasónak. Hans Ulrich Gumbrecht könyvének tanúsága szerint számára az intellektuális szempontoknál sokkal fontosabb, hogy a sport szurkolói átélése lehetőséget nyit egyfajta hála kifejezésére a szépség megtapasztalása iránt, akárcsak múltbéli sportteljesítmények, dicső pillanatok és drámai alakok felidézésével Puskástól Messiig. „Lehet, hogy a szeretet Platón *Lakomájából* ismert, híres fogalma értelmében nézem a sportolókat, és szeretem csodálni őket?” – kérdezi az első esszé végére érve. (158.) Majd ezzel zárja ezt a gondolatmenetét, hogy a sportnézés annak is elsődleges megtapasztalása, hogy lelkesedést és csodálatot érezhetünk valami iránt, tudva, hogy „ami történik, fontosabb, mint az, hogy velünk történik”. (159.)

Atléta,
1949
Adományozó:
Szalai Zoltán
© Fortepan

Falusi Márton

A retorika mint tudás

Az irodalmi és a politikai beszéd retorikája

Az irodalmi szöveg „indirekt beszédét” hajlamos a pusztá képzelőerő birodalmába utalni a politikatudós, hogy saját diszciplínájának szövegkorpuszára mint a szigorú tények valóságára tekinthessen. Csakhogy az irodalmi szöveg is hordoz igazságokat a másik, és a politikai szöveg is konstruál valóságot a maga számára. A tanulmányíró azt bizonyítja, hogy mindkét tudásterület sok évszázados retorikai stratégiákra támaszkodik, amelyek beszédaktusaikban a nyelvi normakövetés és normasértés mozzanatait egyeztetik össze.

Szántó F. István

Az esszéizmus és az a bizonyos hamvasi esszé

Montaigne, Hamvas, Epstejn

A szerző amellet érvel, hogy az esszéműfaj vizsgálata csakis akkor lehet indokolt vagy hiteles, ha egyszerre kísérli meg az alapokra való rákérdezést és az aktualizálást, egyszerre nyitott a műfaj klasszikus forrására és a történetével kapcsolatos kultúráképző potenciálok jelenformáló erejére. Ennek illusztrálására aligha található jobb példa, mint Mihail Epstejn 1987-ben megjelent, *A kötetlen műfaj törvényei* című írása, amely Hamvas Béla esszéírói gyakorlatához is szorosan kapcsolható.

Horváth Péter

A műalkotás mint anyagtalan jel és immanens lényeg

Gilles Deleuze Proust-értelmezéséről

Az eltűnt idő nyomában filozófusokra gyakorolt hatásának talán legmeggyőzőbb példája Gilles Deleuze *Proust és a jelek* (*Proust et les signes*) című kötete, amelyben a szerző elsőként végezte el a nagyszabású regényfolyam szisztematikus és koncepcionális elemzését. A tanulmányíró úgy tesz kísérletet Deleuze olvasatának részleges elemzésére, hogy a műegység funkciójával felruházott jel és lényeg fogalmának értelmezését állítja a középpontba.

Hafner Zoltán

Pilinszky könyvei

Pilinszky János életművének befogadástörténete elválaszthatatlan szellemi és tárgyi hagyatékának sorsától és feldolgozásától. A kapcsolatos eredmények szorosan összefonódtak a filológiai és szöveggondozói munkát segítő alapkutatásokkal. Mindezekelőtt a teljes életművet kellett átvizsgálni abból a szempontból, hogy Pilinszky mely kötetekről tesz említést publicisztikai írásaiban, leveleiben és a vele készült interjúkban, hogy láthatóvá váljon, milyen művek lehettek meg a könyvtárában.

Kolozsi Orsolya

Az emberi létezés pereme – hely, ahonnan nincs tovább

Tar Sándor Ház a térkép szélén című novellájáról

Az ügynökügyet követő Tar Sándor-műveket jellemzően gyengébbnek, egyenetlenebbnek tartja a recepció, de az ezredforduló után is akad remeklés alkotói pályáján. Jó példa a 2003-ban megjelent, *A térkép szélén* című kötet, amely több magas színvonalú írást tartalmaz. A tanulmányíró e gyűjtemény legelső és leghosszabb novelláját elemzi, elsősorban az író korábbi novellásköteteire jellemző prózapoétikai eljárások, tipikus témák, motívumok felől közelítve a szöveghez.

Mórocz Gábor

Kényelem és reszketés

Szabó István Vasárnapi továbbképző című novellájának elemzése

Szabó István (1931–1976) írói munkássága – az 1970-es és a 80-as években végbemenő „prózapoétikai fordulat” következtében – némiképp avítnak tűnik a kortárs irodalomértelmezők jelentős része számára. A műelemzés azt bizonyítja, hogy az alkotó halála előtt három hónappal megjelent *Vasárnapi továbbképző* című novella poétikai és eszmei kiérleltségével, valamint problémaérzékenységével kiemelkedik Szabó István utolsó írásai közül.

Bánki Éva*Az év leghidegebb napján**Bodor Ádám: Géza Hutira füle*

Bodor Ádám *Sinistra körzet* című, 1992-ben megjelent kötete regénynek és novellaciklusnak is tekinthető. A 90-es évek és az ezredforduló elemzői nem tárták fel a mű teljes politikai utalásrendszerét. A tizennégy szövegegységből álló könyvben a képzelte és a valószerű világ határai elmosódnak, a tanulmányíró mégis mellett érvel, hogy a mű – és így a *Géza Hutira füle* című rész – nemcsak egyetemes létparadoxonként, hanem a diktatúra, a politikai elnyomás parabolájaként is értelmezhető.

Bedecs László*Dobai Péter szerelmes, emlékező költészete*

Dobai Péter félévszázados költői életműve zárt szövegkorpuszt alkot: legutóbbi kötetében is megjelentek az elsőből kölcsönvett, szó szerint idézett vagy kisebb-nagyobb mértékben átirat versek. A szerző azt bizonyítja, hogy Dobai lírájának kulcsmotívuma a szerelem, illetőleg azt vizsgálja, mi a helye e költészetben az emlékezetnek és az emlékezéshez fűződő kérdéseknek, továbbá hogyan formálódnak az ezzel kapcsolatos szerzői attitűdök, valamint poétikai megoldások.

ABSTRACTS**Falusi, Márton***Rhetoric as Knowledge**The Rhetoric of Literary and Political Discourse*

Political scientists tend to relegate the “indirect discourse” of literary texts to the realm of the imagination in order to be able to see the corpus of the texts of their own discipline as the reality of strict facts. Literary texts, however, may also contain truths about reality for the purposes of the other, and political texts can construct a reality for their own purposes. The author demonstrates that both fields of knowledge rely on centuries-old rhetorical strategies that reconcile moments of linguistic norm-following and norm-breaking in their speech acts.

Szántó, F. István*Essayism and that Particular Hamvas Essay**Montaigne, Hamvas, Epstein*

The author argues that for the study of the essay as a genre to be credible, it must both interrogate its foundations and update itself. This requires being open to both the classical sources of the genre and the culture-building potentials associated with its history. Mikhail Epstein's 1987 essay, *Законы свободного жанра* (*The Laws of a Free Genre*), is an excellent example to illustrate this and can be closely related to Béla Hamvas's essay-writing practice.

Horváth, Péter*The Artwork as Immaterial Sign and Immanent Essence**On Gilles Deleuze's Interpretation of Proust*

Gilles Deleuze's *Proust et les signes* is perhaps the most convincing example of the influence of *La recherche* on philosophers. It is the first systematic and conceptual analysis of Proust's monumental work. With a focus on the interpretation of the notion of sign and essence as a unit of art, the author attempts a partial analysis of Deleuze's reading.

Hafner, Zoltán*Pilinszky's Books*

The history of the reception of the work of János Pilinszky is inextricably linked to the fate and treatment of his intellectual and material legacy. The results obtained in this area are closely linked to the basic research that underpins the philological and textual work. First of all, it was necessary to examine Pilinszky's entire oeuvre to see which volumes he mentioned in his writings, letters and interviews, and which works he might have had in his library.

Kolozsi, Orsolya

The Edge of Human Existence – a Place where You Cannot Go Any Further

About Sándor Tar's Short Story House on the Edge of the Map

Sándor Tar's works created after the agent affair are generally considered weaker and less well-received. However, his creative career after the turn of the millennium still produced some masterpieces. A good example is the volume *A térkép szélén* (*On the Edge of the Map*), published in 2003, which contains a number of masterful pieces. The paper analyzes the very first and longest short story in this collection, approaching the text primarily from the point of view of the prose-poetic procedures, themes and motifs typical of Tar's earlier short story collections.

Mórocz, Gábor*Comfort and Anxiety*

Critical Analysis of the Short Story Sunday Continuation School by István Szabó

As a result of the "prose-poetic turn" in the 1970s and 80s, the literary work of István Szabó (1931–1976) appears to many contemporary literary interpreters to be somewhat outdated. The analysis demonstrates that the short story *Vasárnapi továbbképző* (*Sunday Continuation School*), published three months before the author's death, is exceptional among István Szabó's final works due to its poetic and ideological maturity, as well as its sensitivity to problems.

Bánki, Éva*Coldest Day of the Year*

Ádám Bodor: Géza Hutira's Ear

Ádám Bodor's volume *Sinistra Zone*, published originally in 1992 (English translation 2013), can be considered both a novel and a collection of short stories. Analysts in the 1990s and at the turn of the millennium did not fully reveal the political allusions in the work. In the book, which consists of fourteen text units, the boundaries between the imaginary and the real world are blurred, but the author argues that the work – and thus the section entitled *Géza Hutira's Ear* – can be interpreted not only as a universal paradox of existence, but also as a parable of dictatorship and political repression.

Bedecs, László

Péter Dobai's Poetry of Love and Remembrance

Péter Dobai's poetic oeuvre, spanning half a century, forms a coherent corpus of texts: his latest volume contains poems borrowed from the first, quoted verbatim or more or less rewritten. The author argues that love is a key motif in Dobai's poetry, and examines the place of remembrance and questions of remembrance in this poetry, and how the author's attitudes and poetic solutions to these questions are shaped.

SZERZŐK – AUTHORS

Babiczky Tibor (1980)

költő, író, a Petőfi Irodalmi Múzeum (Digitális Irodalmi Akadémia) munkatársa.

Balázs Géza CSc (1959)

nyelvész, néprajzkutató, a Színház- és Filmművészeti Egyetem és a Partiumi Keresztény Egyetem tanára.

Balogh Csaba PhD (1967)

irodalomtörténész, kritikus, a *Magyar Művészet* olvasószerkesztője.

Bánki Éva PhD (1966)

író, költő, irodalomtörténész, a KRE BTK docense.

Bedecs László, PhD (1974)

irodalomtörténész, kritikus, a Szófiai Egyetem vendégtanára.

Csuday Csaba PhD (1944)

költő, műfordító, esszéíró, szerkesztő, nyugalmazott egyetemi docens.

Dobri Imre (1979)

kritikus, irodalomtörténész, a *Kortárs Online* szerkesztője.

Falusi Márton PhD (1983)

író, költő, irodalomtörténész, a *Magyar Művészet* főszerkesztője, a Századvég senior kutatója.

Hafner Zoltán PhD (1965)

irodalomtörténész, szerkesztő, az Evangélikus Országos Gyűjtemény tudományos munkatársa.

Horváth Péter PhD (1975)

irodalomtörténész, filozófus.

Imre László (1944)

irodalomtörténész, kritikus, egyetemi tanár, a Magyar Tudományos Akadémia rendes tagja.

Kolozsi Orsolya (1980)

szerkesztő, kritikus, az MMA Művészeti Ösztöndíj Program ösztöndíjasa.

Mórocz Gábor PhD (1981)

bölcsész-tanár, irodalomtörténész, szerkesztő.

Szántó F. István PhD (1964)

irodalomtörténész, a Pécsi Tudományegyetem oktatója.

Babiczky, Tibor (1980)

poet, writer, staff member of the Petőfi Museum of Literature (Digital Academy of Literature).

Balázs, Géza, CSc (1959)

linguist, ethnographer, professor at the University of Theatre and Film Arts and the Partium Christian University.

Balogh, Csaba, PhD (1967)

literary historian, critic, editor of *Magyar Művészet*.

Bánki, Éva, PhD (1966)

writer, poet, literary historian, associate professor at KRE BTK.

Bedecs, László, PhD (1974)

literary historian, critic, visiting lecturer at the University of Sofia.

Csuday, Csaba, PhD (1944)

poet, literary translator, essayist, editor, retired university lecturer.

Dobri, Imre (1979)

critic, literary historian, editor of *Kortárs Online*.

Falusi, Márton, PhD (1983)

writer, poet, literary historian, editor-in-chief of *Magyar Művészet*, senior researcher at Századvég.

Hafner, Zoltán, PhD (1965)

literary historian, editor, research fellow of the Lutheran National Collection.

Horváth, Péter, PhD (1975)

literary historian, philosopher.

Imre, László (1944)

literary historian, critic, university professor, full member of the Hungarian Academy of Sciences.

Kolozsi, Orsolya (1980)

editor, critic, fellow of the MMA Art Scholarship Program.

Mórocz, Gábor, PhD (1981)

teacher of humanities, literary historian, editor.

Szántó, F. István, PhD (1964)

literary historian, lecturer at the University of Pécs.