…AZ ELMONDATLAN S ELMONDHATATLAN…

Tanulmányok Szitár Katalin emlékezetére



ELTE Eötvös József Collegium

„…AZ ELMONDATLAN S ELMONDHATATLAN…”

Tanulmányok Szitár Katalin emlékezetére

ELTE Eötvös József Collegium
2025



SZITÁR KATALIN
(1966–2015)

„…AZ ELMONDATLAN S ELMONDHATATLAN…”

Tanulmányok Szitár Katalin emlékezetére

ELTE Eötvös József Collegium
2025



Kulturális és Innovációs Minisztérium



Nemzeti Tehetség Program

A kiadvány a „Szakkollégiumok tehetséggondozó programjainak támogatása” című pályázat keretében (NTP-SZKOLL-25-0017) valósult meg.

ELTE Eötvös József Collegium
Budapest, 2025
Felelős kiadó: Dr. Horváth László, az ELTE Eötvös Collegium igazgatója
Szerkesztette: S. Horváth Géza
A szövegek gondozásában Gajdos Nárcisz és Máté András doktoranduszok vettek részt
Borítóterv: PrintPix Nyomda és Grafikai Stúdió
Copyright © Eötvös Collegium 2025 © A szerzők
Minden jog fenntartva!
A nyomdai munkálatokat a CC Printing Szolgáltató Kft. végezte.
1055 Budapest, Falk Miksa utca 7. II. emelet 10/A
Törvényes képviselő: Magyar Szilvia
www. ccprinting.hu
ISBN 978-615-5897-76-4

TARTALOM

Előszó 13

SZITÁR KATALIN MUNKÁSSÁGÁRÓL

Kovács Árpád:
Altum silentium. A csönd intenciói az irodalomban 17

Fűzfa Balázs:
Szitár Katalin és *A 12 legszebb magyar vers*-program 45

A MAGYAR PRÓZA ÉS REGÉNY A 20. SZÁZADBAN

Dobos István:
Kapcsolatok. A jelentésteremtő nyelv költészettana és a kortárs stílusirányzatok Kosztolányi értekező műveiben 55

Gintli Tibor:
Kompozíció és orális nyelvhasználat összefüggései az *Esti Kornél kalandjai* szövegében 85

Bengi László:
A Kosztolányi-novella alakváltásai. Mitikusság és ismeretelvűség az elbeszélő diszkurzusban 95

Arany Zsuzsanna:
A véres költő. Részlet Kosztolányi életrajzából 107

Benyovszky Krisztián:
„Reszketve és fülelve". Csáth Géza *A béka* című novellájának horrorisztikus olvasata 121

Horváth Zsuzsa:
„Mi itt csak Márthák vagyunk". A *Hangyaboly* térideje és a női identitás összefüggése 135

Nagy Beáta:
A jelenléthiány problematikája Kaffka Margit *Mária évei* című regényében 151

Marjai Éva:
Hermeneutika – utópia – eszkatológia. Németh László minőség-eszményének néhány vonatkozásáról 161

V. Szabó László:
Márai Sándor kultúrnarratívái (*Egy polgár vallomásai*) 169

Czetter Ibolya:
Az újságba író, novellista Márairól 185

Bovier Hajnalka:
„A létezés rekordja." Gondolkodás, nyelv és cselekvésmód Mészöly Miklós prózájában 205

Osztroluczky Sarolta:
Variációk a tékozló fiú-témára (Ottlik, Hajnóczy, Centauri) 215

Soltész Márton:
Blanka regénye?! Az újraolvasott *Katalin utca* 229

Szávai Dorottya:
A nyomkereső. Kertész Imre hiány-jeleiről 243

A LÍRAI SZÖVEG POÉTIKÁJA

Bókay Antal:
Az elmondhatatlan és elhallgathatatlan (Antropomorfikus versus figuratív a költészetben, a poétikában és a pszichoanalízisben) 257

Kovács Gábor:
A hiányjel és a „valami" jelentése Arany János költészetében 271

Földes Györgyi:
Hiánypoétikák, hiányalakzatok (Babits, Kosztolányi, Krúdy – Mallarmé) 285

Horváth Kornélia:
A versbeszéd egzisztenciál-ontológiai elköteleződéséről (József Attila – Pilinszky János – Petri György) 295

Benda Mihály:
A zene, a szó és a csönd Weöres Sándor *Dob és tánc,* illetve *Tizenkettedik szimfónia* című verseiben 313

Ladányi István:
A *semmit mondás* változatai és jelentései Tolnai Ottó *árvacsáth* verseiben....323

Boros Oszkár:
„…hiszen mindegyik én vagyok csak…" Sor(s)mintázatok Tóth Krisztina *De fato* című versében....331

A MAGYAR PRÓZA ÉS LÍRA EURÓPAI KONTEXTUSAI

Bús Éva:
Hamlet: sok hűhó mindenért – vagy ahogy tetszik....349

Eisemann György:
A *Genezis* mint technológia. Jókai Mór travesztiája Jules Verne modorában....375

Selmeczi János:
A lírai próza poétikájához. Turgenyevtől Krúdyig Szitár Katalin értelmezésében....387

Pintér Viktória: „…a seb nem kifogás." Csehov hatása Mészöly Miklós prózájára....401

Fried István: Souvenir - avenir (Andrzej Kuśniewicz *Holt nyelvek órája* című regényének többnyelvűsége)....409

A KLASSZIKUS OROSZ IRODALOM IDŐSZERŰSÉGE

Kroó Katalin: Egy Puskin-költemény prózaszövegekben formálódó kontextusairól. A poétikai integrácó értelmezésének kérdéséhez....423

Molnár Angelika: Turgenyev elbeszélőpoétikájának sajátosságai....435

S. Horváth Géza: A csönd hangjai Csehov poétikájában....445

***

Dr. habil Szitár Katalin (1966–2015)....459

Fényképek....465

Kötetünk a fájdalmasan korán távozott irodalomtörténész, tanár, kutató, Szitár Katalin munkásságának állít emléket.

A könyv nem csupán emlékkötet, hanem egyben tudományos gyűjtemény is. Törzsanyagát az MTA Veszprémi Területi Bizottságának Irodalomtudományi Munkabizottsága, valamint a Pannon Egyetem MFTK Irodalom- és Kultúratudományi Intézete által 2016 augusztusában szervezett tudományos konferencián elhangzott előadások képezik, tanulmánnyá formált, szerkesztett változatban. A konferencia *A jelenléthiány megnyilvánulásai és irodalmi alakzatai* címet viselte. Koncepciónk szerint a semmi és a minden, a csönd és a hang, a kép és a szó, a jelölt és a jelöletlen, az elbeszélt és elbeszélhetetlen, a narratív és az anarratív interakciója mind-mind olyan képződményekben testesül meg, amelyeknek az elsajátítása meghaladja a társasbeszéd lehetőségeit, s a poiészisz versnyelvi és prózanyelvi diszkurzusainak igényét veti föl. Ehhez a tematikához csatlakoztak azok a kollégák, akik – bár a konferencián nem vettek részt –, írásaikkal részt vállaltak az emlékkötet létrejöttében.

A gyűjtemény egyes fejezeteit úgy állítottuk össze, hogy azok egyben Szitár Katalin tudományos munkásságának egy-egy szeletét is tükrözzék: a magyar próza és regény a 20. század első felében, a versnyelv poétikája és lírikusaink írásmódja, a magyar irodalom világirodalmi kontextusai, a klasszikus orosz irodalom időszerűsége.

A kötet az irodalom- és kultúratudományi szakma több generációjának közös vállalkozása, hiszen Szitár Katalin egykori tanárai, pályatársai, kollégái és tanítványai egyaránt szerepelnek benne írásaikkal.

Habent sua fata libelli – különösen igaz ez jelen kötetünkre, amelyet csupán pályatársunk halálának tizedik évfordulóján bocsáthatunk az olvasóközönség elé. Köszönet érte az Eötvös Collegiumnak s Horváth László igazgató úrnak, aki önzetlenül felkarolta a kötet ügyét és támogatta megjelenését.

Budapest, 2025. július 20.

A szerkesztő

SZITÁR KATALIN MUNKÁSSÁGÁRÓL

Kovács Árpád
(ELTE, Budapest – PE, Veszprém)

ALTUM SILENTIUM.
A CSÖND INTENCIÓI AZ IRODALOMBAN

A *csönd* szó referenciája helyett
hangzása irányítja a narrációt:
[…] a „csönd" nem szótlanság,
ellenkezőleg: intenzív jelképzés.[1]

Szitár Katalin tudományos munkásságának mindvégig központi témája volt a csend, melyet nem némaságként értelmezett. Pont megfordítva, olyan közegnek tekintette, melynek affektusa az egyéni, a társas és az irodalmi érintkezés intenzitását és hitelességét képes fokozni, továbbá az interperszonális – kivételesen aktív – jelenvalólét értelemtelítettségéről szignalizálni. Megvilágította különösen jelentős szerepét az irodalmi diszkurzus keretében, mivel annak szövegében a költői nyelv unikális jelképzését (a jelölő gyakorlatot), illetve figuralitásának innovációját képes hatékonyan előmozdítani.

Pályatársaként, munkatársaként és barátjaként is azt mondhatom: személyiségének egyik legfontosabb megnyilvánulása volt a csöndes jelenlevőség. Joggal érezhetjük úgy, hogy a jelenség megértése írásaiban az önmegértés szövegeinek konstitutív funkcióját alkották. Ez adta meg tudományos értekezéseinek, elemzéseinek bensőséges voltát, a személyes érintettségből is fakadó hitelességét. Tanulmányait a csönd poétikája és költészetbölcseleti értelmezhetősége jegyében fogalmazta meg.

A pályatársunk távozása utáni egy évben további veszteségek érték a magyar irodalmat. Elhallgatott Esterházy Péter és Szegedy-Maszák Mihály. Néhány szóval róluk is megemlékezem a kijelölt téma keretei között.

[1] Szitár Katalin szavait idéztem a *Hiány-jelek* című könyvének Babits Mihály prózájáról írott fejezete alapján (Szitár 2014: 38).

A csend alakzatainak értelmezését nem saját koncepcióm kifejtésével kívánom előadni, hanem irodalmi és elméleti szövegekben megmutatkozó értelempotenciáljaik gazdagságának – persze csak vázlatos – felvillantásával.

Hát csak egy szót adj!

Az emlékkonferencia megnyitóján elhangzott Katalin egyik kedves költeménye: Cseh Tamás és Bereményi Géza dalverse. A szöveg interpretációja megkönnyíti számomra a téma érzékletes exponálását. Íme a vers szövege:

Most elmondom, mid vagyok,
mid nem neked.
vártál ha magadról szép éneket,
dicsérő éneked én nem leszek,
mi más is lehetnék: csak csönd neked.

E szó jó: csönd vagyok, csönded vagyok.
Ha rám így kedved van, maradhatok,
Ülhetsz csak tűrve, hogy dal nem dicsér,
se jel, se láng, csak csönd, mely égig ér.

S folytatom mid vagyok, mid nem neked:
ha vártál lángot, az nem lehetek,
fölébem hajolj, lásd hamu vagyok,
belőlem csak jövőd jósolhatod.

Most elmondtam mid vagyok,
mid nem neked.
Vártál ha magadról szép éneket,
dicsérő éneked én nem lesz,
mi más is lehetnék: csak csönd neked.[2]

Okfejtéseim másik pillérét Szitár Katalin utolsó tudományos előadása képezi, melynek címe: *A csend mint részesülő odatartozás*. A szöveg a Karunkon[3] 2015-ben megtartott nemzetközi Bahtyin-konferencián hangzott el orosz nyelven, s azóta közlésre került a *Narratorium* című elektronikus folyóirat hasábjain (Szitár 2016).

[2] A Bereményi–Cseh dalok forrása: https://csehtamasarchivum.hu/ Letöltés dátuma: 2025. 07.01.

[3] A Pannon Egyetem Modern Filológiai és Társadalomtudományi Karán. (*A szerk.*)

Ezen kívül természetesen átnéztem írásait, felidéztem kapcsolódó mondatait. Most megpróbálom kiemelni a legfontosabb szempontokat, s ahol tudom, illusztrálni fogom azokat Katalin eredeti elemzéseinek bemutatásával. Meglátásom szerint két elvről van szó írásaiban. Az egyik: a csend csak szimbolikus – a többi közt nyelvi – közvetítések révén hozzáférhető az értelem számára. A másik, hogy a *silentium* a leginkább ösztönző megnyilvánulása lehet a részesülő odatartozásnak.

Az „odatartozóság" fogalmát Gabriel Marceltől kölcsönözte, kinek felfogásáról – tagadhatatlan szimpátia kíséretében – Katalin hiteles értékelést tett közzé utolsó írásában. Eközben új jelentéslehetőségeket tárt fel a poétikai értelmezés oldaláról a magyar irodalom számos alkotása kapcsán. A jelzett problémákról árnyalt képet nyújt a *Hiány-jelek*, Szitár Katalin már idézett utolsó tudományos kismonográfiája (Szitár 2014).

Azon két könyv fedelén, amelyeket a halála előtti hetekben olvasott, a francia író és filozófus neve szerepel. Axiómaként idézte egyik fő műve, *A misztérium bölcselete* kulcsmondatát: „A sors csak azzal a feltétellel mélyül megtestesült létté, ha önfeltárulkozással megy elébe másoknak" (Marcel 2007:147). Ontológiai alapviszonyról van itt szó, az emberi cselekvés tőlünk független, eredendő indítékáról, mely a jelenvalólét – a vele-lét – elementáris vágyával, a feltétel nélküli odafordulással egyenértékű. Úgy látom, erről szól a Cseh–Beremányi dalvers is.

A vers Beremányi Géza felfogásában írásmű, benne a ritmus által újratagolt szavak alkotnak költői képződményeket, éspedig a dalnok száján kikívánkozó, keletkezésben lévő, s a hangközegben fogant szókezdeményeket. Pontosabban: érkezésük fölcsendülő szignáljait. Cseh Tamás énekmondása a dallam, a hangzás ritmusát s a feledhetetlenül személyes intonációt adja hozzá az írott szövegben másként működő versritmus képződményeihez. (Erről most – irodalmárként – jobb, ha nem beszélek. Ideje van a hallgatásnak...) Az önértékű szó és a versszó között a csönd alkot intervallumot, melynek közege a tevékeny lelki életre inspiráló, az emberi jelenlét hangzóságában testet öltő levegő, a verbális jelképzés közege. A közeg versnyelvi elsajátítása. Ezt a poétikai programot fogalmazza meg az *Ima*:

Most csend van éppen és éjszaka,
és árnyéktemető,
és szárnyát csüggesztve vár Uram,
a levegő.
Hát csak egy szót adj.

Épp csak egy szót adj.
Egyetlen szót adj.

A csendben felcsendülő s a versbe beíródó jel funkciója nem egyezik beszédszavaink szerepével – sem a kijelentés, sem az állítás, sem a kommunikáció egységeivel. Nem a beszélt, már meglévő, hanem az eljövendő, a még-nem-mondott, de nagyon várt szóról olvasunk itt.

Érthető hát, miért válik az előző szövegben is a „leszek"-re hivatkozó, a várakozó lény megnyilatkozásában a csendesség feladattá, sőt, poétikai programmá – éspedig a *Lenni* intenciójaként. Az alkotó invenció alaphelyzetét, a csöndet – megjelölt, de nem érzékelhető létmódját, – nagyon nehéz kiérdemelni. A *Csönded vagyok* „én"-je előbb az ének közvetítésével ad hírt magáról. Majd a *csönd* szónak az átvitelével új önprezentációt kezdeményez: a dal helyett a verses írásmű diszkurzusa felé fordul. E degrammatikalizáló funkciót is szolgáló művelet képződményét nevezhetjük egzisztenciális metaforának, mely egy új, nem önazonos alanyiságot kezdeményez a megnyilatkozás során. Ennek következtében a dalnak elkötelezett figura megtagadásra kerül, pontosabban a Neked utaltja egy feltétel nélkül odaadó alannyá valósul át. Az „én" kikapcsolásával együtt jár ugyanis a kölcsönviszony kialakulása, a „nekem" és a „neked" funkcióváltozása, illetve a rövidebb utat ígérő agglutinációjuk, rafináltan leplezett cinkos szövetségük – az „énekem" – kiiktatása a kommunikációs helyzetből. Természetesen az ének műfajaival való szakítás is megtörténik: a dallal s a dicsérettel, valamint a rájuk jellemző kétféle modalitással – a népi, illetve himnikus megnyilatkozás szólamaival. A deixissel kifejezett önreprezentáció – az ének énje – tehát csak egyik, végső soron eltávolítandó alakmása a nyilatkozónak, aki versnyelvi szubjektumként maga szakít a versírást megelőző, már ismert figurájával. Ez a szubjektivitás a megnyilatkozáson belül – demonstratívan – kerül törlésre: „Nem lehetek". A „lehetek" a megvalósult létmóddal szakítva, a bekövetkező változás útjára lép, új alternatíva felé nyit. Ezt azonosítja az identitás temporális természetének, eseményszerűségének kihangsúlyozása a megtörténés harmadik egysége – a „leszek" – révén. Az orális jelenlétmódot minősítő állítmány arra utal, aki ezt mondja: „vagyok". Éspedig úgy, ahogy éppen történik – a *van* és a *lenni* között. Jól látható, nem az énekszólam előadójáról van szó, hanem arról a nem-énről, aki írása – nem névmási kreatúrája – révén azonosítja magát a jelzett intervallumban. S egyúttal demonstrálja, hogy írásművével már felénk, olvasók felé fordul – nem pusztán társához beszél. Aki mond valamit másik, nem-éneklő jelenvalóságáról. Ily módon a csönd az írás preegzisztens helyzete-szakasza is lehet. Vagyis előzetes megértést rejthet magában. Éspedig arról, hogy tulajdonképpen „mi is vagyok?" Hiszen ez attól erősen függ: mivé

leszek? Az írásalany transzcendens, verses megnyilatkozásával túlhelyezi magát beszédének horizontján. Itt tehát az egyéni konvenció beszédstratégiájának elhallgattatásáról szól a költemény. Azzal a céllal, hogy a „nálam is több" juthasson szóhoz, mondván, beszéljen a létem. A létesemény inkarnációjaként tárgyalt nyelvi eseményt[4] önértékű szónak nevezhetjük.

A csönd szavunk a szövegben tehát a *lenni* természetéről nyilatkozik, mely a költészet világában csak az írás aktusában konstituálódhat alanyi jelenlétté, amely ennek következtében olvasható modalitásban nyilvánul meg. Ezúton alkalmassá válik, hogy az olvasókat vonja be a Csönd által újrajelölt magasága megértésébe a versnyelvi szöveg interpretációja során. Ezen a szinten feltárul a dalvers szemantikai potenciálja is – nem csak az ének és a mondás, de a szöveg minden egyes szavának, jelének, betűjének jelentéstartománya, az elsőtől az utolsóig. Ebben a diszkurzív összefüggésben nem az énekes, hanem az írásmű aktora, a szövegszubjektum teljesítménye realizálódik.

Bereményi Géza ily módon az új identitást a részesedés akarásával fejezi ki. A másik hiányvilágához való odacsatlakozás formájában. Az odatartozást egy másik lény magányához, amit a költészet egyben a léttel való azonosulás, a jelenvalólét feltételévé tesz. Határolt keretei kinyílnak a határolhatatlan szférájára. Mármost ez annyit tesz, hogy a másikhoz való odatartozás a halál után sem pusztán habitus kérdése (például, a hűségé, a barátságé, a szereteté), hanem *conditione humaine* – az emberi jelenvalólét ontológiai sajátossága. A biológiai, érzelmi, érzéki kötődésen túl megnyilvánuló vitalitásról van szó.

A csönd épp ezért – mint már említettem – intervallumként fogható fel: tere nincs, de van ideje, jelen esetben az élet és a halál időtávján honol, az érintkezés lehetőségét demonstrálva.

A hiány a megszólítottra vonatkozik, pontosabban – a megszólíthatatlanra, aki egy nem evilági, ismeretlen szférába távozott. Következésképpen a csönd metaforikus értelemben egyfajta *térközi* temporális létmód, amely nélkül nincs jelenvalóság. Arra a létre gondolhatunk, amely kiszabadult a tér fogságából és a terjeszkedés kényszerzubbonyából.

A „csönded vagyok" ily módon egy másik csönd – a szabad csöndesség alanyi létmódjának válik részesévé. Ám ez a mélység csupán az egész felől fogható föl. Amikor ketten részesülnek egymás csöndjében, az együtt-valóság az ontológiailag értett egésszel érintkezik, bele integrálódhat. Az integráció feltétele a nyelv, amely túl van a hallgatáson, beszédstratégiáink ravasz – s egyben

[4] Martin Heidegger „az igazság története" feltételének tekinti a nyelvi eseményt, melyben „a költői szó valóban szóvá lesz és az marad" (Heidegger 1988: 78).

önámító – elhallgatásain. Az odatartozóság nyelvi tanúsítványa a Bereményi Géza által használt új metafora: „Csönded vagyok". Ami arra utal, hogy a versnyelvnek köszönhetően a *sum* és a *silentium* kölcsönviszonya koreferenciát érvényesíthet. Ily módon a szövegszubjektum a Te-dimenzió zónájába helyezi át alanyi jelenvalóságát. Az ekképpen átírt „vagyok" státuszát a *létlehetőség* médiumaként aktualizálja Bereményi: „más nem lehetek". A létlehetőséget realizáló csönd egyértelműen a médium szerepét tölti be. Ennek affektusaként nyilvánul meg Cseh Tamás hangján a versbeszéd, a csönd nyelvi alakmása, illetve a gitárkompozíció — vagyis nem a dal, hanem a létlehetőséget realizáló másfajta közeg, egy új zenemű.

Jól látható, hogy a metaforikus kiterjesztés az a konfiguráció, mely révén a megszólaló és a megszólított valamely magasabb egységbe – új értékrendbe – integrálódik, megőrizve a részesülő aktorok nem teljesen független szingularitását. Az autentikus poézis szubjektuma közvetlenül nem azonos a beszélővel, aki narratívába kezd. Mint látható, legalább háromszor: „Most elmondom néked" – „Folytatom" – „Elmondtam". Ezt követően beáll a csönd, s a versnyelv szintjén, ahol nem a beszéd, hanem a nyelv alkot – a költészetben önértékű szavaival – szemantikai potenciált. Ebben a kontextusban se a dal, se az elbeszélés nem illetékes – mindkettő hallgatásra van ítélve. A csönd szemantikája mélyebb, mint a megnyilatkozásé. És sokoldalúbb is egyben. Perspektíváinak száma tulajdonképpen végtelen.

Ez a mélyebb, illetve magasabb sokszólamú képződmény egy ismeretlen dimenzióba emeli át a hallgató s az elhallgatásával csatlakozó alanyt. A csönd diszkurzusának elve tehát a konvergencia – két csönd, két magány, két sors ontológiai összetartozásának lehetőségét villantja fel, amelyet az odatartozóság törvénye irányít. Különös csönd-nyelvet képvisel, egészen újat a magyar költészetben. Ezen mélységi-magassági heterofón vektornak a figuratív kifejezése: „égig ér". Bereményi azt mondja, hogy minden egyszeri magány, minden egyszeri csöndközeg valójában megismételhetetlen. Ám ugyanarra az átfogóra konvergál, amely túl van az elszigetelődést meghatározó kiterjedésen, térbeliségünk három dimenzióján, izolált immanenciánk korlátain.

A kérdés az: hogyan lehet az Én a Te jelenvalólétének aktora. A két aktor ugyanis egy képződmény, a konkrét realitás megnyilvánulása a versnyelv közegében. „Neked vagyok", de a vagyok, a *sum* érkezése, azaz egyfajta léteseményben megtestesülve. A csönd tehát nem közeg, nem háttér, hanem erőtér. Érleli a felcsendülő szót. Neked vagyok – írja a költő –, de nem az éneked, hanem a szövegére vonatkozó igény letéteményese: „Kéne egy dal". A csend

és csendülés között helyezkedik el a szóra irányuló igény és várakozás alanya, az alkotó invenció szubjektuma.

A várakozás átütő erejű metaforája – a „hamu" – egyben a metamorfózis indexjele, mely a lángra utal. Az olvasói szövegelsajátítás alanya — a létlehetőség aktora; vagyis egy szükségszerűen érlelődő eseménnyel, a vers világában a bekövetkező lángolással rokon: „fölébem hajolj, lásd, hamu vagyok, / belőlem csak jövőd jósolhatod". A hamuval jelzett jelenléthiány a megtörténendő alkotórésze. Nemcsak láthatóan van, de jövője is van; nemcsak hiány – jel is. A hamu az időbeliség nem látható – ám a versben olvasható – vetületében a *leszek* indexévé módosul. A még-nem-mondott szó indexjele, csírája. Bereményi egyértelmű; ezt mondja, ha nem tévedek: 'a jó szó vagyok Neked'. Az önértékű szóhoz, a logoszhoz hasonlóan – a releváns közlésforma forrása. Nem az éneké, nem a dicséreté, hanem a versnyelvé, mely a csöndet az igaz csöndülés – az inkarnáció – közegének tekinti.

A belső intervallum, a hiányzó történet kapcsán az a kérdés fogalmazható meg: hogyan lesz a „hamu vagyok" metaforája interpretánssá a „csönded vagyok" kapcsán. Milyen esemény tételezhető a két „vagyok" időközében? Nem kétséges: a hamu nemcsak vég, hanem új kezdet is lehet. A mítosz szerint a tűzmadár Főnixé, amely a ciklikusan elpusztuló és újjászülető, önnemző létmód szimbóluma. A versben tehát a hamu az „égig érés" eseményének kiindulópontja.

A sírás mint artikuláció

A fentiekben vázolt jelenséget tekintette Szitár Katalin az odatartozóság ontológiai bázisának. S a *Pacsirta* értelmezése során tárta föl a Kosztolányi prózanyelvére jellemző elhallgatások és csendek természetét. Fontos megjegyezni: ez esetben is a dal válságáról tanúskodik a regény szövege. Egy daloló madár hallgatása azonban másfajta csend – jelentő csend, azaz hiányjel. A záróakkord szövegjeleként az elhallgatás a sírás előszobájának bizonyul, s az ágy fölött függő kegyelet-jelkép, a *Pietá* könnyező alakjával kerül egy formarendbe – a „mi kis madarunk" végleges hazatérésének prózanyelvi képződménye jegyében.

> Kinyitotta szemét, mert eddig erősen behunyva tartotta. Tompa sötétség lengte körül, mély feketeség barátian, és a levegő érintésére vagy talán a homályra, melyben semmit, de semmit sem látott, a két szeme most hirtelen megtelt könnyel, s patakzó, eleven nedvességgel öntözte száraz párnáját, mely egyszerre olyan lucskos lett, mintha az éjjeliszekrényen levő pohár rádőlt volna. Zokogott is. De hasra feküdt, száját a párnára nyomta, hogy szülei

> ne hallják meg. Ebben már bizonyos gyakorlatra tett szert.
> Apa még mindig nem oltotta el a villanyt.
> – Pacsirta – rebegte, s az ajtó felé mutatott, és feleségére nézett, boldogan.
> – Hazarepült – szót anya.
> – A mi kis madarunk – tette hozzá apa – hazarepült (Kosztolányi 1995: 174–175).

A daloló mezei pacsirtával tételezhető rokonság helyett a szereplő neve – egy magyar szó – válik értelemképző erővé. S benne hangsúlyosan a *sír* szekvencia, amely ugyancsak elválik közismert fogalma jelölőjétől. Elválik s a könnyel, illetve a könnyező Madonnával kerül egy kontextusba. Ám ezáltal értelmi tartománya a megtisztulás jelentéskörébe íródik, amit „az eleven nedvességgel" való társítás hoz tudomásunkra. Pacsirta a sírás hallható szólamát – a siralmat – a feltétlen odatartozás jeleként hallgattatja el. A csönd képbe – műalkotásba foglalt – oltalmához folyamodik, s ezzel a feltétlen elfogadást demonstrálja.

Szitár Katalin az odatartozóság tekintetében legnehezebb próbatételnek az elfogadás elutasítását tartotta. A *Pacsirtá*t pedig az elfogadás kultúrájának manifesztumaként vizsgálta. Azt a problémát járta körül, hogy mi a következménye önigenlésünk, önmagunk elfogadása tekintetében annak, ha az általunk demonstrált elfogadás nem talál elfogadtatásra.

A halál – szemben *A rossz orvos*ban található megoldással – a regény cselekményében nem következik be, mégis produktívabb ennek fikciója, mint ellenkező esetben. Már pusztán a végiggondolás kényszere – amit a távolság, tudniillik Pacsirta elutazása vált ki, – erre ösztönzi a végesség árnyékában az idős, számadásra készülő szülőket. A hiányhelyzet határszituációnak bizonyul. Ákos a konkrét fordulat valódi üzenetét világosan kimondja: „Azt akarnánk, hogy ne is legyen itt, úgy, mint most. És azt se bánnánk, ha szegény akár ebben a pillanatban meg…".

Beáll a csönd. Mert hogy mit is akarunk, sosem egyértelmű. Csak a megcselekvés teszi világossá. Amikor Ákos elharapva a szót megtorpan, arra döbben rá, hogy egy bizonyos beszédmód foglya, amely a semmi választására ösztönöz – az elfogadás helyett, az elfogadás lehetetlenségét sugallja. A személyes feltétlen odaadás helyett inkább a semmire irányul. Az akarást megbénító indulatot az a banális séma vezérli, miszerint az ember személyét az határozza meg, amit a közvéleményt uraló – vagyis az utilitárius – józanság megkíván. E tekintetben ugyanis a kisvárosi közgondolkodás számára konvencionális beszédstratégiájuk azt írja elő, hogy a lány „elkeljen". Vagy azért, mert „szép", vagy azért, mert „házias". A „kis madarunk" távolléte alatt a kiruccanó Ákos a „kanzsúron" azt tapasztalja,

hogy a „párducok" társaságában minden férfi – egytől egyig mind alkoholista – e projekt vállalásának az áldozata. A nőhöz való intézményes viszony a nyilvánosházban jelképes jelentésre tesz szert. Ezt fölismerve érti meg – bátran magába tekintve – Ákos, hogy az életlehetőség elhárítását nem a házasság elmaradása idézi elő, hanem az elfogadás elutasítása: „Mi őt nem szeretjük […] Gyűlöljük őt, utáljuk" (Kosztolányi 1995: 133). A fokozódó fájdalom és elfojtása gyűlöletbe csaphat át, az érzelem torz képeit állítva elő. E képzetek kivetítése révén helyettesíti be apja a lányát egy esztétikai kritérium, a „nem vonzó" fogalma alapján. Olyan megjelenítést hoz létre magában, melynek alakzatát a szépségre nem utaló részletekből fonja össze. Majd e reprezentáció alapján az életegész alanyát a „nem tetsző" kategóriájába szorítja, s automatikusan a „nem szerethetővel" azonosítja. Ám a felismerés pillanatában az is megmutatkozik számára, hogyan hozta létre az elfogadás megtagadásával ő maga önmaga árnyékát – éspedig a lányáról eszkábált torzkép, a nem releváns jelek – felhasználásával. Mindez a regény prózanyelvi jeleinek és formáinak fényében világosodik meg az olvasó számára is.

Az önmagát tételező tudat az „én árnyéka". Szokványos kreatúráit – a regénynyelv fényében értelmezve – Katalin magával a halállal társítja: „a szeretethiányos létállapotból következő halál" nem empirikus vég, hanem a kimondásra kerülő önmegértés gesztusa. Valójában Ákos apasága és önértése rendül meg a részt vállaló odatartozás elmaradása miatt: ennek okán önigenlése válik lehetetlenné. Ugyanis csak az menthetné meg ettől, ha a nem vonzó külalak dacára is elfogadná lánya szeretetét és hűségét.

Másfelől a kijelentés megszakításakor, a beszédben beálló csöndben is egy szignum nyilatkozik meg. Egy másik beszédmód hívása. Az effajta diszpozícióról írta Gabriel Marcel: „[…] ez a hívás csak azért létezhet, mert bensőmben van valami más, mint önmagam, valami önmagamnál is mélyebben hozzám tartozó, és ekkor a hívás egyszerre jellé változik" (Marcel 2007: 57). Katalin így mondaná: hiányjellé.

Amennyiben a megnyilatkozásban nem érvényesül az árnyéknál mélyebben található személyes hang, az odatartozás szólama, megszakad a párbeszéd. A monologikus kijelentés a kongás és a támadás szemantikai jegyeit ölti magára. Ákos az egyre mélyülő válság egyoldalú, „hozzám tartozó" kérdésre válaszolva kijelenti: „– Miért – kérdezte Ákos is, majd egész csöndesen mondta – Azért, mert csúnya. – Elhangzott először. Utána csönd támadt. Kopár hallgatás kongott közöttük" (Kosztolányi 1995:134). Hívás helyett.

Ezt a helyzetet világítja meg Katalin az *Eszmélet* értelmezésének szentelt tanulmányában is József Attila „meglett" embere kapcsán, „akinek / szívében

nincs se apja, anyja". Nincs, mert a költő máshol azonosítja: az odatartozóság két szülője, két megnyilvánulása – a Szellem és a Szerelem. Idézem az értelmezést: „A *szívet* itt bátran nevezhetjük a legnagyobb világhiány, a szülők hiánya hordozójának. A részlet nyilvánvalóan a *Nincsen apám, se anyám…*-ig vezet vissza…" (Szitár 2013: 119).

A Szellem és a Szerelem azért, mert alanyának önértékű szavai a költészet értelmezésében a kegyelem megnyilvánulásai. Katalin Németh Lászlóról írott egyik tanulmányában a kegyelem metaforáját a hó motívumában mutatta ki, mely Kurátor Zsófi „tüzes szikársága" kapcsán a tűzzel (saját indulatosságával) szembeállított habitust jelképezi: „Az ellentétes elemben, a hóban való megmártózás az indulattól való megszabadulás, a kegyelem vagy a megtisztulás iránti igény jelenlétét, lehetőségét sejtteti e különös »birkózásban« – Zsófi önmagával és másokkal folytatott küzdelmében" (Szitár 2012: 9).

Hoznék még egy példát a meggyőző elemzések köréből. „A kereszt bádogívén komoly hópihék ültek" – idézi Katalin a *Bűn* szövegét. Emlékezhetünk: a víz tartományában otthonos Vodál[5] Mariska levelét a feje fölött, a lámpavilágban tartva olvassa. Az értelmezés szerint a betűk a hópelyhek közvetítésével értelmezendők: „az íráson keresztül hullanak a hópelyhek" (Szitár 2010: 64). Márpedig, hogy Vodál „láthassa az írást, magasabban kellett a fejénél tartania. Alulról betűzte a papírt, amely fölött a pelyhektől körültáncoltan szökellt a villanyégő" (Németh 1971: 284). Katalin Mariska levelének betűi és a hópelyhek között megképzett metafora alapján megállapítja, hogy azok „a kegyelemben való részesülés motivikus jelzései" (Szitár 2010: 64).

Adalékok a *hó* és a *füst* versnyelvi figuralitása kapcsán

Van a magyar irodalomban egy különösen figyelemreméltó dokumentuma a csend és a hó konfigurált képződményének. Nemes Nagy Ágnes *Hó* című költeményére gondolok, melyben a metafora szerepe ugyancsak az ellentétek kölcsönhatásának műveleteként jut szerephez: a hó mint „zuhogó némaság" lesz a lírai szöveg gyökérmetaforája, amely a szavak szemantikai innovációjáért – tehát önértékűvé tételükért – felelős. Ennek alapján a költő egzisztenciális értelmezést ad a bibliai motívumnak (Nemes Nagy 2004: 71).

Az intervallum, melyet a „zuhogó némaság" képével jelenít meg a költemény szövege, a halandó (véges) és a hallgató (végleges) között feszül, a csönd ontológiájának manifesztumaként. A nem érzékelhető olvashatóvá tevésének térközegét természetesen maga a költői megnyilatkozás, a szövegmű tölti ki.

[5] Az orosz *voda* 'víz' lexémából képzett családi név.

A versé, amely nem szemlélhető anyagot és formát, hanem a bennük tevékeny – csendben működő – vitalitás jelentését, tehát szavakkal jelölt létmódját hozza létre. Az intervallum azon képződményét, amely csupán körvonalként, a „dolgok peremeként" azonosítható. A peremen,[6] ahol a különállók érintkeznek. E konvergens formarend megjelenítésére szolgál a költeményében a csendnek a hóval való összekapcsolása egy metaforikus műveletben.

I.

Ez a zuhogó némaság
nem is tudom, hogy hallom-e
ez a homályos hófehér
nem is tudom, hogy látom-e (Nemes Nagy Ágnes: Hó)

Az alakit, az anyagit – a testeket, a formákat, a színeket – homályba borító havazás a csenddel is felruházza az immár nem látható, nem hallható tárgyakat, eloszlatván ily módon a térbeli dimenziók kizárólagosságának illúzióját. A szöveg tudatosan az *érintkezés* módozatait jeleníti meg: a „dolgok szélein", a „dolgok ormain", ahol megvilágosul egy „ismeretlen dimenzió" (Ottlik 2000: 199), azaz az intervallum alanyának szemszöge. Itt történik meg a csend inkarnációja és – hatására – a ráeszmélés: „amint a dolgok szélein megáll és megvilágosul" a fentről zuhogó hó, a logosz evilági és kozmikus mása. Az inkarnáció a térközben történik meg: „egy keskeny átmenetben / leszáll leszáll megtestesül". Az átmenet, az esemény a metaforát sem hagyja érintetlenül. A zuhogó hó helyét leszálló alakmása foglalja el, amely a szubjektumra – a várakozóra – utal. Nem a térben, hanem az életben tevékeny alanyra, melynek diszpozíciója a véges egységekre, szakaszokra tagolt – s kiterjedéseire redukált – valóságképet időbeni létmódra váltja át:

III.

Mint ami régen készülődött
mint ami régen várakozva
úgy hull, mint ami végleges
az olvadékony évszakokra (Nemes Nagy Ágnes: Hó)

Az intervallum idősávnak bizonyul, nem a tér, hanem a térközi esemény temporalitásának a megnyilvánulása. A hóesés megképződő metaforája pedig

[6] Petőfi a *puszta*, József Attila a *város pereme* motívumában érvényesíti költészetében az érintkezés és átmenet metaforáit.

a temporalitás szemantikáját – közvetíti, olvashatóságát s ezzel megérthetőségét biztosítja. Vagyis a maradandó („ami végleges") természetét tárja fel a mulandóban.

A térközben (például szögletben, odúban, köpenyben) szorongó várakozás inkarnációjaként azonosítja a csendet a hóval Gogol *A köpönyeg*ben, Dosztojevszkij a *Feljegyzések az egérlyukból* című kisregényben, Csehov a *Bánat* című novellában. Ebbe a történeti poétikai sorba illeszkedik Ottlik Géza *Iskola a határon* című regénye, melyben a várakozás helyzete, a még-nem-mondott szóra való odahallgatás csendjében zajló eseményt szintén a hóesés prezentálja. A megtestesülés a regény szövegében valósul meg, mely a határ fogalmát az érintkezés zónájának metaforájával váltja fel. A hó szerepét a konvergenciát előkészítő intervallumban aktualizálja.

Katalin írása e gazdag poétikai hagyomány horizontjába emelte a *Bűn* című regény értelmezését.

A kezdőszó értéke a prózában

Egy új prózamű – a *Hasnyálmirigynapló* – kezdőszavát idézem: „Rák, ez a jó kezdőszó…". Ám csak akkor látjuk át, hogy miért és mire jó, ha felismerjük, hogy valami másnak az indexe, s hogy csak azzal érintkezve van értelme ebben az egyszeri megnyilatkozásban. Ez a metaforikus kiterjesztést elindító másik szó megjelenik a szöveg következő mondatában: „derűsen *rák*érdeztem" (Kiemelés tőlem – *K. Á.*). Arra, amit a köznyelv, mint a trágárságokat is, többnyire elhallgat. Jelen esetben is ez történt: „kerülték az orvosok a szót". Meg később a rokonok s a látogatók is. Ezt a még-nem-mondott, önértékű szót keresi minden prózaíró. Ami benne több magának a használati jelnek a funkciójánál, ami a magyar irodalomban a nyelvi érték megnyilvánulása lehet. A rákérdezés – nem a „Mondatgyártás" (Esterházy 2016: 119) – az önértékű szó funkciója, mivel minden mondat ki van ragadva egy egyszeri megnyilatkozás kontextusából. Ennek metaforája a rák. Has*nyálka* neve arra a pácra utal, amellyel a mondat bevonja szép és ordenáré szavainkat, s az igaz beszédet „hasbeszéddé" silányítja. Az írás a mondásművekkel száll szembe: „Próbáltam a bajt nyakon csípni. Mondatok igájába hajlítani." De nyomban itt az önreferens kritika, hiszen maga is gyártott egy „nyálas" mondatot: „Mondatok igája – hát ilyenekből látszik a baj" (Esterházy 2016: 5). A nyelvrongálásban a rutinkifejezés, akár a rák, fertőző, megelőzhetetlen, végzetes.

Beszédstratégiáink a regénynyelv tükrében a létet „dadogásra", a szót károm-lásra ítélik. Az írásban feltáruló prózanyelvi megnyilatkozás ezt a beszédmódot

az elhallgatással s ikerpárjával, a fecsegéssel – vagyis az értelmi potenciál eltakarásával – azonosítja, magát az íráseseményt viszont a nyelv szemantikai innovációkra képes megnyilvánulásaival.

Esterházy Péter erről az irodalom vetületében értekezve azt mondja, hogy az írott szó „a nyelvjátékok hallgatáson túli beszédéig" ívelő sávban produktív, mentes mindenféle verbális szabályrendszer művelőjének rutinos retorikájától és stilisztikától, bármiféle normatív esztétikai minőségtől vagy kulturális kánontól (Esterházy 2003: 24). De minek a jegyében?

A nyelvjátékok mindig a múltból hozott, közmegegyezés révén ránk testált szabályrendszerekkel vezérlik a kommunikációt. Ezt a kiszolgáltatottságot függeszti föl a prózanyelv: „Azt hiszem, bármilyen állítást teszek, állításhoz jutok, elbizonytalanodom, hogy tényleg ezt akarom mondani, hogy tényleg igaz-e ez" (Esterházy 2003: 62). Ám a halál bizonyosság – tudjuk jól, próbáljuk értelmezni is, hogy mi végre? Egyebek között a *Hasnyálmirigynapló* szövegét olvasva. Ebből kiderül, hogy e bizonyosság megértése nem közelíthető meg egyetlen nyelvjátékkal sem. Esterházy idézi aktuális olvasmánya[7] szerzőjének szavait: „Brodkey a halált a hallgatással hozza kapcsolatba. Hogy ideje volna a hallgatásnak, hogy eljött az ideje. Ha így nézem, akkor, sajna, nem vagyok érett a halálra" (Esterházy 2016: 63). Brodkey ugyanis csak azt az apróságot nem vette észre, hogy még agóniája közben is beszél: „Szeretem az életemet, írja Brodkey. Én is. Ezt is, írja. Én is" (Esterházy 2016: 63). Pedig mintha eljött volna a hallgatás ideje… Ám, hogy mi az élet referense, azt nem tudjuk, azt keressük, akkor is, amikor hallgatni akarnánk, ha már tudjuk bizonnyal: meghalunk – ez nem kétséges. Ekkor az írás tárgya maga az életet kitevő írásesemény. Az írás mint személyes cselekvés, mivel olyan szellemi próbatétel, amely a most történő történést eseményként tárja elénk, melynek egyszeriségével szemben a nyelvjátékok tehetetlenek – hallgatnak s hallgatásra intenek: „várjuk ki a végét. Attól függ, tudok-e kezdeni valamit a történendőkkel. Én persze az írásra gondolok, Micus láthatóan nem" (uo). A hasnyálmirigy megszemélyesített figurája – a már alkalmazott nyelvjátékok automatizmusa hatására – a véget a halállal és a hallgatással azonosítja. Úgy látja, mint a nyelvjátékok vezéralakja: „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell". Esterházy más véleményen van: éppen arról kell beszélni, amire nem találunk szavakat. Mert a végességet az írással töltött tevékenység (nem a halál) kivételesen fontos életmegnyilvánulásának tekinti. Nem dőlt el ugyanis, amit a hajthatatlan „Micus" nevében a rák már

[7] Az AIDS-sel szembesülő Harold Brodkey munkájáról, a *Die Geschichte meines Todes* című műről van szó.

eldöntött a végről folytatott fatalista nyelvjáték bizonyosságainak tudatában. Lehet spekulálni azon, „hogy az életem tud-e mit kezdeni avval, ami most történik." Ezzel szemben tenni is lehet, *rák*érdezni: „Én meg úgy gondolom, hogy ha az írásom tud, akkor az életem is *tudott*. – Megyek csak körbe-körbe." (uo.) Persze a prózanyelvi alkotás több, mint napló, visszaemlékezés, vallomás. Mert „nem rólam szól". Nem, mivel „a szöveg én vagyok". A nyelvi szövegmű nem ábrázol, nem leír, hanem megmutat – megmutatja milyen vagyok írás közben s az írásmű nyelvújításainak a fényében. Az írástevékenység személyes létmód. Nem megismerés és kifejezés. Ahol Micus akaratából nem tud érvényesülni, leírandó: „Ez így nem szöveg. Száraz, nincs töke, hogy egy ismert terminus technicusszal éljek. Miért? Az kell, hogy a szöveg mutassa azt a világot, amelyet egyébként ő teremt meg. Nem fityeghet csak úgy az űrben" (Esterházy 2016: 109). A szövegnek a magyar nyelvben van ilyen mutatója: *tökjó*. Abban az esetben, ha a scriptum referense maga az írás, az írás mint aktus, mint kreatív jelenlétmód a médiumban, mely a nyelv diszkurzív – öntevékeny – működését biztosítja a személyközi nyelvi érintkezés során.

A „szöveg töke" olyan unikális képződmény, amely a szalonképest az útszélivel, a terminust a metaforikus szóval emeli kölcsönhatásba. A szemantikai újítás a próza kötelessége annak érdekében, hogy a még-nem-mondott konkrétumra fordítsa figyelmünket s vállalkozzon megmutatására a nyelvben. A még-nem-mondott szó a költészetben nyelvi abszolútummá, „önértékű szóvá" lényegül. Nem felcserélhető, vagyis a nyelv létének tökéletes jele-megnyilvánulása. Az írásmű által demonstrált nyelv – Heidegger szerint – „a lét háza", melyben a történő igazság alkot eseményt.

Hasonlóképpen vélekedik Esterházy Péter, midőn ezt mondja: „vajon a dolgoknak van-e nevük, vagy a megnevezés által lesznek a dolgok, vagyis a szavak a dolgok" (Esterházy 2003: 25). Bereményinél olvashattuk: „E szó jó: csönd vagyok." Rátalált az önnemző szövegszóra. Ez még jobb: „Csönded vagyok." Ami csak azért történhetett meg, mert nem a csend empirikus természetéről beszél (akár egy fizikus), hanem a *csönd* szavunk nyelvi értékéről.

Az önnemző írásmű

A fent idézett dalversi kifejezésnek van értelme, de nincs denotátuma, mivel ő maga – a megnyilatkozás — a denotátum. Szegedy-Maszák Mihály, aki Katalin doktori értekezésének opponense volt, és jelentősnek tekintette munkásságát, az önértékű szót keletkezésében vizsgálta, s az önmagát író szövegben a saját jelölőjére irányuló szóként értelmezte.

Átütő erejű székfoglalója a Magyar Tudományos Akadémián revelatív volt sokunk számára. Amikor gratuláltam neki, ezt mondta: „Te is ludas vagy ebben. Mellesleg valamelyest Humboldt is." Nem állt tőle távol a korlátozott – nem harsány – irónia, főleg a prózanyelvi, mely – szemben a társasbeszéd travesztív képződményeivel – nem a logikai, hanem a nyelvi kreativitás nagyhatású eszköze.

A szöveg, amint írja magát, az önértékű szót keresi. S e keresésnek az útjáról is nyilatkozik az írás folyamatában, minek következtében a scriptum természete is megnyilvánul a szövegben. Elhunyt pályatársunk több alkalommal tett eleget Szitár Katalin intézetigazgató meghívásának. Kedvelte és tisztelte őt, figyelemmel kísérte az általa képviselt műhely tevékenységét. Egy év multán ugyanazon a napon halt meg, mint Katalin.

Értékelnünk kell annak a vélekedésnek a jelentőségét tudományos közösségünk számára, amelyet a jeles Kosztolányi-kutató, Szegedy-Maszák Mihály nemrég fogalmazott meg a veszprémi komparatisztikai konferencia megnyitóján:

> Néhány szót talán egy veszteségről, amelyet mindnyájan veszteségnek könyvelünk el. Szitár Katalin több ülésszakot szervezett itt, kétségkívül a középnemzedék egyik jelentős magyar irodalmára volt. […] Én elég régen ismertem meg […] A Kosztolányi-értekezésnek, mely később könyv lett, egyik hivatalos bírálója voltam, utána nagyon sok tanulmányát nagy érdeklődéssel olvastam, teszem föl Babitsról vagy Krúdyról, másokról is. […] Végtelen szomorúsággal töltött el a hír, amikor először megtudtam, hogy Miskolcon kórházban fekszik. A magyar irodalomtudomány jelentős vesztesége, valószínűleg nem felejtjük el azokat a nagyon sikeres ülésszakokat, amelyeket itt szervezett ő is.

Már régen a függő – semmiképpen sem abszolút – csönd e gondolatmenet tárgya, amely a látható végesben, a „hamuban" fogan meg főnixmadárként s a véget nem érő „égig ér". Ez az, amit a költészetben az *altum silentium* prezentál. Tudtommal először Vergilius *Aeneis*ében:

> Mély csöndem, mondd, minek unszolsz
> Törni meg és titkos sebeim kimutatni beszéddel?
> (Vergilius X, 64)[8]

[8] Vergilius: *Aeneis*. Ford. Lakatos István. Elektronikus forrás: https://mek.oszk.hu/06500/06540/06540.htm#28 Letöltés dátuma: 2025.07.01.

A *silentium* itt a nonverbális, ténylegesen szellemi inspiráció közege, mely a vallomás szavait hívja elő. S magát az égieket bírja szólásra: előbb Junót, majd Jupitert („Csend honol, és belereszket a föld, és hallgat a nagy menny"). Mindketten a csatazaj által elnyelt emberi szó, a „hibbant Cassandra igéi" ellen lépnek föl.

Ilyen értelemben a csend mitológiai felfogásban a felettes világ igéit készteti megszólalásra, magát a Logoszt – de immár emberi nyelvi megtestesülésre. Ehhez a felfogáshoz csatlakozik Seneca a személyes megszólalás oldaláról: *silentium videtur confessio.* Hát igen! – A hallgatás felér egy vallomással.

A csend mint a beszéd preegzisztens diszpozíciója – unszolás. Éspedig a konfesszió felé: a csend megtörése – vallomás arról, ami titkos és fájdalmas. Tudjuk, Aeneas hadakozása okozza. Az a helyzet, amikor a fegyverek, nem a múzsák uralják a diszkurzust, a párbeszéd lehetőségét. Mégpedig az a háború, amelyet egy nem-konfesszionális beszédmód gerjeszt. Jelesül: Cassandra jóslata. Vergilius azt hangsúlyozza, hogy Juno vallomása válasz Cassandra jóslatára. A jóslás tagadása. Cassandra beszédének a lényege, hogy üzenete beteljesül, mégsem fogadja el a közösség. Szava tehát az ige, a logosz megnyilatkozása, amely nem talál megértésre, ám megvalósulása bizonyos.

Szitár Katalin, bár nem használta a latin kifejezést, hasonló módon értelmezte a jelenséget. A Babits-regény elemzésében mutat rá, hogy a Logoszt elővételező fény miként alakul át a csend produkciójává, s költői szóként, poémaként születik újjá a verbális szövegben. Már etimonjával is az ambivalens jelentés kölcsönös függőségét jeleníti meg – hiány is, meg jel is. Babits szavait idézi: „Az ezüstharang belecsöndül a csendbe".

Egyik első, 1996-ban közölt írásában olvashatjuk *A Karamazov testvérek* elemzése kapcsán Jézus csókjáról: „A regény Krisztus-szereplője »*hallgat« […], nem szava, csak olvasata van*" (Szitár 1996: 103). A hallgatás itt a nonverbális érintkezésben a csók révén fejti ki hatását, amely az írásműben indexként működve, az Újszövetség szemantikai potenciálját avatja a regény kontextusává. Ez az érintkezés az odatartozás aktusát demonstrálja, minek következtében a kilencven éves, makacsul hallgató kardinálist a „foglya" szóra bírja, vallomásra készteti. Mármost ebben a megnyilatkozásban megfogalmazódik önértelmezésének új dokumentuma. Az öneszmélés a konfesszióban, melynek szövegében az inkvizítor – a Jézus bibliai szavait értelmező főpap – igazi önmagára ismer, éspedig a pusztabeli Kísértő alakjában. Valamint arra a habitusra, amely a bűnössel való érintkezés, a részesülő odatartozás aktusával – vagyis a csókkal – az öneszmélést működésbe hozta. A *Szentírás* hallgat, csak olvasatai

vannak – üzeni a regény írója, ez fölöttébb innovatív, dogmákat dekonstruáló, művészi olvasat. Itt is fordításról – s persze szemantikai újításról – van szó: Dosztojevszkij a példázat nyelvéről a regénynyelv – a perszonális elbeszélés — szavaira konvertálja át a hit értelemvilágát, annak újabb mélységeit tárva fel a modern regény nyelvújító lehetőségeire támaszkodva.

Az irodalom és a poétika művelői körében többen vannak, akik úgy vélik, hogy a nyelvi tevékenység nem annyira a közlésben vagy ábrázolásban, hanem a hiteles megnyilatkozás, a releváns szó keresésében valósul meg. A regényben pedig a keresés felmutatásában. Szerencsére nem vagyunk egyedül. Esterházy Péter írja a *Napló*ban, hogy az írás célja maga az írás — az aktus mint esemény; az írás mint élettény, mint cselekvő jelenvalóság.

A prózanyelvi alkotásban az írás inkább a megmutatás eseménye, semmint kifejezés, ábrázolás, leírás. Röviden: a nyelvi érték manifesztuma. A szóé, mely – Katalin felfogásában – nálunk is hatalmasabb: olyan ez – most is Esterházyt idézem – „mint sok minden az írásban: nem lehet akarni." Olyan, mint a rák. De nem a biztos halált garantáló, vészesen terjeszkedő kóros szövet, hanem az esemény – az írás feltartóztathatatlanul gyarapodó soraiból, a feljegyzésekből kifejlő szöveg. Abban úgymond trágárságok hemzsegnek: „a magyar a legfaszább nyelv" (Esterházy 2016: 84). Mondhatnók: tökjó! Lehet mondani nálunk másfajta jó szavakat – például azt is, hogy „*rák*urtál" (és nem csak a daganat ürügyén, hanem a *rák*-jelentő metaforikus képződményei okán), meg azt is, hogy „kiterítenek úgyis". Mindkettő válhat önértékűvé, azaz a meghalás jelentőjéből a megélés tapasztalatának metaforájává. A probléma nem a betegség, hanem ami átsejlik rajta újjáírt jelentője tükrében: „Lehet egyáltalán nem rákúrni?" Máris milyen messze kerültünk a biztos halált ígérő betegségtől is meg az állítólagos trágárságtól is. Az író, pontosabban a rák jelentőjének kiterjesztésével foglalkozó írása – lám csak – Leibniz-cel keveredik polémiába. Eddig bizony nem tudtuk: a rák nem onkológiai, hanem metafizikai probléma – az „ontológiai derű"[9] kérdése.

Amikor Esterházy Péter nálunk járt az egyetemen, Katalin dolgozószobájában körbeültük a nagy asztalt, ahol is egy éjszakába nyúló hosszú beszélgetés következett. Sokan, sokat beszéltünk, kérdeztük, faggattuk, mintha éreztük volna, nem lesz újabb alkalom. Milyen szomorú! Csak Kati nem szólalt meg, végig fürkészte a vendég minden gesztusát, minden szavát s azoknak – úgy tűnt – még hangázását külön leolvasta. Kortársa volt, s figyelmes olvasója. Tudom, mert könyvemben is jegyzetelt, amikor legutóbb az *Esti*t tanulmányozta.

[9] Mészöly Miklós kifejezése Esterházy Péter létviszonya kapcsán.

A vég előtt aztán megszólalt. Utolsó előadásában ugyanarra a gondolatra jutott, mint a megfigyelt regényíró. Aki az állításra kész mondatokat irtotta írásaiban irgalmat nem ismerve, keresve a megfelelő – nem rutinos – szót. A mondatkultuszt Mucingernek tulajdonította: az olyan torzulás az irodalmi szövegen, mint a rák a testen. A stílusos kijelentő mód helyett a kérdező szót preferálta: láttuk, nem a rákra – a rákérdezésre szavazott naplója első oldalán. Valahogy így: Mi végre van, Uram, hogy nem Te, hanem a *rák* a mi *urunk*. Ha tisztességesek vagyunk, ha nem, – „rákúrunk" úgyis. Egyébként az írás és az irgalom létszerű kapcsolatáról Kosztolányinál s József Attilánál talált érveket. Például: „Csak magyar embernek juthat eszébe a megoldás: kiterítenek úgyis" (Esterházy 2016: 93). A Mindentudás Egyetemén hallottam záró szavait: „Irgalom, édesanyám, mama, nézd, jaj, kész ez a Zelőadás is" (Esterházy 2003: 45).

A többi

A csend mint a társas kommunikáción és az elbeszélésen túli valóság anarratív megnyilvánulása a nyelvi alkotás önértékű szavában realizálódik. A költői diszkurzus létvonatkozása mindezektől eltér, a többi birodalmába tartozik. A történendő többi nem a semmiből sarjad ki, hanem az elhallgatottnak a feltárásából és a még-nem-mondott kimondásából. Ezúton egészül ki a tapasztalható realitás a történendő valóság távlatával. Ilyen értelemben Hamletnél a *többi* azt jelentheti: több, mint a konkrétumok világa. Azért több, mert a konkrét létezőket a létlehetőség dimenziójával egészíti ki. Ez a konstelláció csak egyszer esik meg a szubjektummal s eleget tesz egy fontos kritériumnak: „Az igazat mond, ne csak a valódit". Az ugyanis még nem történt meg. Pont ezért a dráma végén nem állhat be a csend, meg kell történnie annak, ami a teátrumi látványnyelv által befogott cselekményen túl van – a többi. Azaz nem a konkrét valóság, hanem a benne érlelődő létlehetőség: mint például a rothadó hagymában a liliom virága.

Hamlet ugyanis a meghalás jelenében arra jutott, hogy a csönd kötelez, hogy a *silentiumnak* van modalitása, amely mélységébe – szellemiségébe – vezet. Ilyesvalamit üzent: Barátom, Horatio, arra kötelez, hogy elbeszéld az elbeszéletlent, a csöndben lappangó többit. Azt kell elbeszélni ugyanis, ami nem volt látható a teátrum színpadán – csak a nézőtéren tételeződik. Az is része a drámának, a felismerés és a katarzis – Shakespeare legalább is így látta.

Amit Hamlet kimond, az a szó. Csak az van immár valóban jelen: éspedig a *többit* előlegező szó. Az a cselekmény, amely a színen már lezárult, az optikai

és csatazajos fabulát szüzsévé avatja – a látottat olvashatóvá teszi. A látvány által eltakart értelem léte húzódik vissza a csöndbe. A látott világot a hadviselés szabályai vezérlik mind a családi kapcsolatok, mind a hatalmi rendszer vonatkozásban. Ismérve ezért a csatazaj. A csönd nem pusztán a vokális vég bekövetkezését jelenti, hanem az intézményes rend hatalmi jelképeinek – a lövések és indulók bábeli hangzavarának – a kiiktatását. Ebben tárul föl tehát az a csöndben lappangó értelmi tartomány, amelynek elmondása Horatiora hárul. A csöndben lappangó *többi* – vagyis az, ami a megtörténés értelmét teszi ki, – nem maradhat a vizualitás fogságába zárva. Az, ami nem volt látható, el lehet és el kell beszélni. A poiészisz szóművészettel – narrációval és versnyelvvel – teljesíti ki a szcenikus médium drámai cselekményeit s a teátrum látványosságait. Mert nemcsak a konfliktus és az intrika alkotja képződményeit, hanem az értelemképzésért felelős nyelv is. Egzisztenciális értelmezés különben nem volna lehetséges.

Ezúton tér vissza Hamlet szava a Szellem rejtélyéhez – saját fabuláris története lezárulása után, élete narratív értelmezéséhez, s ezzel az egyszeri eset konkrét realitásához, melyet a hatalom technikájával állít szembe. Ily módon a kardot a kereszttel szembesíti. Mert hiszen Horationak azt kell majd elmondania, ami különben nem kerülne nyilvánosságra, azaz az igazságot. Jelesül azt, hogy a létet nem a hatalom halálosan mérgező technikája uralja kizárólagosan, miáltal elfedi szemünk elől az életvilág realitását. Például párviadalnak tüntetve fel az alattomos gyilkosságot. Hanem konstituálja bizony a létet az irgalom is. Az utolsó pillanatban az ellenfelek igazát nem a párviadal dönti el, hanem az a párbeszéd, amely a „színre vitt" ellenfelekben a hatalmi játszma két áldozatát jeleníti meg. Egymás számára, illetve a tanú és elbeszélő Horatio előtt. A vallomásban Laertes és Hamlet a feltétlen odatartozóság szavait – az irgalom diszkurzusát – teremti meg: „Váltsunk, nemes Hamlet, bocsánatot…" S az elfogadás elfogadása: „Az ég ne tudja bűnödül! Követlek. / Halott vagyok, Horatio." Az öneszmélés aktusát követi Hamlet utolsó szava: „Beszéld el ezt […], s minden körülményt / Mi okozá – – A többi néma csend. *(Meghal.)*"

Szitár Katalin Hamlet-párti volt: az a bizonyos rejtély, a *többi* érdekelte; vagyis mindaz, ami több lehet a haldokló szavánál; ami a halandó létét – nem végét – értelmezheti; ami a létlehetőség, a kölcsönös odatartozás szemszögéből mondható újra, s az elbeszélés aktusában válik történendővé.

Mivel a klisék jórészt észrevétlenül, spontán módon tolakodnak bele megnyilatkozásainkba, nehéz védekezni ellenük. Katalin hétköznapi visszafogottságában, szűkszavúságában és hallgatagságában – úgy tűnik – az az önreflexió

játszott közre, amely esetenként átcsapott félelembe. Hallgatott, talán azért, mert óvakodott saját szavaitól, mert azt a szót kereste csendjében, ami nála is hatalmasabb. Erről szólt utolsó írásának kulcsmondata is, mely a magyar regényt a „csend kultúrájának" jegyében olvasta. A kijelentés Mihail Bahtyint idézi: „A saját szó keresése valójában éppenséggel nem a saját szó keresését jelenti, hanem egy olyan szóét, amely önmagamnál is több" (Bahtyin 2002: 412. Saját fordítás. *K.Á.)*.

Erről írt Pilinszky János költészete kapcsán is, aki szintén egyedien értelmezi az *altum silentium* alakzatát. A „nagy csönd" értelméről és nehézségeiről értekezik: „e végérvényesen beállott csönd jelenti ma a *legfőbb realitást* közöttünk".[10] Nem semminek, hanem hiányvalóságnak tekinti a jelenséget – a tények mögötti valóság megnyilvánulásának. A nyelvünkkel nem kompatibilis dologi világ hangjaira utal, melynek rejtjeleire, a lappangó hangokra különösen tevékeny módon – részesedő odaadással – kell figyelni. Olyan aktivitásra késztetni a részt vállalás aktusát, amelyben az odahallgató külön képessége, a figyelni *akarás* vezérli. Azaz az egész ember összpontosítása, kinek hallgatásában részt vesz valamennyi érzékszerve, mindenestül erre az egy csatornára összpontosítva jelenlétét. Akárcsak a zenész vagy a vadász – mindegyik a maga módján.

Hivatkozhatok példaként József Attila a *Falu* című versére. A látható világ képeinek eltűnése, füstté válása után bekövetkező éjszaka sötétjében és csöndjében derengeni kezd – a nyelv számára megnyilvánulni – az ásó, a kapa, a pajta. A kivételes csendben mindegyiknek fölcsendül a hangja, a versnyelvben kiteljesedő szavuk indexjele. Ezt a dologi világot vonja a szavak jelentésének megújítása révén egységes képződménybe a szöveg, mely az álmodó falu létének és az álomban feltáruló hiányvalóságának – a búnak, a szorongásnak – az értelmét tárja föl. A tények mögötti konkrét realitást. Íme, hogy történik a keletkező szó a róla szóló ars poetica szövegének, a versnyelvnek a tükrében:

... Benne csend van. Mintha valami
elhangzott volna csengve.
Fontolni lehet, nem hallani.
Nincs, csak a csendje.

S ahogy földerül az értelem,
megérti, hogy itt más szó
nem eshetett, mint ami dereng:
eke és ásó.

[10] Pilinszky János szavait a *Beszélgetések* alapján idézem. Lásd Pilinszky 1978.

Szó, mert velük szólal a paraszt
napnak, esőnek, földnek.
Szó, mint szóval mondom én el azt
gondos időnek.

Szó, mint csecsemőnek a mosoly.
Veregetés a lónak.
Szó. De tiszta értelmű, komoly
tagja a szónak...

... Hallgatom az álmodó falut.

A költeményben a nyelvjátékok nem működnek. Az intézményes rutin egyfelől a nyelvi jelenléthiány talán legagresszívebb előidézője. Másfelől egyfajta tabula rasa kivívása: meghallani azt, amit eddig nem hallott senki. Pilinszky nézete szerint ez azt a követelményt állítja elénk, hogy törölnünk kell minden tudást, amely megelőzi a hangot, a dolog csendülését s annak eredeti ritmusát.

Kognitív beállítódásunk túltengése kapcsán Katalin Pilinszkynél ezt olvashatta: „amíg a tudós egyre többet akar tudni, az író újra és újra semmit se akar tudni". Csak egyet: a versbe írható szavait – amennyire csak lehet – megfosztani minden konvencionális és intézményes kánontól. A költő visszavonulni igyekszik a külső függőségektől, de – s ez a nehezebb feladat – a belsőktől is: „az ember sakk-mattba szorítja magát." „Akkor kénytelen bizonyos értelemben talán fölülmúlni önmagát." Próbálja – ahogy Pilinszky mondja – „a csecsemők szemével látni újra a világot, és ez az egyetlen módja, azt hiszem, hogy mindenfajta rutintól is megszabaduljon. Most valószínűleg a hallgatásaim ezért vannak." Érdekes megfigyelést tesz ezzel kapcsolatban Vas István: „te akkor írod a legjobb dolgokat, ha sokáig hallgattál".

A tények mögötti konkrét realitás a versnyelvi alkotásban újabb értelmezési lehetőségét nyeri el. Különösen eklatáns módon, amikor egy egyéni *ars poetica* jegyében íródik meg. Mivel ez esetben a szöveg – mint már említettem – a versnyelv keletkezéséről, önnemző valóságáról is nyilatkozik. A silentium ilyenkor lehet a költészet metaforája, amint azt az orosz filozófiai líra egyik jeles művésze, Tyutcsev költeménye tanúsítja. (Katalin az orosz irodalomban is járatos volt, s Puskinról, Tolsztojról, Csehovról, illetve komparatisztikai kérdésekről a nemzetközi tudományosságban számontartott tanulmányokat publikált.) Tyutcsev versében az költői szó keletkezésének szférája az éggel képviselt végtelen. Az *altum silentium* a csend és a hang intervallumában tevékeny ritmus és forma közege:

Hallgass. Élj titkon. Ne fecsegd
ki álmodat, szerelmedet,
de jól figyeld, mit szíved ad:
a rejtett látomásokat,
csillagfényt, mit a végtelen
gyújt, s olt ki minden éjjelen.

Ha új szót, formát, új rímet
alkotsz, s hited ki érti meg,
melyért élsz, halsz? A gondolat,
mihelyt kimondod, megrohad.
A forrás él; fel ne kavard,
de idd, míg tiszta vize tart. (Tyutcsev: Silentium)

A csönd valóban lehet tünete a beszédtilalomnak, ha a kommunikáció akadályává lett a megértésnek. A költészetben ez nem fordul elő, mert nem szavakkal, mondatokkal és frázisokkal kommunikál – itt *a nyelv beszél*. Mert a vers a ritmus által újratagolt szavakból alkot szöveget.

Ezzel az érzékelhető – hallható vagy nem hallható – átlép a gondolat síkjára: a csöndben nem az értelem kifejezése, hanem elsajátítása történik: a szó keletkezésével együtt létesül a gondolati, átfogó értelem. Nem a fogalom által s következtetés útján előállított eszme, hanem a nyelvi jelenlétben megtestesülő, a nyelvi világlátással inspirált gondolat. Katalin erre is figyelmet fordított, amikor József Attila *Arany* című költeményét idézte; felfigyelt arra, hogy az önértékű szó az általa nemzett gondolatban a gondot – a válsághelyzetet – is megragadja, a konkrét egzisztenciális átélésből kisarjadó problémát. Vagyis a gondolat szót együtt a gondolandó tárggyal (a pusztával) és a gondolkodó alannyal (a puszta fiával).

Édes burgonyát föd a darabos talaj –
Téged is födött így gond meg a baj
s gondoltad, mit gondolt csendjében a táj –
a hős el van vetve, teremni muszáj.

A produktív nyelvi tevékenység *gondolat* szavunkat a gondban lévő személy intenciójaként ragadja meg. Avégett, hogy utalásirányát ne a rendszerből, ne a szótárból, ne a használatból, hanem az egyszeri, konkrét cselekvést jelölő szóból eredeztethesse. Ezzel – tudjuk – rálép az önértékű szó megteremtésének útjára. A versnyelvi költemény a gond újragondolását kezdeményezi, a csend tevékeny

valóságát – József Attila szerint, „cselekvőségét" – fürkészi, azaz az elfödés feltárásával azonosítja. Gondolkodni annyi, mint a jelölés tárgyát szóra bírni, függetleníteni a kánonoktól és a megnyilatkozó reflexiójától: megérteni „mit gondolt csendjében a táj". Ez esetben is egy radikális metaforával van dolgunk. A csend nem a tájat mint környezetet jellemzi, amelyben elhelyezkedik, s amelyet reflektál a tudat, hanem a gondolat inkarnációjára szolgál. Miáltal az alanyt gondolkodásra ösztönzi.

A természet tehát a költeményben nem szemléleti tárgy, hanem hívás, a teremtő aktivitást követő cselekvésre való felszólítás. Ez az, amit kihangosít a vers, s bírja a csendet csendülésre. A versnyelvi ritmusra gondolok. Mit is hallunk? Azt, hogy a *táj* a *muszáj* ritmikai ekvivalense. Így: „teremni muszáj". Ami a látható térbeliség, a táj csöndjének takarásában észlelhetetlen, megnyilvánul az időbeli aspektust megtestesítő narratívban, a termőre fordulás eseményében: egy nem látható – de a tapasztalat alapján tételezhető – történetben. A „darabos talaj" alatt, az elfödött terménynek – mivel el van vetve – „teremni muszáj". Miként az elfödött, a gondban lévő embernek gondolni muszáj. A gondolkodás nem választható: akarjuk – nem akarjuk, megtörténik. A létezés gondja a megértés igényét ösztönzi, hogy a természet csendje fölcsendülhessen a költői nyelvben, hogy ott elnyerje értelmét:

Mi végre gondolkodom?

A gondolat – mondjuk ki – a gondban lévő ember heurézise. Igen, mert a hiányvilág jelét kitermeli. József Attila ezt a csendülést értelemmel ruházza fel: „a gond érleli termőn a puszta fiát". A pusztának van tevékeny valósága az emberi lét világában – érleli odatartozó fia cselekvő jelenlétét. Egyebek között azt is, aki el tudja gondolni és mondani a hiányvilág értelmét.

Szitár Katalin külön értekezést szentelt a tanya és a puszta egzisztenciát meghatározó hatásának – barbárságának és kultúrájának ambivalens értelmezhetősége jegyében (Szitár 2010: 75–112). Az Alföld nem pusztán táj, hanem az odatartozás szimbóluma volt számára.

A szabad ég csöndje

Tudjuk már, Katalin horizontján az odatartozóság poézise a „mindenséggel mér", melynek lehet szimbóluma a vertikális határtalanság. Ez a mérték együtt jár a nyíltan részt vállaló cselekvéssel, s kihívja maga ellen korunk „szépségeit", a maga brutális és cukormázas, rendkívül tolakodó esztétikájával.

Elveszített barátunk, ez a csendes, szelíd szavú – ámde dacos – ember, tudott haragot is táplálni. Néha bizony viharosat is. A közömbösségen és arctalanságon kívül különösen gyűlölte az utilitarizmust s a vele járó konzumkultúrát.

Rossz volt a közérzete a „plázák" és „látványpékségek" uralta tömegkultúrában. Az amerikai időszakában hasonlóképpen nyilatkozó, a banalitást gyűlölő Márai Sándort ezért kedvelhette. Művészetével kapcsolatos egyik elemzését Nápolyban közölte olasz nyelven.[11]

Azért nagyon érdekes mindez, mert Katalin a „nagyon szép" stilizáltságától erősen idegenkedett. Neki, tudom én, valójában Pacsirta, „a csúf lány" számított szépnek, meg Édes Anna, a cseléd, meg a kis pesztra, meg Silus, a rabszolga. Vagyis az a cselekvő jelenlét, amely széppé és élhetővé varázsolja szörnyű – hol a borzalmat, hol a banálist, hol meg a debilt esztétizáló – környezetét.

Ismertem Katalint, mielőtt találkoztam volna vele, mielőtt megtörhettük volna a csendet. Mennyire jellemző! Előbb a szellemét. Az úgy volt, hogy Anna lányomat tanította a Toldy Ferenc Gimnáziumban magyar irodalomra. Tankönyvet nem használtak, az akkori történetszemlélet vulgárisnak bizonyult a szemében. Verseket, novellákat, regényeket olvastak és elemeztek. Már akkor az intellektus pallérozásán, s nem kultiválásán dolgozott. A műalkotás belső világa jobban érdekelte, mint a kritika történelemdeformáló kliséi.

Ez a tanári habitus áradt belőle egyetemistaként is. Mostanában, hogy egyre gyakrabban beszélt gyermek- és ifjúkori élményeiről, többször idézte fel két mentora, a magyar- és a latintanár alakját. Az egyiket, Freisinger Ernő tanár urat azért, mert a szövegekre és a bennük megkonstruált életértelemre figyelmes, szoros olvasás igényét ültette el benne; a másikat, Bácskai Katalin tanárnőt meg tanári attitűdje okán. Tanítványa (majd barátnője), aki már diákként tudott erősen odahallgatni, a következő szavait idézte:

> A tanár feladata, hogy saját lényén keresztülszűrve kínálja az általa értékesnek ítélt erkölcsi mintát diákjainak. E felkínálás hiteles voltát a tanár mindenkori emberi magatartása kell hogy szavatolja […] S jaj annak, aki nem ismeri fel a maga részét, s így képtelen vállalni a maga mintázatát, kétszeresen is elvész, aki nem találja meg önmagát…!

Lényünk felkínálásáról, a vállalás és a cselekvés összefüggéséről egy kritikus pillanatban Katalin így nyilatkozott: „Ha én egyszer valami mellé odaállok, egész életemmel állok oda".

Latintanára kapcsán még valami fontosat tudtam meg. Előzőleg egyik utolsó, Sík Sándor költészetéről írott cikkem szövegét küldtem el levelező

[11] Vezetőként sokat tett e tudományos egyetemi külkapcsolat gondozásáért. (Szitár Katalin 2009 és 2015 között vezette a veszprémi Pannon Egyetem Magyar Irodalomtudományi Tanszékét, illetve 2013-tól az Irodalom- és Kultúratudományi Intézetet. *A szerk.*)

partneremnek. Olvastuk egymás kéziratait. Éles szemmel, szigorú nyelvi igényességgel s kritikus figyelemmel olvasott, javításait nagyobbrészt elfogadtam. Kiírok egy részletet egyik utolsó, 2015. július 20-án kelt levélből – az írás, az olvasás, az emlékezés és az öneszmélés összefüggéséről:

> Kicsit még valami megdöbbentett, bár ez nem (a szerzőre) vonatkozik, hanem rám. Ez a »szálljon, akit szállni teremtettek«. Valaha kaptam egy Sík S.-kötetet Bácskai Katitól, aki az én latintanárom volt a Toldyban. És tkp. ő éppen ezt a sort jelölte meg, mint rám vonatkozót. Hát én akkor ezt egyáltalán nem értettem, gondoltam, tán valami ambíciókra gondol, de nekem – akkor még – azok nem voltak. De kétségkívül megjegyeztem. Most kb. kapiskálom, mit láthatott, most, olvasván azt, amit írsz, remélem, igaza volt.

Az egykori odahallgató tanítvány harminchárom évvel ezelőtt jól megjegyezte, amit hallott, bár nem teljesen értett. Volt érkezése újraértelmezni! Tanulságos ez számunkra, tanárok számára: komolyan meg kell fontolni minden egyes szót, amit kiejtünk, különösképpen diákjaink előtt! Érdemes legyen megjegyezni.

Nem véletlen, hogy Katalin Sík Sándor szellemiségével is rokonszenvezett. Nyilván azért, mert tőle tudta meg, hogy nemcsak az odaadás s a visszaadás lehet a feltétlen csatlakozás formája – az elengedés, az áldozat is az lehet. Az oldás és kötés egyaránt a Mindenség, a szabadság útjára vezet, akárcsak a „szép rend" birodalmában a „Szellem és a Szerelem".

„Mindent vágyok szeretni, mint az Isten…" – olvasta Sík Sándor verseskötetében. Nemcsak a véges, elérhető létezőket, hanem végtelen létüket is. Minden másfajta vágy alapjában – úgy vallotta – ez a nem megokolható létvágy húzódik meg, mely az oldással, az elengedéssel, az áldozattal rokon. Az a végtelen, amelyet Sík Sándornál az ég jelképez a véggel szemben, a teremtett világ szabadságára mutat rá. Mindent szeretni olyan vágy, amely révén szabaddá teszem magamat magamtól. Ereje az empirikus vágyaktól képes függetleníteni a személyt. A „szabad ég" feltétel nélkül való tehát – mentes minden más vágytól, kivéve a szabadságadást.

Eljött az ideje a hallgatásnak. Nos hát, egy számára nagyon fontos verssorral zárom írásomat:

Kinyílik a szabad ég feletted: Szálljon, akit szállni teremtettek.

Felhasznált irodalom

Бахтин 2002 = Бахнин М. М. Работы 1960-х–1970-х гг. = Собрание сочинений, т. 6, Москва, «Русские словари»–«Языки славянской культуры». 371–439.

Brodkey 1996 = Brodkey H. Die Geschichte meines Todes. (Eredeti szöveg: This Wild Darkness: The Story of My Death, Rowohlt, Reinbek.)

Esterházy 2003 = Esterházy P. A szavak csodálatos élete. Budapest, Magvető

Esterházy 2016 = Esterházy P. Hasnyálmirigynapló. Budapest, Magvető

Heidegger 1988 = Heidegger M. A műalkotás eredete. Ford. Bacsó B. Budapest, Európa

Marcel 2004 = Марсель Г. Воплощенное бытие как центральная точка отсчета метафизической рефлексии. = Опыт конкретной философии. Москва, «Республика» [Első közlés: Gabriel Marcel: Du refus à l'invocation, Paris, Gallimard, 1940. Átdolgozott változat: Essai de philosophie concrète, Paris, NRF/Gallimard, 1967]

Marcel 2007 = Marcel G. A misztérium bölcselete. Válogatott írások. Budapest, Vigilia

Nemes Nagy 2004 = Nemes Nagy Á. Rejtély és ráció. Nemes Nagy Ágnes verskéziratai és rajzai. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum

Németh 1971 = Németh L. Bűn = Bűn, Iszony. Budapest, Magvető-Szépirodalmi

Ottlik 2000 = Ottlik G. Iskola a határon I–II. Budapest, Magvető

Pilinszky 1978 = Beszélgetések. Kettesben. Hangfelvétel; Magyar Rádió, 1978. december 11. [Digitális Irodalmi Akadémia]. Elektronikus forrás. Letöltés dátuma: 2025.07.01. https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/PILINSZKY/pilinszky00989_kv.html

Szitár 1996 = Szitár K. Tanulmány az önmaga alanyát teremtő szövegről. Kovács Árpád: Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский. Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen von W. Schmid, Band 7. P. Lang, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, 1994. Literatura 1996/1. 95–105.

Szitár 2000 = Szitár K. A prózanyelv Kosztolányinál. [Asteriskos 1.] ELTE BTK, Budapest

Szitár 2010 = Szitár K. A regény költészete – Németh László. Budapest, Argumentum (Diszkurzívák 11.)

Szitár 2012 = Szitár K. Tudatkritika a prózanyelvben (Németh László poétikájához) // Iskolakultúra. 2012/12. 3–12.

Szitár 2013 = Szitár K. Kogníció, intuíció, ihlet. Az Eszmélet poétikájához = Eszmélet. A Balatonalmádiban és Balatonszárszón 2012 szeptember 28–30-án rendezett

Eszmélet-konferencia szerkesztett és bővített anyaga. Alkotószerkesztő: Fűzfa B. Szombathely, Savaria University Press

Szitár 2014 = Szitár K. Hiány-jelek. Babits Mihály, Kosztolányi Dezső és Krúdy Gyula írásművészetéről [Universitas Pannonica 24.] Budapest, Gondolat

Szitár 2016 = Szitár K. Молчание как причастность (Теория высказывания Бахтина и венгерский роман XX в.) [Silence as Involvement. (Bakhtin's Theory of Utterance and Hungarian Novel of the 20th Century)]. Narratorium 2016. № 1 (9) (Elektronikus kiadvány)

Fűzfa Balázs
(ELTE BDPK, Szombathely)

SZITÁR KATALIN ÉS *A 12 LEGSZEBB MAGYAR VERS*-PROGRAM

Szitár Katalinnal a VEAB Irodalomtudományi Munkabizottságában dolgozhattam együtt évekig (ő volt az elnök, én pedig az alelnök). Kétségtelen, hogy nem váltottuk meg a világot, de az utóbbi évekre kialakítottunk egy egészségesnek tűnő kompromisszumot: a veszprémi erők elsősorban a tudományos kérdésekre koncentrálnak, míg a szombathelyiek szaktárgyunkat mindenekelőtt a pedagogikum felől értelmezik (hangsúlyozandó, hogy ez a „munkamegosztás" csak a VEAB munkabizottságára volt érvényes!).

Amikor ez a „megegyezés" megszületett, már jócskán benne voltunk *A 12 legszebb magyar vers*-sorozatban, azaz mi személyesen jól ismertük egymást. Emlékezetem szerint Katalin korábban és közben nemegyszer volt vendégelőadó szombathelyi konferenciákon is. Igen örültem, amikor 2008 tavaszán hívásomat elfogadta, és jelentkezett a Pilinszky-konferenciára, mely az *Apokrif*et választotta tárgyául.

*

2007 szeptemberében lett 160 éves a magyar irodalom történetének a világon egyik legismertebb remeke, a *Szeptember végén* című Petőfi-költemény. Ennek tiszteletére tudományos konferenciát rendeztünk a vers szülőhelyén, Koltón, illetve a közeli Nagybányán.

A szimpóziumon Margócsy István zárszavában kifejtette, hogy az ilyesfajta emberi és szakmai találkozások azért fontosak, mert választ próbálnak adni a jelenkor egyik legfontosabb kérdésére: „Mit kezdjünk a kultúrával, mit kezdjünk a költészettel a XXI. században?"

Kerényi Ferenc – betegsége miatt – előadásának szövegét küldte el erre az ülésszakra, egyetértve annak szellemével, sőt, megfogalmazta számomra azt is, hogy akkor érdemes ilyesfajta konferenciát csinálni, „ha az embernek van koncepciója".

Ez utóbbi kijelentésen, illetve a *Szeptember végén*-konferencia sikerén felbuzdulva, az ott elhangzottaktól motiválva született meg és indult útjára a Kárpát-medencében *A 12 legszebb magyar vers*-program.

A versek kiválasztásában az irodalomtörténeti kánon – és persze a személyes ízlés elfogultsága – mellett elsősorban az vezérelt, hogy a szövegek részei legyenek az általános vagy középiskolai tananyagnak, ismertek legyenek az irodalom iránt kevésbé érdeklődők körében is.

S ha lesznek konferenciák, akkor kötetek is kellenek, gondoltam tovább a koncepciót. Megszületett az ötlet, hogy legyen ez egy igazi könyvsorozat, melyet a későbbiekben magyartanárok és egyetemisták haszonnal forgathatnak majd, hiszen – feltételezésünk szerint – az adott verssel kapcsolatban a legújabb kutatási eredményeket és a legfrissebb gondolatokat tartalmazzák. A „TIZENKÉT VERS" kifejezés pedig szerencsére éppen 12 betűből áll, így kérésemre – utalva ezzel a régi Mozgó Világ grafikai megoldására – könnyedén megoldotta kiváló grafikusunk, Scheffer Miklós, hogy a könyvek gerincén egy-egy betű végül eme szintagmává álljon össze. (Az első borítón pedig mindig a szóban forgó vers kéziratát vagy annak rekonstrukcióját hoztuk.) A 6–7. gerincbetűnél még nem voltunk biztosak benne, hogy sikerül a programot befejeznünk, de amikor a 12. kötetet is átadhattam a szerzőknek 2013 szeptemberében – ismét Koltón –, úgy éreztem, kegyelmi pillanatoknak vagyok a részese.

A második alkalommal, 2008 tavaszán csatlakozott a projekthez Jordán Tamás, Kossuth-díjas színművész, a szombathelyi Weöres Sándor Színház igazgatója, akinek még korábbról volt egy álma – mint mesélte nekem –, mégpedig az, hogy sok ember egyszerre, tömegben mondjon verset. Felkérvén őt Pilinszky János *Apokrif*jének elmondására a második szimpózium nyitányaként – éppen egy szombathelyi piros lámpánál ültünk az autóban –, azonnal megéreztük, hogy kettőnk szándékai összetalálkoztak egymással. Két-három hét múlva aztán a helyi Sportházban majdnem másfél ezer ember, elsősorban 15 éves lány és fiú szájából hangzott fel elementáris erővel a Pilinszky-vers szózata – Melis László gyönyörű zenéje, Jordán Tamás vezénylete mellett. Az eseményt elneveztük Nagy Versmondásnak, melyet aztán minden következő konferencián megismételtünk az adott helyszínen diákokkal és felnőttekkel egyaránt. Ma már érzékelhető, hogy ez az új műfaj, a Nagy Versmondás ráérzett valamely meglévő igényre; általa a költészet visszatalált ősi formáihoz: a közösségiséghez és a hangzó beszédhez. Szitár Katalin tehát ezen az üléssza-kon kapcsolódott be a programba, s innentől kezdve gyakran csatlakozott találkozásainkhoz.

E versmondások mindegyike lélekemelő esemény volt, de különösen ilyenekké váltak a határainkon túli alkalmak: a szabadkai (Kosztolányi Dezső: *Hajnali részegség*), a nagyváradi (Ady Endre: *Kocsi-út az éjszakában*), a koltói Nagy Versmondás (Petőfi Sándor: *Szeptember végén*). Felejthetetlen élmény, amikor egy másik ország többségi kultúrájában élő és azt tisztelő magyar gyerekek és felnőttek halhatatlan magyar költőink versei segítségével átélhetik nemzeti identitásukat.

Konferenciáink bevált struktúrája szerint mindig az első napon tartottuk a nagyobb ívű előadásokat az adott költő monográfusaival, kutatóival – közöttük Szitár Katival –, a második napon a szóban forgó költemény részletes elemzése-értelmezése következett, majd a harmadik napon elsősorban a vers és a költő tanításával kapcsolatos problémák kerültek terítékre.

Mindvégig azon igyekeztünk, hogy az egyes alkalmakat a költő életéhez vagy magához a vershez kapcsolódó helyszín nyújtotta élményszerűség mellett kiállításokkal, hangversenyekkel, filmvetítésekkel, archív hangfelvételek lejátszásával, könyvbemutatókkal tegyük színesebbé – az előző konferencia kötetét mindig a következő összejövetel első estéjén mutattuk be. Máig is csodálattal gondolok arra, hogy alkalmanként a kolléganők és a kollégák határainkon innenről és túlról (ezeknek a határoknak egy része talán éppen miattunk, illetve az irodalom miatt is szűnt meg a program közben…?) több száz kilométert utaztak a saját költségükön, hogy 15-20 percet beszéljenek egy költeményről. Ezért én ma már egészen biztos vagyok benne, hogy a költészet mégiscsak örök. Az ember ugyan esendő, de az ember létrehozta szellemi dolgok örökérvényűek. Jordán Tamás hangokból épített katedrálist gyerekek százaival, mi betűkből igyekeztünk összeróni jövendő korok számára valamit, ami fontosabb a jelennél.

Az irodalom lényege mindig is a megértésre való törekvés és ösztönzés volt (gondoljunk ismét a határok megszűnésére!). Minden műalkotás erről beszél: készüljön akár ecsettel, vésővel és kalapáccsal, vagy rögzítsék hangjegyekbe dallamait. Az irodalomnak eszköze ehhez a nyelv, amelynek legmagasabb rendű absztrakciója a költészet, amely pedig – mint minden remekmű – újratanítja velünk a nyelvet.

Meggyőződéssel hisznek ebben nemcsak azok, akik a programban előadóként, szervezőként, versmondóként részt vettek – összesen körülbelül 12 ezren! –, hanem azok is, akik filmjeink révén találkoztak velünk, vagy köteteinket vették kézbe.

Nélkülük nem jöhetett volna létre ez a mozgalom, amely – úgy vélem – mégiscsak megfogalmazott legalább egyfajta válaszlehetőséget a Margócsy István

által föltett kérdésre. Ez a válasz pedig – Nietzsche után – immár *A 12 legszebb magyar vers*-program és mozgalom jelszavává vált: „Irodalom nélkül lehet élni, csak nem érdemes".

*

Szitár Katalin a 12-ből öt alkalommal vett részt konferenciáinkon előadással, ugyanennyi tanulmányát publikáltuk sorozatunkban, s még egy további alkalommal volt nagy segítségünkre a szervezésben, éppen itt, Veszprémben, a szomszédos VEAB-székházban, amikor a *Ki viszi át a Szerelmet*-konferencia nyitó előadásait tartottuk 2011 őszén. (Autókkal mentünk át másnap Iszkázra, s amikor amellett a vörösiszap-tározó mellett haladtunk el, amelyik egy héttel később összeomlott és tragédiát okozott a környező falvakban, Barták Balázs kollégám, aki devecseri illetőségű, meg is jegyezte, a hatalmas gátra mutatva: „egész gyerekkoromban attól féltünk, hogy ez itt egyszer átszakad…" A mondat különös aktualitást kapott a Nagy László-verscím miatt eleve, de ami pár nap múlva történt, arra senki nem számított… Talán mégiscsak sikerült átvinnünk a Szerelmet a túlsó partra…).

Kati témaválasztásai önmagukban is érdekesek voltak s azok ma is – lehet, hogy mindig a nyelvről szeretett volna beszélni a leginkább? Olvassuk csak össze öt tanulmányának záró gondolatfutamait, együtt mintha még többet mondanának nekünk:

Dolgok – jelek – jelenlét. Az írás az Apokrif*ben*

> A megértéstörténetből kiindulva fogható fel a vers alapszituációjában jelzett értelemteremtés: mint az értelem feltárulkozása a teremtett világban (megpillantás). A dolgok realitását ez a feltárulás, azaz jellé, »jelentéses dologgá« való átalakulásuk alapozza meg. Ahhoz azonban, hogy a dolog jellé válhasson, szükséges a »kifejezett«, stílusba és beszédmódba rendezett jeleket elszakítani a dologtól, s magát dolgot jelként használni. Pilinszkynél: akként megpillantani. A jelenlét módja: a dolgok realitásának érzékelése, a költői jelenlét módja: a dolog jelként való jelenlétének érzékelése. Végső soron: a világ írásként való szemlélése (Fűzfa 2008: 116).

Költészet mint „Esti kérdés"

> Az »este/éj/alkony« – mint a költői nyelv eleme – tehát bizonyos szemantikai paradoxon révén értelmezhető: a világ mint látvány helyére a hang kerül, pontosabban a költői szó expresszivitásában feltáruló alanyi jelenlétmód, melynek

révén a világnak egy új, adekvátabb és személyesebb képe áll elő. A vers épp erre a szemantikai ellentmondásra, az összeférhetetlen elemek összekapcsolására törekszik: »másnak csupa fátyol, neked csupa látás, / itt van az alkonyat, itt van az áldás.« A kép hozzásegít a »takaró/lepel/fátyol« metaforikus jelentésének pontosításához is. A költői »látás« számára az „eltakart« – jelenségformában látható, de lényegszerűségében nem érzékelhető – világ formát ölt, de ez a feltárulás nem vizuális, hanem auditív úton, a látvány nyelvvé alakítása révén, végső soron a költői szó által történik meg (Fűzfa 2009: 71–72).

Az éber lét útján a vershez

A »páfrány«-motívum (melynek talán variánsa a „pálma«) annak a – jelenségvilágon túli – elvnek lehet egyik szimbóluma, amely a világ mint a lét igazolásának megjelenítéséhez vezet Radnóti költészetében. A »páfrány«, mint láttuk, lényegében »szárny«-at jelent, vagy annak egy motivikus variánsa, amely el- vagy felemeli a világot annak esendő és pusztulásra ítélt létezéséből úgy, hogy megalkotja a dologi létezők szellemi formáját, az embert pedig rendeltetése, világban létének értelme szerint ismeri fel (Fűzfa 2010a: 97).

Rögeszmés részegség. A lírai beszéd keletkezése

Az éjszakai bál és a torok elszorulása, a mondással, kifejezéssel való küzdelem, majd az alig-alig artikulált, »vonyítva kiszakadó« hang azé az emberé, aki átlátta saját életét, s átlátta a másikét, lányáét is, s mindkettőt megértette. A regényi elbeszélés nem ad semmiféle megoldást erre a helyzetre, pusztán az önlátás megteremtődésének pillanatát jelöli. A prózanyelvi elbeszélés csak az »én« szóba tömörítve, kifejtetlenül tudja megjelenéshez juttatni azt a jelentéstömeget, amely a *Hajnali részegség*ben majd kifejtett lírai szövegként, versként jeleníti meg a személyt, létének költői módozatában.

Összegzésképpen a *Hajnali részegség*et – immanens metaforikája, autotextuális kapcsolódásai és autopoétikus utalásrendszere alapján – úgy interpretálnánk, mint a lírai beszédmód verses kibontakozását. Ez a szövegteremtő aktivitás a fájdalom létélménye nyomán születik meg, nem mint annak ellensúlya vagy semlegesítése, hanem mint az elmúlóban lévő élet jelbe fordítása: a véget érő élet s a keletkező értelem találkozása (Fűzfa 2010b: 58–59).

Kogníció, intuíció, ihlet. Az Eszmélet *poétikájához*

A »szem« is e költői forma részlete: a szemlélet emberének metonimikus megfelelője. A költői nyelv pedig, mely a »szem« és a „szív« közös produkciójaként áll elő, megfordítja a szemléleti forma és a jelentés hierarchiáját.

> Immár nem a látható forma (kép, alak) határozza meg a jelentést, hanem fordítva: a jelentés alkot formát. Ennek nyomán lesz a szemléleti képből »határolt végtelenség«, a világegész értelmi képviselete a dolog nyelvi formájában. A »szem« érzékszervi adatait a »szív« átalakítja, személyessé formálja, s bizonyos értelemben visszaadja a szemnek, de már nem mint fizikailag látható, hanem mint gondolatilag szemlélhető, új nyelvi formát: a jelentés megjelenítését. Nem a (kész) formához rendeli a jelentést (mint ahogyan a köznyelvi beszédben tesszük), hanem fordítva: a megtalált jelentéshez keres új formát, amely folytonosan keletkezésben van (Fűzfa 2013: 119–120).

Bizonyosan joggal van az olvasónak, hallgatónak olyan érzése, mintha egybefüggő tanulmány fő állításai hangzottak volna el.

*

Emlékszem, jómagam mindig alig vártam, hogy sor kerüljön Katalin előadására, s mindig egy kicsit csalódott voltam, ha nem tudott eljönni valamelyik konferenciára. Megjelenése önmagában is esemény volt, kedves, bájos lénye mindenkit elvarázsolt, okossága pedig lenyűgözött bennünket. Átlátott a szavakon, a verseken, átlátott talán mindannyiunkon.

A vitákban pedig kérlelhetetlenül pontos volt. Szóban is nyomdakészen fogalmazott. Az *Esti kérdés* kapcsán például Esztergomban alakult ki különösen nagy beszélgetés, melynek mindvégig alakító résztvevője volt. De hasonlóképpen eseményszámba mentek szenvedélyes, mégis tárgyilagos hozzászólásai Újvidéken Kosztolányival, Abdán Radnótival, Balatonalmádiban József Attilával kapcsolatban. Ha szólásra emelkedett, egészen biztosan elcsöndesült a terem.

Reménykedjünk benne, hogy hangját, szavait méltón őrzik *A 12 legszebb magyar vers*-program kötetei is, és még sokáig és sokan fogják olvasni elegáns eszmefuttatásait erről az öt nagy versről.

Szombathely, 2016. augusztus 30.

Felhasznált irodalom

Fűzfa 2008 = Fűzfa B. (szerk.) Apokrif. A 12 legszebb magyar vers. Szombathely, Savaria University Press

Fűzfa 2009 = Fűzfa B. (szerk.). Esti kérdés. A 12 legszebb magyar vers. Szombathely, Savaria University Press

Fűzfa 2010a = Fűzfa B. (szerk.). Levél a hitveshez. A 12 legszebb magyar vers. Szombathely, Savaria University Press

Fűzfa 2010b = Fűzfa B. (szerk.). Hajnali részegség. A 12 legszebb magyar vers. Szombathely, Savaria University Press

Fűzfa 2013 = Fűzfa B. (szerk.). Eszmélet. A 12 legszebb magyar vers. Szombathely, Savaria University Press

A MAGYAR PRÓZA ÉS REGÉNY A 20. SZÁZADBAN

Dobos István
(PPKE, Budapest)

KAPCSOLATOK. A JELENTÉSTEREMTŐ NYELV KÖLTÉSZETTANA ÉS A KORTÁRS STÍLUSIRÁNYZATOK KOSZTOLÁNYI ÉRTEKEZŐ MŰVEIBEN

Előzetes megfontolások

Jóllehet az értekező művek alapkérdései nem a stílustörténet köré szerveződnek, Kosztolányit mindvégig foglalkoztatta a stílus számos megjelenési formája. Így került az irodalomértelmező látókörébe a klasszicizmus, a romantika, a realizmus, a naturalizmus, a parnasszizmus, az impresszionizmus, a szimbolizmus, a futurizmus, az expresszionizmus, a dadaizmus, és a szürrealizmus. Jelen tanulmány az „élő művészet" stílustörténeti jelenségeire összpontosít. E megkülönböztetés azt hivatott kifejezni, hogy Kosztolányi szótárában az eleven hagyomány is része a kortárs művészetnek, a jelenkori irodalom pedig az irodalomtörténettel létesít kapcsolatot. Kölcsönhatásuk biztosítja az emlékezet folytonosságát, amelytől ugyanakkor elválaszthatatlan a felejtés.[1] Az irodalom hatástörténeti szemléletével magyarázható Kosztolányi rugalmas stílustörténeti fogalomhasználata: régi költőket minden további nélkül modernnek nevez, ha örökségük korszakról korszakra képes megújulni. A minden részletében gondosan megformált tökéletes műalkotás parnasszista eszményének megtestesüléseként olvassa Arany kései műveit: az *Epilóg* „Théophile Gautier-hez sem lenne méltatlan" (Kosztolányi 2004: 218).

[1] A „költő jelenkorbeli létezésének" a feltételeit mérlegelő Hofmannsthal sejtet összefüggést a nyelv emlékezete és a költő időrétegeken áthatoló érzékenysége között: ő az, aki „magában egybekapcsolja a kor elemeit. Ha valahol, benne megvan a Jelen. De a szövedékeken még finomabb szálak futnak keresztül, és ha nincs szem, mely meglássa, az ő szeme meg nem tagadhatja ezeket. Benne a jelen megmagyarázhatatlan módon összeszövődik a múlttal; testének pórusaiban bizsereg az eltelt napok, távoli, soha nem ismert apák és ősök, eltűnt népek, lemorzsolt korok átszármazott élete." A költő az, aki „Semmit soha nem feledhet el, amiről egy szó, egy név, egy sejtetés, egy adoma, egy kép, egy árnyék, valaha a lelkébe hullott" (Hofmannsthal é.n.: 21).

Amennyiben az életművet lefedő időmetszetre szűkítjük vizsgálódásunk látószögét, az értekező művek hangsúlyai módosulnak, de a vezető témák tekintetében a kezdetektől folyamatosan jelen van *a nyelv* kifejezési képességének, az irodalom hatás-lehetőségeinek a mérlegelése, az olvasó és a szöveg közötti változó kapcsolat tanulmányozása. A jelentésteremtő nyelv fogalma nem eszmék szavakkal történő helyettesítéséről szól, hanem a nyelvben rejlő tételező erőről, amely képes a még nem itt lévő jelentés létrehozására. A jelentésteremtő nyelv költészettanának kiindulópontja szerint a kifejezésmód érzéki észlelése és reflektáló értelmezése az elsődleges, ahogyan nyelvi formát nyer a fogalmilag megragadhatatlan. Az érzéki hatás visszavezetése a nyelvhez, s átalakítása szellemi tartalommá eredményezi azt, hogy – Kosztolányi szóhasználatával – „érzéskomplexumokhoz" juthat el az olvasó. A költemény azonban nem érzések kifejezése, hanem a forma reflexiójának köszönhetően még *ismeretlen* tartalmak szóhoz juttatása. Kosztolányi a jelentésteremtő nyelv poétikáját jórészt a költészet, közelebbről a szimbolista vers hatásának a vizsgálata során dolgozta ki, megnevezetlenül kapcsolódva Humboldt nyelv-felfogásához. A német nyelvész bölcselete nélkülözhetetlen forrás a szimbólum-elméletek egyik közös pontjának, a hypotypózisnak, vagyis az ábrázolásnak, tehát a fogalom közvetett nyelvi kifejezésének a megvilágításához, mely utóbbi lényeges mozzanata a szimbólum-értelmezéseknek. Humboldt az ábrázolás meghatározásától hátrébb lépve azt mondja: „a fogalom sem független a nyelvtől" (Humboldt 1985: 59), amely „voltaképpen nem a már megismert valóság ábrázolása, hanem sokkal inkább a még ismeretlen felfedezésére szolgál" (Humboldt 1985: 59). A nyelvben tehát sajátos szimbolikus, mondhatni „jelentésteremtő" energiák rejlenek. Amikor Humboldt arra a következtetésre jut, „mily csekély is az egyes ember ereje a nyelv hatalmával szemben" (Humboldt 1985: 113), a nyelv múltjáról beszél, tehát azt állítja, hogy a nyelv emlékezetével szemben csekély az egyes ember ereje. Tovább árnyalva a nyelv uralhatatlanságának elképzelését, e megállapítás mellé kell helyeznünk Humboldt kiegészítő gondolatát, amely „a nyelv rendkívüli alakíthatóságát" hangsúlyozza.[2] Humboldt

[2] Ennek folytán „áll ismét helyre valamelyest az egyensúly, csak ama lehetőség következtében, hogy formáit, a közérthetőség károsodása nélkül, igen különböző módon foghatjuk fel, és amaz erő révén, mely mindazt, ami eleven szellem, úrrá lesz a holt hagyomány felett." (i.m. 113.) A „nyelv rendkívüli alakíthatóságának" gondolata a 20. század fordulóján lesz erős hiedelem a parnasszizmus hatására. Ignotus szállóigévé vált mondása szerint: „Ha akarom: a kő beszél; ha akarom, a szó hallgat" (Ignotus 1969: 465). Humbolt nyelvszemléletének az összetettsége egyik szép gondolatának a megfogalmazásában mutatkozik meg, amelyben a jelentés elkülönböződő játékát felidéző szemléletes kép kapcsolódik össze a félreértés hermeneutikai maximájával: „Egy adott szó esetében senki sem gondolja hajszálpontosan ugyanazt, amit másvalaki, s ez

nem hirdeti egyoldalúan a nyelv uralhatatlanságának tételét: kiegyensúlyozott álláspontot képvisel, s talán ezért is kötődik örökségéhez olyan szorosan Kosztolányi nyelvszemlélete: „Abban, ahogy a nyelv minden individuumban módosul, megnyilvánul a nyelvnek az előzőekben ábrázolt hatalmával szemben az a kényszerítő erő is, amellyel az ember a nyelv felett rendelkezik" (Humboldt 1985: 114).

Kosztolányit a nyelv rejtelmes természete mellett az alkotó *egyéniség*e foglalkoztatta a teljes életmű egyes időmetszetein átívelően, ezért a stílust érintő kérdései ezen az átfogóbb látókörön jelennek meg.

A nyelv létmódja iránti érdeklődése a húszas évektől fogva erősödik fel fokozatosan. „Hosszú időtartamra" vetített, szükségképpen leegyszerűsítő képlethez folyamodva: *fordított előjellel megy végbe nyelv és egyéniség szerepének az átértékelődése* Kosztolányi értekező műveiben. Az 1920-as évekig az alkotó teremtő ereje számít elsődlegesnek, melyhez képest a hagyomány sem jelent valódi ellensúlyt, a húszas évektől a nyelv egyenrangúvá válik a személyiséggel.

Kosztolányi szemléletváltozásának a meghatározó jegyeire lehet következtetni ugyanarról a költőről szóló, különböző időszakban keletkezett írásainak az összevetésével. A kínálkozó példák közül itt Balassiról szóló írásait említhetem. Az egyéniség feltétlen nagyrabecsülése fejeződik ki azon meggyőződésében, mely szerint a régmúltból az a költő él elevenen tovább a köztudatban, akinek a műveiben egyedülálló, összetéveszthetetlen személyiség szólal meg: ebben az értelemben tekinti kortársának Balassit 1906-ban: „Úgy látszik, hogy az egyéniség ma, az individualizmus századában minden idők felett, függetlenül minden irányzattól, műveltségtől és tudománytól, egyedül uralkodik."[3] Negyedszázaddal későbbi keltezésű terjedelmesebb esszéjében a reneszánsz költő szélsőséges megnyilvánulásait értékelve leszögezi: nincs joga a visszatekintőnek ítélni felette, hiszen az „adatok tétovák", de akkor sem lenne könnyebb felfedni egyéniségének a titkát, ha közelről ismernénk, s „szemtől szembe" látnánk. Az egyéniség rejtélyének kibogozása meghaladja az értelmet, a költészet nyelve azonban e nehézségen felülemelkedve egyaránt képes az ellentmondásokkal teli személyiség összetettségét, s titokzatos egységét megragadni. A lélektani kérdések így kapcsolódnak össze költészettani szempontokkal, jelesül a nyelv akkori állapotának, kifejezőképességének a mérlegelésével a későbbi írásban: „Ez a rendkívüli lélek, ez a fejedelmi véralkat is hiánytalanul tudott

a mégoly kicsiny különbség úgy rezeg végig az egész nyelven, mint gyűrűzés a vízen. Ezért minden megértés egyben meg nem értés is, a gondolatok és érzelmek minden megegyezése egyúttal szétválás is" (Humboldt 1985: 114).

[3] Kosztolányi Dezső: *Balassi Bálint. Magyar Szemle*, 1906. augusztus 30. (Kosztolányi 2004: 17)

megnyilatkozni minden hányódásával azon a még pallérozatlan nyelven, melyet addig úgyszólván csak gyakorlati közlésre vagy jámbor, egyszerű érzés kifejezésére használtak, s még senki se csiszolt, még senki se tört öntudatosan művészi céljához."[4]

Számos szükséges megszorítást itt mellőzve, úgy látszik, hogy az irodalomértelmező Kosztolányi nyelvszemléleti irányváltásának a tanújelei a húszas évek elején született írásaiban sűrűsödnek meg. A szó egyedül való mestereként ünnepli Pázmányt 1920-ban. Prózájának elevenségét a nyelvi alakzatok bősége és változatossága felől közelíti meg, s összességében az írásmód dinamikájával magyarázza: „Mintegy bőségszaruból önti a rokon értelmű szók zuhatagát, tiszaháti népi szólásokat, s maga alkotta *terminus technikus*okat, ellentéteket tornyoz és lerontja, vitázik önmagával."[5] Az esszé alapgondolata szerint Pázmány prózanyelvének a gondos megalkotottsága biztosítja műveinek élő hatását 1920-ban. Kosztolányi szinte kizárólag a nyelvhasználat kérdésire összpontosít, amikor Pázmány kivételes hatástörténeti helyzetét mérlegeli.

Szemléletének alakulása jól érzékelhető közel három évtizedet felölelő művészeti írásaiban: *álláspontja több művészeti kérdésben számottevően változik*. 1918-ban fenntartás nélkül úgy látja, hogy a jelenkori magyar költészet: „jórészt impresszionista és szimbolista ösvényeken jár, szereti a kifejezésekben azt a határozatlant, melyről Verlaine beszél, azt a tétovaságot, mely a gondolatot talán elködösíti, de ugyanakkor sejtelmesebbé, forróbbá, jelképesebbé teszi az érzést."[6] Ettől a megerősítő jellemzéstől némileg eltér a pályakezdő megítélése: enyhe bírálatban részesíti a kifejezés ártatlanságát elvesztő modern irodalmat túlzott tudatossága miatt, mely a művészi hatás kiszámítottságát eredményezi. 1906-ban – még valahonnét valahová tartó folyamatként beszélve az irodalom történetéről – így vonja meg az önmagáért való kortárs művészet mérlegét: „Elérkeztünk arra a pontra, mikor az író már nemcsak tárgyát látja, melyet meg kell írnia, hanem önmagát is, éspedig abban a pillanatban is, mikor ír. Tisztában vagyunk a feladatunkkal, s érzelmeinket már nemcsak érezzük, hanem ismerjük is, lemérjük hatását grammokra."[7] A régebbit nem feltétlenül tekinti korszerűtlenebbnek az újnál. Az impresszionizmus is ebbe a helyzetbe kerül a 20. század második évtizedében. Az európai irodalom 19. század végén kialakult irányzatához képest – véleménye szerint – régiesebb a hatása

[4] Kosztolányi Dezső: *Balassi Bálint. Nyugat*, 1931. szeptember 1. (Kosztolányi 2004: 28)

[5] Kosztolányi Dezső: *Pázmány Péter*. *Nyugat*, 1920. október 15. (Kosztolányi 2004: 34)

[6] Kosztolányi Dezső: *Gábor Andor*. *Nyugat*, 1918. január 1. (Kosztolányi 2004: 502–503)

[7] Kosztolányi Dezső: *Új célok* felé. *Magyar Szemle*, 1906. október 11. In. 273. p (Kosztolányi 2002: 273)

a kortárs Gábor Andor őszinte és szókimondó költészetének. Kosztolányi a stílustörténetet nem fejlődés elv alapján szemléli, inkább alakulásfolyamatként fogja fel, hasonlóan, mint a francia szimbolizmusról kortársként értekező Jean Moréas: „ciklikus, pontosan meghatározható ismétlődések jellemzik" (Moreas 1995: 115).

Kosztolányi számon tartja az „egyidejű nem egyidejűségeket", anélkül, hogy elvétené a mértéket, s valamely „vezető" nemzetközi irányzat szolgálna viszonyítási pontként a magyar és a világirodalom összehasonlításában. Érzékelhető némi módosulás az esszéíró fogalomhasználatában, amikor a hazai műveltség megkülönböztető vonásaira irányítja a figyelmet, olyan jelenségek értelmezésével, mint például a „látnok" költő vitatható megnevezése Móricz Arany-bírálatában.[8] Kosztolányi nyelvközpontú irodalomszemléletére jellemző, hogy az *Elveszett alkotmány* íróját azért tartja hősnek, mert töretlen hittel művelte pusztulásra szánt népének a nyelvét.

Szimbolizmus, impresszionizmus, parnasszizmus

Hogyan látta Kosztolányi saját korának művészetét? A jelentésteremtő nyelv költészettanából következik, hogy az impresszionista és szimbolista látás- és kifejezésmód állt hozzá a legközelebb az élő irodalom megannyi törekvése közül, amelyekkel érdemben számot vetett, naprakészen, lefegyverzően gyors tájékozódással, és kivételes érzékkel (Szegedy-Maszák 2010a, különösen 520 és 523).

Kosztolányi stílustörténeti látásmódja, szimbolizmus-felfogása többféle távlatból értelmezhető. Más képet kapunk, ha a kortárs európai, elsősorban francia kontextushoz viszonyítunk, s megint mást, ha a modernség későbbi rendszerezéseit vesszük alapul. A nyelv-és szubjektumfelfogásra alapozott hazai korszakretorika szerint a két szóban forgó irányzat, az impresszionizmus és a szimbolizmus a *klasszikus modern* irodalom keretén belül helyezkedik el (vö. Kulcsár Szabó 1992). Kosztolányi nyelvszemlélete és szubjektumfelfogása azonban *nem feleltethető meg* hiánytalanul a történeti avantgárd előtti klasszikus modern irodalom hazai modelljének. E korszakalakzat lényegi, tőle

[8] Móricz szerint Arany nem volt elég bátor, ezért nem volt látnokköltő. Kosztolányi Arany védelmére kel: „az igazi pesszimisták és igazi tragikusok, a nemes hitetlenek, akik madártávlatból látják az élet örökké megismétlődő hiábavalóságát, mely egy az ókori Ninivében, a középkori Rómában, s az újkori Nagykőrösön." Kosztolányi Dezső: *Író és bátorság.* Válasz Móricz Zsigmondnak. Nyugat, 1932. február 1. (Kosztolányi 2002: 564) […] „Nem az fáj nekik elsősorban, hogy a megyei tisztújítás nem folyik szabályszerűen, hanem hogy *minden múlik és kopik* (Saját kiemelésem – *D.I.*), hogy a megsemmisülés felé bukdácsoló ember évezredeken át alig változott valamit. Arany is így szemlélte az embert." i.m. 565.

elválaszthatatlan tulajdonságai, ismertető jegyei közül szinte egyik sem jellemző változtatás nélkül Kosztolányi irodalomértésére, s művészi gyakorlatára. Had utaljak itt most csak arra, hogy Kosztolányi erőteljesen bírálta a vallomásos lírai önkifejezés költészettanának továbbélését, a versben megszólaló, *felértékelt én* kizárólagos jelenlétét. Élesen elhatárolódott a *későromantikus költői szerepfelfogás*tól. Az *Új versek* 1906. februárjában jelenik meg. A kötet nagy visszhangot kiváltó, Lédának ajánlott ciklusában Ady a vallomásos lírai hagyomány folytatója, ezzel szemben Kosztolányi az *impassibilité és impersonalité* eszményét megvalósító Leconte de Lisle költészetét üdvözli ez év októberében a Magyar Szemlében. A parnasszisták szenvedély és egyéniség, ihlet és küldetés nélküli művészi hitvallását és poétikai gyakorlatát csendes forradalomnak nevezi. Talán túlértékeli Leconte de Lisle költészetét, de hazai viszonylatban a későromantika hatásának az ellensúlyozása érdekében joggal méltatja az irodalomban általa végrehajtott szemléletváltozás jelentőségét: „Az ő ihletük a hideg bölcsesség, a tárgy objektív látása, a szüzsén való uralkodás. Művészetük a görögök technéje, a kézügyesség, a hajlékonyság, a formák, a szavak költészete."[9] Endrődi Sándor költészetét nem értékeli túl, de visszafogott személyességét, míves formanyelvét, stíluskísérleteit 1920-ban korszerűbbnek érzékeli, mint az Ady-versek felnövesztett, drámai személyiségét. Öregkori istenversei ellenképei „Ady egetvívó és hánykódó istenverseinek, melyek az angyallal tusakodó Jákobot juttatják eszünkbe."[10]

Nyilvánvaló, hogy a parnasszizmus *személytelen beszédmód*jának dicséretében Kosztolányinak a vallomásos lírával szembeni fenntartásai is kifejezésre jutnak,[11] jóllehet a pályakezdő halvány eszménye rövid ideig az egészet alkotó művészet. Kosztolányi szűk látóköre miatt bírálja az impresszionizmust 1906-ban: „szintetikusabb költészetre vágyunk"… „tágasabb horizontot akarunk" (…) „az utóbbi évtizedek l'art pour l'art költészetében csak az intimségeket,

[9] Kosztolányi Dezső: *Charles Leconte de Lisle*. *Magyar Szemle*, 1906. október 4. (Kosztolányi 2006: 100)

[10] Kosztolányi Dezső: *Endrődi* Sándor. *Nyugat*, 1920. december (Kosztolányi 2004: 212)

[11] Látnivaló, hogy *A Toll*ban megjelent 1929-es vitairat előtt több mint két évtizeddel Kosztolányi alapvető poétikai fenntartásokkal élt a továbbélő romantikával szemben. A modern magyar költészet megteremtését nem a költői én felnövesztésétől remélte, s ez a tartósnak bizonyuló meggyőződése csak felerősödött – nem utolsó sorban az avantgárd kísérletek hatására - a húszas években, mely korszakot – részben Ady örökségének az ideológiai kisajátításával szemben – az irodalmi modernség újraértelmezése határoz meg. Ady vallomásos költészetének a bírálatával kapcsolatban jelen tanulmány Kosztolányinak elsősorban a nyilvános megnyilatkozásait veszi tekintetbe, de ezek költészettani szemléletüket tekintve alapvetően nem különböznek a fiatal Babits és Kosztolányi levelezésétől. Vö. (Veres 2012: 18)

a lélek színes változásait fejezték ki, az irodalom inkább analizált, s e réven nagy átfogóképességéből sokat vesztett."[12] Az impresszionizmus és a l'art pour l'art képviselői új művészi öntudattal, tervszerűen alkotnak, ezért „a modern irodalmak perspektívája módfelett összeszűkült" (i.m. 273.) A *Faust* és *Az ember tragédiája* tág látókörét hiányolja a kortárs modern irodalomból. „A világirodalomnak ez a két bibliája szintetikus megalkotottságában csakugyan az egész életet kifejezi … látjuk az embert minden oldalról … érezzük az egész földi lét értelmét, értjük az érzelmet." (i.m. 274.) „Az impresszionista, a parnasszusi s dekadens művész ezt a problémát a végletekig egyszerűsíti, elaprózza." (uo.) Kosztolányi hangot adott a kortárs stílusirányzatokkal szembeni fenntartásainak, ugyanakkor feleslegesnek, sőt aggályosnak vélt művészeti kérdésekben mindenféle kizárólagosságot, követendő célt és kötelező mértéket, legyen bár az a korszerűség követelménye, az önmagáért való szépség, vagy éppenséggel a nemzetépítő politika szolgálata. Egyedül a művészi teljesítményt tekintette mérvadónak, amelytől azt remélte, hogy segít felül emelkedni a kategóriatévesztő besorolások egyoldalúságain: „Nagy boldogság az, hogy nekem Kuprin, akit az orosz vörösök vertek ki, éppoly kedves lehet és testvérien közeli, mint Heinrich Mann, akit német rohamosztagok cipeltek el az akadémia épületéből."[13]

Az értekező megnyilatkozásai könnyen félreérthetőek a beszédhelyzettől eltekintve. Méltányos megértésre történetietlen megközelítéssel aligha juthat a mából visszatekintő. Egyáltalán nem közömbös, hogy Kosztolányi éppen 1933-ban vállalkozik *az én felmagasztalás*ára. Az egyént maga alá gyűrő, a személyiséget elsorvasztó tömegtársadalom értékrendjével szemben hirdeti „korszerűtlen" nézeteit: „A XX. század emberei elfelejtették ezt a szót: „én". Mindenki csak ezt a szót harsogja erre vagy arra a közösségre hivatkozva: „mi". Csodálatos, hogy milyen kevés becsülete van ebben a században az egyénnek. … Megsemmisítették az egyént, szétbombázzák a társadalom ez apró, alkotó arányát, s most azon csodálkoznak, hogy a világ fölrobban." (i.m. 567.) Kosztolányi a személyiség önállóságát fölszámoló tömegtársadalom térhódításával szemben az én jogainak a visszanyerése mellett száll síkra. Az egyéniség válságát taglalva világosan megkülönbözteti a jelenség művészeti és társadalmi vonatkozásait: a személyiség méltóságának a védelme fenntartás nélkül elfogadható magatartásforma a polgári életben, de nem lehet követelmény a művészet

[12] Kosztolányi Dezső: *Új célok* felé. *Magyar Szemle*, 1906. október 11. (Kosztolányi 2002: 274)

[13] Kosztolányi Dezső: *A magyar írók helye a nemzetépítő politikában*. *Magyarország*, 1934. április 1. (Kosztolányi 2002: 569)

területén. Kosztolányi nézete szerint mindenféle kötelező érvényű eszme, közösségi előírás, és csoporttudat az alkotó munka ártalmára van.[14] Amikor arra a kérdésre kell válaszolnia, mit tegyen az író a háborúval szemben, azt hangsúlyozza, hogy az írás mesterség, s aki ezt műveli, a papírlap fölé hajolva, nem vezérnek született, inkább hasonlít az órásra.

A *személyiség egységé*nek kérdése már a pályakezdő költőt is foglalkoztatta. Kosztolányi szerint a művészet állandóságának egyik biztosítéka, hogy a kifejezés tárgya, az ember, alapvetően nem változik: az élet hiábavaló, s a létezésnek nincs értelme. A szecesszió nem volt irodalomértelmező alapszókincsének a része, a szimbolizmus ellenben az egyik mesterszavának tekinthető. Ez önmagában nem cáfolja a feltevést, mely szerint a szecesszió túlsúlya, a szimbolizmus jelenlétének gyengesége okolható a klasszikus modern magyar irodalom nyelvkritikai érdeklődésének hiányáért. Mindenesetre Kosztolányi irodalomértése kivonja magát e szabály hatálya alól.

Ezúttal csak néhány példával tudom érzékeltetni a különbséget az író szemlélete és a klasszikus modern fent körvonalazott alakzata között. Mindenekelőtt arra lehet hivatkozni, hogy Kosztolányi figyelmét nem kerülte el a költői nyelv létmódjának értelmezésében bekövetkezett fordulat. Látóköréből nem hiányzott az a romantikus nyelvbölcseleti hagyomány, amelyre majd Hugo Friedrich modernség-értelmezése épül. Irodalomszemléletétől korántsem állt távol az alkotásban feloldódó szerző gondolata, sőt, ennek következményeként értékelte a társalkotó olvasó méltó helyének visszanyerését. Kosztolányi esszéinek szinte magától értetődő kiindulópontja, hogy az író nem képes korlátlan hatalmat gyakorolni a műve fölött. E közismert tétel távolról kapcsolatba hozható Roland Barthes megközelítésével, mely szerint „Mallarmé egész poétikája abban áll, hogy megsemmisítse a szerzőt az írás érdekében" (Barthes 1996: 51).

Kosztolányi alapvető felismerése szerint megváltozik az *olvasó és a szöveg viszonya* a kortárs irodalomban: „A művész sejtet, s szókincse gazdagságából éppen csak jelképül szerepeltet valamit. Ennélfogva az olvasó tevékeny-alkotó munkatársává válik."[15] Rendre a befogadás felől mérlegeli a költői nyelvhasználatban bekövetkezett fordulat hatását. Igen korán, 1909-ben már arról beszél, hogy *másként olvasunk* lírai szövegeket, nem feltétlenül a jelentésre összpontosítva: „A költemény megértése csak másodlagos processzus már, transzponálása, emberi szavakra való áttétele annak a ködös érzéskomplexumnak,

[14] Kosztolányi a nyájszellem bírálatában Nietzsche gondolatait visszhangozza.

[15] Kosztolányi Dezső: *A kiolvashatatlan vers*. *Pesti Hírlap*, 1935. március 28. (Kosztolányi 2002: 490)

amit egy szó, egy rím, néhány hangzó művészi egymásmellettisége kelt fel bennünk. Zene…"[16]

Kosztolányiról nem mondható el, hogy a kortárs stílusirányzatok poétikai teljesítményeit értékelve elkanyarodott volna a költői nyelv kérdésétől. Éppen ellenkezőleg, Ő, meglehet, ezzel pályatársai között kivételnek számít, de alaposan mérlegelte a szimbolista költői jelrendszer kifejezőképességét.

A Mallarmé évforduló felszínre hozta a francia költő örökségének az értelmezői kisajátításait. A félreértések egyik forrása, ha a jelen múltjára visszatekintő irodalmár saját tanítványává teszi az írót, az irodalomtörténetet pedig a rákövetkező irodalom felől szem elől téveszti. Bertrand Marchalnak az új Pléiade-kiadás szerkesztőjének, és Daniel Osternek az intésére figyelve (Marchal 1997: 227), talán megfogalmazható, hogy Kosztolányi nem ilyen célzattal olvasott, s kortársaihoz viszonyítva nemcsak rendkívül összetett képet alkotott a költői nyelv működéséről, de számos, az irodalomértés történetében jóval későbbi belátást is megelőlegezett.

A *parnasszista* költészet személytelensége felől értelmezte újra a vallomásos megnyilatkozást: „nem minden egyéni, ami személyes. A kitárulkozás se mindig őszinteség. Egy rejtekező, szemérmes lírikus, aki meg akarja kerülni a közvetlen vallomást, sokszor többet árul el magáról, mint aki mellét döngetve henceg: »Ilyen vagyok.« A közvetlenség bűvös feszítőerőt teremt."[17] E jelenség kapcsán később Derrida „rupture"-ről, szakító erőről beszél, amely minden tanúságtételként olvasható írást megfoszt a személyes megnyilatkozás eredeti környezetétől, s ez által a szöveg végtelen számú új kontextusba léphet. Kosztolányi a nyelvi megalkotottság feltétlen elsőbbségét hangoztatja a közvetlen önfeltárulkozás romantikus ábrándjával szemben. A „nyelvi megalkotottság", mint szóösszetétel egyébként része Kosztolányi szókincsének. Jellemző, hogy a *Vallomások* nevezetes részletét, a szalag ellopásának történetét öntetszelgő nyelvi megalkotottsága miatt marasztalja el: „Rousseau, amikor bevallja, hogy gyermekkorában lopott, nem közvetlen. Nem közvetlen, mert henceg. Fél szeme az olvasóra sandít, hogy élvezze megrökönyödését s a maga émelyítő prédikátorfölényét, melyet holmi emberboldogító, neveléstani szándékkal igyekszik kihasználni. Az ilyesmi elviselhetetlen."[18] Kosztolányi fenti megfigyelése távoli kapcsolatba hozható Paul de Man retorikai elemzésének az egyik fontos mozzanatával. Emlékezhetünk rá, az ellopott szalag a szerelmi

[16] Kosztolányi Dezső: *Edgar Allen Poe. Élet,* 1909. január 31. (Kosztolányi 2006: 91)

[17] Kosztolányi Dezső: *Lionello Fiumi.* Nyugat, 1930. (Kosztolányi 2006: 65)

[18] Kosztolányi Dezső: *Charles Lamb*. Pesti Hírlap, 1935. március 31. (Kosztolányi 2006: 56)

és a birtoklásként felfogott vágy jelölőjeként vándorol a szövegben, de – többek között – megjeleníti Rousseau kitárulkozás iránti vágyát is. A vallomásként és mentegetőzésként is működő szöveg hangnemében és ékesszólásában elégedettség érzékelhető, az önleleplezés élvezete. Az önfeltárás vágyának leleplezése iránti vágy is ott munkál a szövegben. Az alkotó becsvágya a kitárulkozás jeleneténk a hatásos megformálásában fontos szerephez jut de Man ironikus magyarázatában. E szerint Rousseau azért követi el a bűnt, hogy „mindez színpadot nyújtson a számára, melyen közszemlére teheti szégyenét … hogy frappáns befejezést szolgáltasson a *Vallomások* második könyvéhez." (Man 1999: 384) E gondolat távoli előzményeként említhető Kosztolányi *Új célok felé* című, 1906-ban megjelent írása, mely szinte a kiáltványok egyértelműségével hirdeti: „Senki sem érez kevesebbet, mint az író."[19] „Mindenben csak írástárgyat látunk." (i.m. 271.) Kosztolányi a nyelvet nem engedelmes eszköznek, de társalkotónak tekintette, melynek az egyik lényeges tulajdonsága, hogy ellenszegül: „A gondolat rá akarja nyomni bélyegét a nyelvre, de az nem engedelmes viasz, ellenáll … ebből az isteni egyezkedésből támad a remekmű, melyen sohase látszik, hogy voltaképp kicsoda alkudott meg. Nemcsak a költő idomítja a nyelvet, a nyelv is idomítja a költőt."[20]

Kosztolányi pontosan érzékeltette a nyelv önállóságának a fokozatait, amikor a műalkotás keletkezésének a megváltozott feltételeit mérlegelte. Értekező művei azt sugalmazzák, hogy *korlátlan hatalommal sem az alkotó sem a nyelv nem rendelkezik*, ezért egyik sem kerekedhet a másik fölé, hatóerejük csakis viszonylagos lehet: „Ebből a játszi megalkuvásból, ebből a művészi egyezkedésből alakul ki költészete." – írja Gyöngyösiről 1935-ben.[21] Alapvetően egyenrangú a nyelv és a személyiség szerepe Kosztolányi irodalomértelmezésében: „A költészet veleje, hogy a költő és a nyelv egyenrangú munkatársa, egyenrangú játszótárs: néha az egyik enged, néha a másik, ezen a baráti kötődésen pedig mind a kettő egyaránt nyer."[22] Számos alkalommal megfogalmazta, hogy a költő „Társszerzője a magyar nyelvnek."[23] Az irodalmi mű a nyelv és az író közös alkotása.[24] Hofmannsthal kudarcként értékeli ezt az együttműködést. A Chandos – levél végkicsengése szerint

[19] Kosztolányi Dezső: *Új célok* felé. *Magyar Szemle*, 1906. október 11. (Kosztolányi 2002: 270)

[20] Kosztolányi Dezső: *Jellem és cselekmény*. *Pesti Hírlap*, 1935. január 13. (Kosztolányi 2002: 488)

[21] Kosztolányi Dezső: *Gyöngyösi István*. (Kosztolányi Dezső 2004: 42)

[22] Kosztolányi Dezső: *A rím bölcselete*. Pesti Hírlap, 1933. augusztus 27. (Kosztolányi 2002: 471)

[23] Kosztolányi Dezső: *Gyöngyösi István*. *Pesti Hírlap*, 1935. január 27. (Kosztolányi: 2004: 42)

[24] „A költő, aki alkot, pillanatról, pillanatra a maga céljához képest idomítja a nyelvet, de barátságosan, nem ellenkezve vele, gyakran engedve is neki. Ők voltaképpen társszerzők." Kosztolányi Dezső: *Műhely*. *Pesti Hírlap*, 1931. október 11. (Kosztolányi 2002: 460)

a személyiség azonossága ideiglenes, és mindig megalkotott, a lényegét érintő dolgok pedig elmondhatatlanok.[25] Ellenben *A költő és a ma* című, ritkábban hivatkozott előadásában Hofmannsthal nem fogalmaz ilyen végletesen, amikor a nyelv „hatalmas titkára" emlékezteti hallgatóit. Hangszerhez hasonlítja az élő nyelvet, amelyen a költő játszik: „A nyelv révén történik, hogy a költő rejtekéből egy világot kormányoz, melynek egyes tagjai őt esetleg megtagadhatják, létét esetleg elfelejthetik. S mégis ő az, aki gondolataikat egymáshoz és egymástól széjjel vezérli, aki ura és jártatója képzeletüknek; még önkényességeik, groteszk ugrásaik is az ő jóvoltából vannak" (Hofmannsthal i.m. 15.).[26] A nyelv teremtő „fenség és ragyogás", s még akkor is „bűvös sugarakat szór", ha használója akarata ellenére „széttört ritmusokat", szókötéseket termel.[27] Kosztolányinál e gondolat kiegészítő párja szerint *a költő hagyja magára a nyelvet*, ezért kerekedhet a beszélő fölé. Az irányítatlan nyelv működésének köszönhetően azonban ekkor nem széthangzás, hanem megvilágosodást hozó összecsengés következik be: „a költő – írja Kosztolányi – egy érzésbe, gondolatba belefeledkezve – a nagy művészi cél felé feszülve – magára hagyja a nyelvet, hogy helyette érezzen, gondolkozzék, s akkor a betűk véletlenjéből – szinte jutalmul erőfeszítéséért – hirtelen valami meglepő és fényes támad, valami tündéri illanása-villanása a szavaknak, akár a kéneső, amelyet az aranycsinálók is úgy fedeztek föl, hogy az egyedül való, annyira sóvárgott aranyat keresték. Ez a szóvarázs: a költészet."[28]

---

[25] „die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische noch die englische, noch die italienische oder spanische ist, sondern eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zuweilen zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekannten Richter mich verantworten werde." http://gutenberg.spiegel.de/buch/ein-brief-997/1 - „az a nyelv, melyen énnekem nemhogy írnom, de csak gondolkoznom is megadatott volna, se nem a latin, se nem az angol, se nem az olasz, se nem a spanyol, hanem egy oly nyelv, melynek egyetlen szavát sem ismerem, az a nyelv, melyen néma dolgok szólnak hozzám [néha – D.I.] és amelyen valaha tán a sírban az ismeretlen bíró előtt fogok magamért felelni." (Hofmannsthal é.n.: 48)

[26] Vermöge der Sprache ist es, daß der Dichter aus dem Verborgenen eine Welt regiert, deren einzelne Glieder ihn verleugnen mögen, seine Existenz mögen vergessen haben. Und doch ist er es, der ihre Gedanken zueinander und auseinander führt, ihre Phantasie beherrscht und gängelt; ja noch ihre Willkürlichkeiten, ihre grotesken Sprünge leben von seinen Gnaden. http://gutenberg.spiegel.de/buch/natur-und-erkenntnis-971/15

[27] Freilich, er erniedrigt sie wieder, er nimmt ihr soviel von ihrer Hoheit, ihrem Glanz, ihrem Leben, als er kann; aber er kann sie niemals so sehr erniedrigen, daß nicht die zerbrochenen Rhythmen, die Wortverbindungen, die seiner Feder, ihm zu Trotz, zur Verfügung stehen, die Bilder, die in seinem Geschreibe freilich das Prangerstehen lernen, noch da und dort in eine ganz junge, eine ganz rohe Seele wie Zauberstrahlen fallen könnten. http://gutenberg.spiegel.de/buch/natur-und-erkenntnis-971/15

[28] Kosztolányi Dezső: *Nadányi* Zoltán. Új *Idők*, 1932. január 10. (Kosztolányi 2004: 608)

Francis Baconnak két év hallgatás után írt levelére válaszolva Chandos számára kérdéses a visszaemlékező és a felidézett én azonossága. „azt sem tudom, az vagyok-e még, akinek az ön nagybecsű levele szól." (Hofmanstal é.n.: 34) Az irodalomtól történt végleges visszavonulásának legfőbb indítékát azzal magyarázza, hogy „idegenül szól hozzá", amit írt. (Hofmanstal é.n.: 35). E két meghatározó idegenség-tapasztalat összekapcsolódik Kosztolányi számos művében, jelesül a korainak számító *Négy fal között*, s a *Mágia* című köteteiben. Az utóbbi *Arcom a tükörben* című versében így jelenik meg a kettős idegenség tapasztalata:

Tükör visszfénye voltál, álmok árnya,
…
Mindenkinek örökre idegen,
még rám is ismeretlenül meredsz most,
bámullak hidegen.

Az én így szól erről az előbbi kötetben:

borzadva, félve hallom hangomat,
a néma légbe száll. S oly idegen.
…..
A többi rám ismer belőle mind -
csak én nem értem, mit jelent e hang.

Hogyan határozza meg az értekező a szimbolizmust? Kosztolányi érzékelés és kifejezésmódot ért rajta: „A szimbolista művész hajlandó az életben, minden cselekedetünkben és szavunkban többet látni, mint mások. Minden valamit jelent. Nemcsak magát, de ezen kívül mást is. …. A szimbolista érzi azt a kapcsot, amely minden ismeretes dolgot összefűz a nagy egésszel. A szimbolista titkolódzó."[29]

A szimbolistákhoz hasonlóan Kosztolányit is foglalkoztatta a magányos tudat kérdése, a természeti világ egységétől elszakított szubjektum kielégítetlen vágya a teljesség iránt. A részlegesség, s töredezettség meghatározó élményének kihívására azonban nem válaszolt a költészet szerepének mértéktelen felmagasztalásával. Távolságot tartott az igehirdetés minden formájától, ezért nem szegődött azoknak a táborába, akik a szimbolista költészettől remélték a világ

[29] Kosztolányi Dezső: *Az új irodalom. Egy húszperces előadás. Temesvári Hírlap*, 1913. március 23. (Kosztolányi 2002: 278)

elveszett egységének, és teljességének a visszanyerését. Kosztolányi nem azt hangsúlyozza, hogy a költészet a szimbolista nyelvhasználat segítségével a már létező dolgok felbomlott egységét állítja helyre, hanem a még ismeretlent kísérti meg. („mégis csak egy nagy, ismeretlen úrnak vendége voltam.")

A *Hajnali részegség* példaként szolgálhat az értekező szimbolizmus értelmezésének és költői gyakorlatának a szembesítésére. A vers hétköznapi látványából kibomló látomás a megvilágosodás pillanatát örökíti meg. Az életkép a természetfölötti sejtelmével telítődik, ámulatba ejtve az epifániára emlékeztető esemény átélőjét. A vers jelentése más költői szövegek kölcsönhatásában bontakozik ki (vö. Szegedy-Maszák 2010b). Metafora használata kétféle hagyományhoz viszonyul: a romantikához, amelyben a kép létrehozza a szellemi és az érzéki transzcendens egységét, illetve a korai szimbolizmushoz, amely ígérete szerint helyreállítja szó és dolog hiánytalan egységét. A költészet mindkét esztétikai ideológia szerint a transzcendens vigasz hordozója. Kosztolányi képalkotása és reflektált költői nyelvhasználata fékezi ennek az eszménynek a tiszta megvalósulását. Az érzéki észlelés bizonyossága, szó és dolog tökéletes egysége, mintha megvalósulna a *Hajnali részegség* képalkotásában. Az „azúr" a kék éggel, tehát önmagával azonos, és semmi más. Az „azúr" szó azonban hang, szín és kép egységének pusztán a látszatát kínálja, mivel a „tulajdon értelemmel bíró", „kék égbolt" jelentésű szóba foglalt másik szó „az ismeretlen úr" alakzatában halasztódó különbséget keletkeztet. Az ismétlődés fellazítja az azonosságot, s felerősíti jel és jelölt szétválását, amelynek az egyesítésére a szimbólum elvileg hivatott. Az egyértelműen megragadható értelem idegen a szimbolista nyelvhasználattól. A *Hajnali részegség* befogadás története a félreolvasás tanulságos példáit kínálja ebből a szempontból. Kockázatos általában szimbolista versről azt állítani, hogy bizonyos jelentésnek, jelesül az érzékfelettinek nyoma sincs a szövegben, történeti-poétikai szempontból pedig kiváltképp megalapozhatatlan az efféle álláspont.[30]

A költői kép szó szerinti, fenomenológiai intuíción alapuló jelentése – a kortárs értelmezők szerint – nem elvárás a szimbolizmus költészettanában.[31]

---

[30] Mintha Kant tételezése kelne életre, vagyis létezne tiszta szemlélet, amelyben a puszta – de Man által materiálisnak nevezett – látást nem előzi meg az elme munkája, a megjelenőhöz kapcsolódó megannyi képzet, melynek az egyik forrása éppenséggel az esztétikai ítélet.

[31] Nietzsche óta tudjuk, mennyire kockázatos az érzékek bizonyosságra hagyatkozni, hiszen – hogy csak egyetlen példára hivatkozzam – Arthur Rimbaud a tenger vízfelületének tükröződését *zöld azúr*nak nevezi: „Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème/ De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,/Dévorant les azurs verts;" – „Azóta egyre fürdök a roppant tengerek/költészetében, melyre csillag csorog és béke/ s nyelem e zöld azúrt"

Édouard Schuré: *A nagy beavatottak* című esszéje a szimbolizmust a transzcendens iránti érdeklődés felerősödésével hozza összefüggésbe: „a költészetben, a zenében és az irodalomban szinte öntudatlanul söpör végig az ezoterikus gondolkodás szele. Az emberi lélek … soha nem vágyott hevesebben a láthatatlan túlvilág után, noha nem hitt benne igazán" (Schuré 1995: 21). „szemünk átfogja az égboltozatot és megpihen a *nyugodt kékség* (az én kiemelésem) látványában." (i.m. 29.) A szimbolizmus kortárs francia értelmezőinek távlatából az „azúr" az érzéki és az érzékfölötti közös tartománya, akárcsak Mallarmé költészetében – fűzhetnénk hozzá. Aki Rónay György fordításában olvassa a *L'azur* című verset, nem érzékeli az örök (l'éternel) és az örökkévaló (l'Éternel) közötti áthallást, amely a magyar változatban, „Az állandó Azúr derűs iróniája", egyszerűen eltűnik. A francia szövegben a végtelen örök ég, a „kék angelusz" (*bleus angelus*) érzékfeletti jelöltre utal. A l'azur előfordulásait tekintve Mallarmé más versei is kiaknázzák az érzéki és az érzékfeletti összjátékában rejlő többértelműséget.[32] Hivatkozni lehetne arra, hogy Kosztolányi fordítása is ezt a kettősséget írja be Verlaine: *Költészettan* című versének magyar változatába: „Fuis du plus loin la Pointe assassine,/ L'Esprit cruel et le Rire impur,/ Qui font pleurer les yeux de l'Azur,/ Et tout cet ail de basse cuisine !" – „A gyilkos Csattanó gaz úr,/baj lenne ha versedbe hagynád,/az ötletet, e durva hagymát,/melytől könnyez a szent Azúr." Kosztolányi látja el a nagybetűvel írt „Azúrt" a „szent" jelzővel, mely szó a francia szövegben nem található. Az azúr szakrális értelme jelen van tehát Kosztolányi költői emlékezetében, hiszen „a szent Azúr" szószerkezet tulajdon teremtménye.[33]

A szimbolistákat foglalkoztatta a színes hallás kérdése: „A szavak … nem pusztán bizonyos előzetesen kialakított, fogalmi természetű gondolatok képi formában való megjelenítései, hanem ezzel egyidejűleg a gondolatoknak megfelelő vokális hangzások hordozói is" (Ghil 1995: 90). René Ghil: *A nyelvi hangszerelés* című esszéje foglalja össze a költészet hangszíneit. Vajon az „azúr" szó hangjai e rendszerezés alapján milyen színérzeteket keltenek? Az *a* és

[32] Vö. La solitude bleue /Par qui coule en blancheur sibylline la femme/Pour des lèvres que l'air du vierge azur affame ? (*Don du poème*); „Et la bouche, fiévreuse et d'azur bleu vorace" ; *Renouveau*

[33] A L'Azur záró sorának hangzásához képest új elem a magyar változatban, hogy a határozott névelő az azúrral együtt megszólaltatva kétszer hangzik fel, ismétlődő alakzatban. A két rövid szótag kétféle nyomatékkal szólaltatható meg. Lehet az első szótag hangsúlyos, s ez által a határozott névelő deiktikus, rámutató helyzetbe kerül. Amennyiben úgy tagoljuk a szerkezetet ritmikailag, mint az anapesztust, tehát két, kevésbé nyomatékos, egymást követő rövid szótagot összeolvasva kiemeljük a harmadik, hosszú, nyomatékos szótagot, akkor értelmi azonosítást hajtunk végre: azaz úr! azaz úr! azaz úr!

az *u* a cinóbervörös illetve a barna, vörösbe hajló szín hordozója. A hozzájuk kapcsolódó *r* és *z* az öröm és a harmónia kifejezői. Az azúrkék színt ellenben az *í* hangzás jelenítheti meg. Ghil hangszerelése összefoglalja a korban ismert rendszerezéseket, s nem igazolja a szó szerintiségben gyökerező értelmezés történeti-poétikai magalapozottságát. A költői mű beszélő hangokon érzékeli és érti meg a világot, s az azúr szó hangzásának nem feleltethető meg a kék szín. A paranomázia olvasásában nyilvánvalóan megszüntethetetlen a különbség kép és hang között, s ez is kérdésessé teszi az azúr szó érzéki bizonyosságát.

A szimbolizmus kortárs értelmezőinek történeti-poétikai látóhatárán a szavak képi megjelenítő ereje egyenrangú a zenei hangzással. E jól ismert tételt visszhangozzák Kosztolányi értekező művei: „a gondolat, mely rendszerint csak értelmünkhöz szól, a zene által metafizikai mélységet kap, a zene pedig a szavak által érzékelhetővé válik, és minden rímből jelkép, minden ütemből jel lesz, mely nyomán az olvasó a maga lelkében alkotja meg a tulajdonképpeni költeményt. Ez a vers mintája a nemes, szimbolikus költészetnek, mely egyszerű eszközzel kelti a legbonyolultabb hatást, és nem kész kifejezett valamit ad, csak vázlatot, melynek vonalait meg kell hosszabbítani, hangot, melyet a visszhang teljesít ki."[34]

Kosztolányi fordítóként minden valószínűség szerint érzékelte Mallarmé nyelvhasználatának a rendkívüli összetettségét, ezért hagyott fel szimbolista verseinek az átültetésére tett kísérleteivel. Mallarmé költészettana azonban, amelyről már a francia költő életében roppant kiterjedt irodalom állt rendelkezésre, átitatja Kosztolányi értekező műveit. Nemegyszer hangot annak, hogy a költő számára az érzéki valóság feltétlen elfogadásánál fontosabb az igazság keresése (Wyzewa 1995: 194-195). Nem talált magas rendű élvezetet a valóság utánzásában. Maupassant egyik frissen, először kiadott, 1887-ben keletkezett leveléből azt a részletet idézi, mely erre a hiányérzetére ad magyarázatot: „nem hiszem, hogy a természetesség, a valóság, az élet conditio sine qua nonja egy irodalmi munkának."[35] Téodor de Wyzewa, Mallarmé értő kortárs olvasója így fogalmaz 1886-ban: „Elfogadta a valóságos világot, de csak, mint a fikció valóságát. A természet sokszínű látványa, a felhők gyorsan változó mozgása, a forrongó emberi társadalmak – mind a Lélek látomásai; valóságosak, de nem valóságos-e minden látomás; lelkünk a képzelt dolgok kimeríthetetlen tárháza,

[34] Kosztolányi Dezső: *Tanulmány egy versről*. *Nyugat*, 1920.február 1. In. *Nyelv és lélek*. 413.p. – Szitár Katalin elsősorban Kosztolányi elbeszélő szövegeiben vizsgálta az „értelemképzés" poétikai megvalósulásait, s teljes joggal utalt arra, hogy Kosztolányi nyelvfelfogásában mennyire fontos a szó hangalakjának, a jelentőnek az elsődlegessége a jelentettel szemben (Szitár 2000: 247).

[35] Kosztolányi Dezső: *Guy de* Maupassant. Nyugat, 1924. február 1. (Kosztolányi 2006: 196)

s ezek annál is értékesebbek, minthogy saját teremtményeink. Az alkotás áradó öröme, a nyomasztó érdektől megszabaduló költő gyönyörűsége, az álmait tisztán látó szem határtalan büszkesége; ezek a mallarméi versek nagy témái." (Wyzewa 1995: 195). Kosztolányi ide kapcsolódó gondolatai szerint „a külső valóság csak a nyersanyag. A belső valóság a formáló erő." (Kosztolányi 2002: 460). „A költészet veleje az, hogy érzékletes és érzéki. Szépsége olyan valóság, mint egy hibátlan test vagy egy gyönyörű rózsa valósága, melyet több érzékünkkel észlelünk. Elemzéssel nyilván nem juthatunk sokra és mélyre."[36] „A tartalom nem a vers tartalma. Eszme és érzés pusztán anyaga a versnek. A vers mivolta az a mód, ahogy megalkotódott, a kifejezés csodája." (Kosztolányi 2002: 484). A nyelvi megalkotottság tökéletessége magával ragadó örömöt vált ki az olvasóból. A szimbolista vers hatásának a titka, előtér és háttér kölcsönhatása, a távlatváltás, kihagyás és kiemelés viszonya, a sűrítés erőteljesen foglalkoztatta az irodalomértelmezőt, s ezzel kapcsolatban vizsgálta az érzéki benyomás átadásának a lehetőségeit: „A kontár mindent kifejez, amit érez és gondol, s odadobja nekünk valamennyi szavát. A művész sejtet, s szókincse gazdagságából éppen csak jelképül szerepeltet valamit. Ennél fogva az olvasó tevékeny-alkotó munkatársává válik."[37] Maurice Barrès hasonló kérdéseket mérlegel Mallarmé költői nyelvhasználatát elemezve *Érzékelés az irodalomban* (*La sensation en littérature*) című esszéjében: „Szókincse egyszerű, mondatainak minden eleme világos, s az egész mégis gyakran érthetetlen… kiválaszt egy ritka, de találó hasonlatot, hogy azután mindent elhagyjon és csak magát a hasonlatot őrizze meg, melyből kiindulva, minden magyarázat nélkül, újabb meglepő analógiákat állítson föl. S végül, hogy az egészet szorosabbra fogja, eltávolítja az értelmi összefüggéseket, s és ez által nem gondolatról gondolatra, hanem érzésről érzésre halad. Ez az igazi szenzualista művészet, mely azonban Mallarménál mindig átgondolt, mindig tudatos, s az értelem munkája sohasem hiányzik belőle" (Barrès 1995: 217).

A titokkal kapcsolatban meg kell jegyezni, hogy Kosztolányi használja az alkímia fogalmát, de nem a Mallarmé-adta értelemben, mely szerint az alkimista képes megfeleltetni egymással távoli, a köznapi tudat számára össze nem illő dolgokat, s érzékeli a kapcsolatot a párhuzamos világok között. Az efféle analogikus gondolkodásmód nyelvi jelenség is, amennyiben a környező hétköznapi világban zajló események, fizikai kölcsönhatások titkos jelrendszeren alapuló

[36] Kosztolányi Dezső: *Versek szövegmagyarázata*. Pesti *Hírlap*, 1934. június 17. (Kosztolányi 2002: 481)

[37] Kosztolányi Dezső: *A kiolvashatatlan vers*. (Kosztolányi 2002: 490)

nyelvi érintkezésként is megvalósulnak: a szervetlen anyagok is párbeszédet folytatnak egymással. Kosztolányi alkímián önkéntelenül bekövetkező nyelvi eseményt ért: „E kötet írója szenvedélyes alkimistája azoknak az összhangzásoknak, melyek csak játék közben, szándéktalanul jelentkeznek”[38] A szimbolisták esztétikai ideológiája szerint a hangok, a színek, a formák kapcsolatai az egyetemes analógia forrásából táplálkoznak.

Áthallás mindazonáltal érzékelhető a *jelentésteremtő nyelv* működésének a fenti leírása és a Mallarmé-i *alkímia* között. Ez utóbbi a költészetre vonatkoztatva a nyelv megtisztítását is jelenti a rárakódott szennyeződésektől, amely végeredményben az arany kinyerésének a folyamatára emlékeztet. A szó, anyagi tulajdonságait megőrizve így válhat az abszolút üzenet hordozójává. Kosztolányi gyümölcsözőnek tartotta a hangos olvasást, mert képes előhívni az anagrammatikus alakzatokat a szövegből, s ez által fokozza többértelműségét. Mindazonáltal nem szegődött a hermetizmus hívei közé, akik bizonyos szimbolista versek alkimista olvasatának jogosságát tételezve egységes, s egyértelmű jelentést tulajdonítanak a szövegeknek. A szerzői szándék helyreállítását célul kitűző értelmezés a szimbolista költői nyelvet másodlagos jelrendszerré fokozza le, a szövegbe zárt hermetikus jelentés közvetítésének eszközévé. Kosztolányitól távol állt az alkotói szándék vizsgálata, s a titokfejtésre emlékeztető olvasás, melynek célja a tudatosan elrejtett jelentés feltárása.[39]

Nem hallgatható azonban el, hogy Mallarmé egyik levelében, az ismétlődő mormolás kabbalisztikus élményéről írva, hasonló tapasztalatról számol be, mint Kosztolányi, aki megfigyelte, hogy a jelentés egy idő után elillan, leválik a hosszan ismételt szóról. A hangzás üressé, értelem nélkülivé lesz. Kosztolányi a titokfejtéssel szemben az egyéni képzeletet, s az egyedülálló alkotás nyelvi játékát helyezi elemzéseinek a középpontjába, s ez által fenntartja a szimbolista versek irodalmi olvasásának a lehetőségét. Szövegértelmezéseiben, például a *Szeptember végén* szoros olvasatában érzékelhető Kant elgondolásának az elsajátítása, mely szerint a szimbólum érzéki szemléletnek meg nem feleltethető fogalom közvetett nyelvi ábrázolása analógia alapján, tehát „a szemlélet tárgyáról alkotott reflexió átvitele egy egészen más fogalomra” (Kant 1979: 321). A vers jelképeinek körkörös értelmezésében, jelesül az *Elhull a virág, eliramlik az élet* … sor aprólékos vizsgálatában, mondhatni nyomokban jelen van az a kettősség,

[38] Kosztolányi Dezső: *Nadányi Zoltán. Új Idők*, 1932. január 10. (Kosztolányi 2004: 608)

[39] Mallarmé két hermetikus korszakának magyar versértelmezője így fogalmazza meg célkitűzését hiánypótló munkájában: „azt próbálom meg bebizonyítani, hogy számos szimbólumuk eredetileg is, a költő részéről szándékoltan használt és evidens alkimista jelkép, amely nem minden szempontból hagyja nyitva az értelmezés lehetőségeit.” (Földes 2012: 63)

amelyről az irányzat kapcsán később Paul de Man értekezik. A versben „a képek nem hasonlatosak" – írja Kosztolányi –, s amint létrejön zene és értelem egysége, „úgy tűnik el szemünk elől."[40] A belga irodalmár szerint a szimbolizmus kettős aspektusa az alábbi ellentétben foglalható össze: Baudelaire költészete az egység, Mallarméé viszont a valamivé válás (*becoming*) költészete, melybe a semmivé foszlás is beletartozik (de Man 2002: 114). Baudelaire szimbóluma azonosságot tételez, amikor összehasonlítja (*comme*), s azonosítja egyik dolgot a másikkal, míg Mallarmé szimbolikus tárgya éppen az átalakulás folyamatában van, de soha nem képes helyreállítani a nyelvben a szubjektív tudat és a természeti világ egységét.

Kosztolányi kiterjeszti a jelkép fogalmát a regényre. Az életnek a maga hétköznapi közegében – az író szerint – nincs semmi értelme, ezért az eseményeknek sincs jelentése. Ellenben a megalkotott szerkezetű regényben az elbeszélt történetek jelképes értelemmel telítődnek: „Maga az élet a regényben ébred először öntudatra. Itt van kezdet és vég, hová és miért" (de Man 2002: 99–100). Kosztolányi nem szokványosan használja a stílustörténeti fogalmakat, és egyszeri szóösszetételeket is alkot. A „tündéri realizmus" saját leleménye, mely időközben Gelléri írásmódjának a védjegyévé vált.

A szimbolizmus jelentéstörténetének távlatába helyezve Kosztolányi értekező műveit, elmondható, hogy a magyar író kerülte a szimbolizmus szó használatának mind a szűk értelemben vett mozgalomtörténeti, mind pedig a metaforikus költői nyelvvel azonosított tág használatát. Az előbbi szerint Verlaine-t el kellene különítenie Mallarmé tanítványaitól, akik Moréas vezetésével 1885-ben különböztették meg magukat a *décadents*-nek nevezett Verlaine-követőktől. Kosztolányi együtt említi a két költői csoportosulást. Azt a másik szélsőséges nézetet sem képviselte, mely szerint végső soron minden költészet szimbolista (de Man 2002: 99–100). Kosztolányi értekezőként nem épített ki rendszert, bár bizonyos művekre – mint a Dorian Gray arcképe – visszatérően hivatkozott különböző művészeti kérdések kapcsán.

Tudott dolog, hogy allegória és szimbólum viszonyának az értelmezéstörténete nem pusztán retorikai alakzatokról szól, de a művészetelmélet, s a nyelvbölcselet számos (eldöntetlen) alapkérdését foglalja magában. Hogyan képes a nyelv megjeleníteni az érzékfelettit? A fogalom képszerűen ábrázolható-e? Létrejöhet-e jel és jelentés egysége, s amennyiben igen, mi teszi lehetővé azt? A metafizikai háttér vagy az értelmezői munka a biztosítéka a szimbolikus tartalom megragadásának? Hogyan „érzékelhető" a tisztán szellemi? A szimbólum

[40] Kosztolányi Dezső: *Petőfi Sándor*. Pesti Hírlap, 1934. június 24. (Kosztolányi 2004: 143)

és az allegória összehasonlító értékelésében bekövetkezett fordulatok a kérdés összetettségéből következően nem fedhették le a teljes kutatási területet, s így mindig helyet hagytak újabb válaszadási lehetőségeknek. Minden jel arra utal, hogy Kosztolányi ismerte a meghatározó gondolkodásmódokat, s tudatában volt a retorika mezében megjelenő hermeneutikai kérdések jelentőségének. A téma határai nem rögzítettek, de folyton elmozdulnak, sőt áthelyeződnek az értekező műveiben.

Kosztolányi irodalomszemlélete több tekintetben változott, s az általa használt fogalmak jelentése is csupán időlegesen szilárdult meg, de a korban ez nem számít kivételesnek. A szimbolizmus első hullámának a francia képviselőihez viszonyítva Kosztolányi ingadozó szóhasználata nem látszik kirívóan következetlennek. Baudelaire 1846-ban a romantikát eleven művészeti irányzatnak tekintette, s érzésmódként értelmezte, melynek lényege a boldogságkeresés eszményében, s a kor erkölcsi felfogásának megfelelő szemléletben rejlik (Baudelaire 1988: 24–25). Ennél is lényegesebb, hogy ekkor, *Baudelaire a romantikát a modernnel azonosította*: „Aki azt mondja: romantika, az azt mondja: modern művészet, vagyis mélység, szellem, szín, a végtelen utáni vágy – a művészetek minden lehetséges módján." (Kosztolányi 2004: 25) A francia szimbólum-értelmezések sajátja a fogalmi képlékenység, melynek jellemző példája Baudelaire változékony, bizonytalan szóhasználata metafora, allegória és szimbólum között.[41]

Kosztolányi irodalomértelmezésében a jelentésteremtő nyelv költészettana bizonyult meghatározónak. Jól érzékelhető ez a nyelvi működés a *Hajnali részegség* metaforahasználatában. A vers témája *hajnali történés*, amelynek az értelme a beszélő számára fokozatosan világosodik meg, ahogy újraalkotja az eseményt időbeli, szekvenciális folyamatként elmesélve, mintha allegorikus történetről volna szó.[42] Az azúr olyan szókép, amely nem ragadható meg

[41] A francia értelmezői hagyomány fogalmi határátlépéseivel szemben a német gondolkodás mindig is igyekezett szigorúan elválasztani, s rangsorolni a szimbólumot és az allegóriát, jobbára az utóbbi retorikai alakzat rovására. Ennek az örökségnek a mérlegét megvonva szorgalmazta Walter Benjamin az allegória újraértékelését, két fogalom, a képtechnika és a kifejezésmód segítségével. Helytelenítette, hogy az allegóriát pusztán konvencionális képtechnikaként fogják fel. Véleménye szerint az allegória is kifejezésmód. Vö. (Benjamin 1969. 130–133)

[42] A vers felkínálja az üdvtörténeti magyarázat lehetőségét, de függőben hagyja a kérdést, hogyan kapcsolódik a vendéglét felismerése, s az „ismeretlen Úr" képzete a megjelenés, illetve a feltámadás hajnalhoz köthető eseményéhez. Az evangéliumok szerint Krisztus hajnalban támadt fel (Lk 24,1; Jn 20,1), hívei napkeltekor már csak az üres sírt találták (Mk 16,2). A hívő élet célba érkezéséhez vezető út, az „ az igazak ösvénye" is olyan „mint a hajnal világossága, mely minél tovább halad, annál világosabb lesz" (Péld 4:18).

fenomenális attribútumokkal, mivel ismeretlen, vagy létében igazolhatatlan értelmet tételez, s éppen ez a jelentésteremtő nyelv egyik lényegi funkciója. A szó mintha magától értetődőnek tekintené a megnevezett dolog létezését, de éppen a legkézenfekvőbb jelviszony (azúr=kék ég) bizonyul megragadhatatlanul többértelműnek. Nemcsak az elbeszélt élményre, de az elbeszélés nyelvi tapasztalatára is vonatkoztatható az ámulat lelkiállapota, melyet az érzékfeletti iránti hangoltság készít elő, s alkotás közben áll elő. Maurice Blanchot Mallarmé írás-tapasztalatáról ezt írja: „Ami megigéz, megfoszt bennünket attól a képességünktől, hogy értelmet adjunk, leveti »érzéki« természetét, odahagyja a világot, visszahúzódik a világ mögé, és oda húz minket is, már nem fedi fel magát nekünk, de eközben olyan jelenben állítja magát, mely idegen az idő jelene és a térbeli jelenlét számára." … „Ha valaki elragadtatásba esik, azt mondhatjuk róla, hogy semmilyen valóságos tárgyat, valóságos alakot nem érzékel, mert az, amit lát, nem a valóság világához, hanem az elragadtatás meghatározatlan közegébe tartozik. Mondhatnánk abszolút közegébe" (Blanchot 2005: 18).

A jelentésteremtő nyelv költészettanának köszönhetően Kosztolányi – többek között – meghaladta fikció és valóság ellentétes viszonyfogalmainak szemléleti keretét: „Jelenségeket vesz észre az író, tüneményeket, s ezekből a lenge, pókhálószerű holmikból teremti meg a valóság káprázatát, mely élőbb, mint a valóság, de azért nem valóság."[43] Realizmuson nem a valóság ábrázolását értette: „Nincs csodább csoda, mint az a realizmus, mely elfelejteti velünk a körülöttünk levő valóságot, és megáhíttatja azt a valóságot, amely a papíron van."[44] Visszatérő gondolata szerint a realista regény *teremtett világ*ának köszönhetően igézően vonzó, érzékletes és meghitten ismerős.

A jelentésteremtő nyelv költészettanának a képviselete a húszas évektől, az avantgárd irányzatok megsokszorozódásával egyre több nehézségbe ütközik. A szavak művészetének a kortárs irodalom nem kedvez: „Kétségtelen, hogy manapság rossz idők járnak arra a művészetre, mely elsősorban a szavakra épít."[45] Kosztolányi értékelése szerint a 20. század első két évtizedének az irodalmát az impresszionizmus, s a szimbolizmus kiteljesedése határozta meg: „Az a termékeny és tegnap még gerjedő korszak, mely 1904-től 1918-ig zajlott le a magyar líra történetében, egyszerre valami egységet, kerekdedséget, szinte ünnepi lezártságot kap, mihelyt a mai küszöbről tekintünk rá. Ekkor emelkedett nálunk délszínre

[43] Kosztolányi Dezső: *Mit tegyen az író a háborúval szemben? Nyugat,* 1934. december 1. (Kosztolányi 2002: 571)

[44] Kosztolányi Dezső: *Igék. Pesti Hírlap*, 1929. július 14. (Kosztolányi 2002: 364)

[45] Kosztolányi Dezső: *A téli rege új szövegéről. Vita és tanulmány*. *Nyugat,* 1933. október 1. (Kosztolányi 2002: 519)

az impresszionista és szimbolista líra."[46] Kosztolányi nem vádolható ütemkéséssel azért, hogy határozottan leszögezi: a kortárs irodalomban érvényesülő alkotó szellemiséget a szimbolizmus fejezi ki. Egyáltalán nem időbeli ellentmondás ezt állítani a huszadik század második évtizedéből visszatekintve, hiszen erről a korszakról lényegében ugyanezt mondja (Royère 1909).

Futurizmus, expresszionizmus, dadaizmus

Köztudomású, hogy pályatársaihoz képest Kosztolányi mennyire megengedő volt a *futurizmus*sal szemben. A futurizmus hazai fogadtatásáról szóló tanulmányokban nem esett eddig szó arról, hogy Kosztolányi *változó* irodalomszemléletének a hátterében találhatók érintkezési pontok a futurizmus némely kölcsönzött művészeti eszményével. Ilyennek vélem a megnevezett dolgok és a nyelvi jelek közötti természetes kapcsolat hiedelmét, s ezzel összefüggésben a költészet és a figurális nyelv azonosítását. A futurizmus újabb szakirodalmában Croce Vico-értelmezésének szellemi rokonságával kapcsolatban kerülnek elő az említett tételek. (Vö. Dávid 2010: 345) Nincs valójában megkülönböztető jelentősége Kosztolányi-futurizmus értékelését mérlegelve olyan közösnek mutatkozó szellemi forrásoknak, mint a wagneri összművészeti alkotás eszménye, mivel ez utóbbi a legszélesebb körben hatott ebben az időszakban. Mindenesetre Kosztolányit is foglalkoztatta a különböző érzékterületeket érintő tapasztalatok egyidejű kifejezésének a lehetősége. Marinetti futurista művészetközi tervezete így szól: „Mozgásba hozzuk az oldott szavakat, melyek áttörvén az irodalom korlátait elindulnak a festészet, a zene, a hangok művészete felé, és csodálatos hidat vernek a szó és a valóságos tárgy közé."[47] Kosztolányi értekező műveiből tucatszám lehetne ehhez hasonló megfogalmazásokat idézni, a futurizmussal való találkozása előtti, s utáni időszakaiból is. Önmagában az, hogy Kosztolányi nem volt indulatosan elutasító a futurizmussal szemben, mint pályatársainak többsége, nem minősítheti az irányzatról alkotott véleményét, hiszen szinte kivétel nélkül nyitottan, de kételkedve, mértéktartó derűvel közeledett az új művészeti jelenségekhez.

Az első világháború megrendítő tapasztalata hoz fordulatot 1914 után a harcias futurizmus értékelésében. Kosztolányi 1915-ben elhatárolja Kassák

[46] Kosztolányi Dezső: *Horváth Henrik antológiája. Neue ungarische Lyrik in Nachdichtungen von Heinrich Horvát. Nyugat,* 1919. április 16. (Kosztolányi 2002: 502)

[47] Marinetti – Corsa – Settimelli – Gina – Balla – Chiti: *La cinematografia futurista* (1916. szeptember 11. In. Filippo Tommaso Marinetti: Teoria e invenzione futurista. (Szerk.) Luciano De Maria. „I Meridiani", Milano, Mondadori, 1983. 141. (Lásd Dávid 2010: 353)

költészetét a „háborús" futurizmustól, noha arra a leegyszerűsítő álláspontra sem helyezkedik, hogy a harc iránti rajongás kimerítené e művészeti törekvés lényegét: „Észre kell venni ezt a becsületes és új kísérletet, mert jóhiszemű és eredeti, semmi köze az európai köztudatban élő háborús költészettel, az ósdival és az újjal, a futuristák költészetével. Mert a futuristák, akik azt hirdetik, hogy a háború az emberiség egyetlen higiéniája, úgyszólván testegyenészeti intézete, pár cifra hangulatrongyon kívül semmit sem tudtak mondani a háborúról."[48] Kassák képalkotását elemezve kiemeli, hogy képes egyszerre, egyidejűleg kifejezni feltoluló érzéseket, látomásai egymásra torlódnak, akárcsak az expresszionista költeményekben. Általában elmondható, hogy az avantgárdnak tekinthető poétikai gyakorlatok bizonyos elemeit méltányolta, mint amilyen a költői én elszemélytelenedése, feloldódása, vagy a szavak jelentésének felszabadítása, s a képtöredékek egyidejű megjelenítése, hiszen ezekkel a megoldásokkal maga is kísérletezett, talán elég az *Októberi táj*ra emlékeztetnem.

> Piros levéltől vérző venyigék.
> A sárga csöndbe lázas vallomások.
> Szavak. Kiáltó, lángoló igék.

Félreértés ne essék: távolról sem kívánom a *klasszikus modern* korszakalakzat alá rendelni az *avantgárd*ot[49], *Bori* Imre *képletét* mintegy *megfordítva*. Azt sem állítom, az egykorú konzervatív ideológia kritika nyomdokaiba lépve, hogy a modernség, s az avantgárd felforgató művészi törekvése egy tőről fakad (vö. Szalay 1915: I. 378). Hangsúlyozom, elsősorban költői gyakorlatokról beszélek, s nem antropológia szemléletről, vagy nyelvfelfogásról. Annyit azonban megkockáztatnék, hogy Kosztolányitól sem volt idegen az a gondolat, mely szerint bizonyos poétikai jellegzetességek alapján a hazai *avantgárd* és a *klaszszikus modern* irodalom nem válik el élesen egymástól. Ettől eltérő álláspontot képviselt Babits, amikor úgy vélte, a Nyugat már véghezvitte nagy műgonddal azt, amire kezdetlegesen vállalkozik az avantgárd. Az avantgárd mozgalmak világnézetét ellenben szükségképpen Kosztolányi is elutasította, hiszen nem hitt a haladásban, annak egyetlen formájában sem: „A haladás – művészetben és egyebütt – visszatérő hullámvonalban történik, a legnagyobb zsarnokság és a legnagyobb szabadság között. Előbb építünk, aztán, amikor égbe emeltük

[48] Kosztolányi Dezső: *Kassák* Lajos. *Nyugat,* 1915. június 1. (Kosztolányi 2004: 558)

[49] A képzőművészetből eredő „avantgárd" megnevezés, stílustörténeti gyűjtőfogalom, amely irodalmi jelenségekre alkalmazva általában leegyszerűsíti, s a valóságosnál egységesebbnek mutatja fel a széttartó poétikai törekvéseket.

palotáinkat, s fölraktuk rá az oromdíszeket is, lebontjuk őket, újra kezdünk építeni, szépíteni és ékesíteni. Ez a törvény. Tehát a haladás mindig viszonylagos, időhöz kötött."[50]

Jellemző, hogy Kosztolányi a Le Figaro 1909. február 20-i számában megjelent *Futurista kiáltvány* harmadik pontjának második mondatát választja olaszul jeligeként *Futurismo* címmel megjelent első cikkéhez: „Mi a kihívó mozgást, a lázas álmatlanságot, a futólépést, a halálugrást, a pofont és az ökölcsapást magasztaljuk." Kihagyja az idézett szakasz első mondatát, mely így hangzik: „Az irodalom mindmáig a megfontolt mozdulatlanságot, a révületet és az álmot magasztalta." Ez a sor ugyanakkor visszaköszön az ismertetés bevezetőjében, ahol a magyar irodalom élharcosait révült, puhány, álmodozó alakokként festi le: „Elnéztem az arcukat és a kezüket és fáradt gesztusukat, amelyek bágyadtan kísérték szavaikat, és mosolyogva gondoltam el, hogy ezek a mai forradalmárok."[51] Kosztolányi a századvég tárgytalan bánatát, ernyedt, dekadens hangulatát ragadja meg az ismert közhelyek, sztereotípiák halmozásával. Túlzásokba esve, irodalmi torzképet rajzol a művészeti megújulás képviselőiről, akik kivétel nélkül közönyös, hitetlen, fáradt, akaratgyenge, életunt alakok. Kosztolányi ezzel az ironikus ellenpontozással talán azt sejteti, hogy a társadalmi forradalom és a művészet megújítása alapvetően különbözik egymástól.

Kassák expresszionizmusának, s a futurizmusnak a nagyvonalú értékelése elsődlegesen azzal magyarázható, hogy Kosztolányi *a nyelvhasználat felforgatásá*ra irányuló törekvést bizonyos mértékben *méltányolni tudta* saját nyelvszemlélete felől, mely szerint a nyelv nem ésszerű[52], a költészetben pedig a szóvarázs, a formateremtés számít, s nem az értelem. Ezért figyelte érdeklődéssel a szavak jelentésének szabad használatával kísérletező futurizmust és expresszionizmust. Egyiket sem tekintette a modernség kizáró ellentétének, mivel a szimbolizmushoz hasonlóan mindkét irányzat a költői nyelv megújításával kísérletezett. Kosztolányi az impresszionista pontfestészethez hasonlítja Kassák szimultán költői kifejezésmódját, több tárgy egyidejű megjelenítését: „Egyszerre sok érzésgondolat rohan meg bennünket, és ezeket egyszerre kell

[50] Kosztolányi Dezső: *Vojtina új levele egy fiatal költőhöz.* Pesti *Hírlap,* 1934. március 11. (Kosztolányi 2002: 478)

[51] Kosztolányi Dezső: *Futurismo. A hét,* 1909. július 11. (Kosztolányi 2006: 412)

[52] „az élet nem ésszerű folyamat. Kis részleteiben, felületesen szemlélve talán az, de mély mivoltában, kellő távlatból ésszerűtlen. … Ennek az ésszerűtlen életnek egyenértékű kifejezője az ésszerűtlen vers, az a beszéd, mely legméltóbb az emberhez." Kosztolányi Dezső: *Új idők*. 1928. január 15. (Kosztolányi 2002: 434)

kifejeznünk, egy markolással. Úgy, ahogy néhány új festő egyszerre ábrázolja, amit lát, néha egymásra kenve a két képet."[53]

Babitscsal ellentétben Kosztolányi az értelmesség követelményének nevében nem utasítja el az olasz futurizmust, vagy Kassák expresszionizmusát. A szimbolizmusról szóló írásai visszhangozzák a közismert tételt, mely szerint a jelkép tulajdon értelme megfoghatatlan, a vershangzás legfeljebb sejtet, sugalmaz bizonytalan, „rebbenékeny" jelentéseket. Jóllehet Babits is érzékeli ezen a ponton az avantgárd és a szimbolizmus kapcsolatát, de a nyelv felforgatását más előjellel értékeli. Babits szerint a futurizmus nálunk nem számít modern törekvésnek. A magyar irodalom ugyanis már túljutott az értelmetlen versnyelvi kísérletezés korszakán. Sejthető, hogy ez utóbbin Ady szimbolizmusát érti, ugyanis a futurizmus hazai híveit az Új versek költőjének epigonjai között vélelmezi: „Nálunk már csak harmadrangú Ady utánzó ragaszkodik okvetlen az értelmetlenséghez s vidéki írók akarnak mindenáron perverzek lenni mint a gimnazista ha tiltott gyümölcsről álmodik." (Babits 1910)

Kosztolányi méltányolja *a szóhasználat felszabadítás*ára irányuló avantgárd kísérleteket, melyek célja a mesterkélt, szecessziós versnyelv megtisztítása a ráragadt, másodlagos jelentésektől. Kosztolányi azonban ennél összetettebben látja régi és új szó viszonyát. „A szó értéke mindenekelőtt a helyzetétől függ, s annál nagyobb művész valaki, minél inkább újat tud varázsolni a régiből."[54] Az avantgárd a jövőre függesztette tekintetét. Kosztolányi időszemlélete ehhez képest jóval bonyolultabb: „A nyelv élete talán leginkább hasonlít a miénkhez, melyet megrögzíteni lehetetlenség, hisz múlt és jövő között örökös mozgásban halad előre, s stabilitása legföljebb ahhoz a repülő nyílvesszőéhez mérhető, melyet a fényképész rögzít meg egy ügyes pillanati felvételen." (Kosztolányi i.m. 14.) Nyelv és emlékezet szoros kölcsönhatásának a feltételezése nincs összhangban a futurizmus szélsőséges nyelvújításával. „Egy nyelv szellemével nem lehet vitatkozni." – írja Kosztolányi.[55]

A futurizmus feledésre fogná a nyelvet a szabad szavak használatával. Kosztolányi ezzel szemben azt vallja, hogy „az irodalmi nyelvnek … van öntudata és emlékezete is. Éppen arra valók az írók, hogy a nyelvnek ezt az emlékezetét eddzék, távlatát kiterjesszék a múltra s a jövőre is."[56] A nyelv emlékezete határt szab a jelrendszer önkényes felforgatásának, s e szabály hatálya alól a teremtő

[53] Kosztolányi Dezső: *Kassák Lajos*. Nyugat, 1915. jún.1. (Kosztolányi 2004: 558)

[54] Kosztolányi Dezső: *Öreg szavak*. *Nyugat,* 1909. szeptember 1. (Kosztolányi 2002: 13)

[55] Kosztolányi Dezső: *Udvariasság*. *Pesti Hírlap*, 1933. január 1. (Kosztolányi 2002: 163)

[56] Kosztolányi Dezső: *Nyelvművelés*. Nyugat, 1933. május 1. (Kosztolányi 2002:180)

újítás sem vonhatja ki magát: „Egy új szó lassanként telik meg képzettartalommal. Idő kell hozzá, amíg reá az a fénykör fonódik, mely a pontosan kicövekelt, fogalmi jelentésen kívül bizonyos nemes tétovaságot és elmosódottságot is ad neki, a kedélynek azt a sugárzó mozgékonyságát, a beleképzeléseknek és hozzágondolásoknak azt a derengő rugalmasságát, a különféle emlékeknek azt a gyöngén világló, sejtelmes ködét, mely a szavaknak voltaképp a lelke." (Kosztolányi i.m.187.) Kosztolányi futurizmusról szóló második írásának egyik találó okfejtése szerint a lenyűgöző múlt ellen lázadtak fel Marinettiék. Itáliában minden emlék: „a kilincs és a székláb, a késnyél és a leghitványabb tégla is …Ez nem is otthon, de börtön."[57] A magyar költő megállapításával cseng össze a vele egy évben született, 1974-ben elhunyt Aldo Palazzeschi verse: „A futurizmus csakis Itáliában születhetett meg, e véglegesen és kizárólag a múlt felé fordult országban, ahol csak a múlt időszerű" (Helikon 2010: 309)

Kosztolányi álláspontja idővel változott az avantgárd körébe tartozó törekvéseket illetően is. Tanulságos ebből a szempontból a Jules Romain-el 1927-ben készített interjú:

„-A hét unamista még együtt van?

-Lélekben.

-Mit tart működésük lényegének?

-Talán azt, hogy leromboltuk a régi, regényes pátoszt, s újat alkottunk, az egyszerűség pátoszát.

-Áll még a »költők iskolája«, melyet ön alapított?

-Csak két évig tartottuk fönn. Miután a tanítás által tisztáztuk a versről való elméletünket, abbahagytuk. Célunk nem az volt, hogy költőfiókákat neveljünk.

„-Mit csinálnak a dadaisták, szürrealisták?

-Mi már túl vagyunk a kísérletezéseken, a divatokon. Ezeket az irányokat a háborús csömör szülte, egy meddő művészi bolsevizmus. Az író, akinek oly kevés a belső mondanivalója, hogy unja az anyagot, a formát, nem író."[58] Kosztolányi nem fűz kommentárt a francia író történeti okfejtéséhez, amely kérészéletűnek minősíti az avantgárd irányzatok jelentőségét. Ennek az egyik oka formai: a műfajtól idegen a kérdező saját véleményének a határozott kifejtése. A másik, s lényegesebb talán az, hogy hihetőleg a fenti magyarázat nem állt Kosztolányitól sem távol, legalábbis ekkor.

Futurizmus értékelésének a változására példaként említhető Lionello Fiumiról szóló írása 1930-ból. Kosztolányi a futuristák gépiesen hirdetett jelszavain

[57] Kosztolányi Dezső: *Futurismo. A hét,* 1909. július 11. (Kosztolányi 2006: 416)

[58] Kosztolányi Dezső: *Jules Romains. Pesti Hírlap,* 1927. március 27. (Kosztolányi 2006: 343)

élcelődik. Véleménye szerint a szabálynélküliség, a lázadás, s a folyamatos forradalom igéinek szajkózása idővel az ellenkezőjébe fordult: megszokottá vált. A futuristák oly mereven ragaszkodnak eredeti elképzelésükhöz, hogy immár saját hagyományaik védelmezőjeként „konzervatív" színben tűnnek fel. Félreértés ne essék, a stílustörténet Kosztolányinál nem vonalszerűen egymást követő alakzatok sorozata. Nem emel kifogást egy svájci egyetemi tanárnak az Akadémián tartott előadása ellen, amelyben Proustról expresszionista regényíróként beszélt.[59] Egyfajta kortalan nyelvhasználat, kifejezésmód értelmében is használja az expresszionizmus fogalmát, akárcsak a szimbolizmust, amelynek a jelenlétét kiterjeszti, időben visszafelé haladva, mivel nyelvi hatást ért rajta. Goethe: *Über allen Gipfeln* című versét szimbolista szövegként olvassa: „a zene jelképezi a gondolatot, s a gondolat jelképezi a zenét."[60] Az élő művészet stílustörténeti jelenségei felől értelmezi Shakespeare-t: „Emberei kitárulkoznak, megnyilatkoznak, vallanak, leleplezik, kivetítik magukat, a bensőt kifelé, a világba. Ez a legjobb értelemben vett expresszionizmus."[61] A teljes igazsághoz hozzátartozik, hogy Kosztolányi ugyanakkor határt is szab a régi művek jelen felőli újraértelmezésének. Az árnyalatokat elmosó tárca-nyelv hatására figyelmezteti a kortárs fordítót, aki Shakespeare-t szólaltatja meg: „Tilos felönteni azt, ami tömör, legyalulnia, ami érdes, elsápasztania, ami pirospozsgás, leegyszerűsítenie, ami bonyolult." (uo.) Ezzel szemben az utóbbi időben Shakespeare művei leegyszerűsített, köznapi nyelven kerülnek színpadra a historizmus ellentétes végletét képviselő rendezői felfogásnak köszönhetően, amely a jelent tünteti ki. E kérdés előtörténeteként tartható számon Kosztolányi intése.

Kosztolányi közeledett a stílustörténeti korszakok hullámszerű váltakozásának az antropológiai magyarázatához a húszas–harmincas évek fordulóján. A stílus – ezen elgondolás szerint – művészi keretet ad az ellentétes szellemi alapirányultságok kifejeződésének: „mi a fontos? Az, ami látszik, vagy az, amit látok? A lámpáról kell beszélnem. Azt mondom, hogy magas, zöld ernyős, porcelán. Azt mondom, hogy sikolt, hosszú tűket szúr a szemembe. Mind a két esetben igazam van. Mert két lámpa van. Az egyik kívülem. A másik bennem. Két világ is van. Az egyik kívülem. A másik bennem.. Mindig e két pont között ingadozott a művészet, e két part között hullámzott szeszélyesen és határozatlanul, nem fejlődött az egyikről a másik felé, hanem alkalmazkodott

[59] Kosztolányi Dezső: *Negyvenévesek*. Aurora, 1923. március. (Kosztolányi 2002: 347)

[60] Kosztolányi Dezső: *Tanulmány egy versről. Nyugat*, 1920.február 1. (Kosztolányi 2002: 413)

[61] Kosztolányi Dezső: *A téli rege új szövegéről. Vita és tanulmány*. *Nyugat,* 1933. október 1. (Kosztolányi 2002: 519)

az ember idegrendszeréhez, amint kívánta."[62] … „Az, ami látszik, a klasszicizmus. Tárgyak között az ember. Hideg, de nem érzéketlen. Menekülése a láznak a nyugalom felé, a rohanó-elmúlónak a biztos felé, a korlátlannak a korlát felé, hogy belefogóddzék. Nem igaz, hogy utánoz vagy másol. A realizmus, naturalizmus, verizmus sem tette ezt, csak stilizálta – őrjöngő képzelettel – azt, ami látszik. Ami van, azt nem is lehet változtatás nélkül papírra vetni.

Az, amit látok, a romanticizmus. Emberek között a tárgyak. Forró, cikázó én. Távolban a valóság. Impresszionizmus, impresszió, benyomás, a világ képe, szaggatott vetülete énbennem. Szimbolizmus, jelkép-költészet, jelkép, valami, ami jelentős, egy és mégis sokat jelentő, a sok hiábavaló érzés, történet, küzdelem nélkül. Expresszionizmus, ez kifelé törekedni innen belülről, kifelé nyomulni, kifelé énbelőlem, világ, melyet az én képemre és hasonlatosságomra teremtek. Nem én vagyok a te tükröd, hanem te légy az én tükröm, világ. Mindegyik művészi forma őriz hallhatatlan alkotásokat" (Kosztolányi i.m. 427). A stílus ellentétes alapformái hullámszerűen váltakoznak.[63]

[62] Kosztolányi Dezső: *Káté. Pesti Hírlap,* 1925. február 22. (Kosztolányi 2002: 426)

[63] Kosztolányi a stílustörténet két, egymással örök küzdelmet folytató válfaját különbözteti meg 1922-ben: a klasszicizmust és a romanticizmust. E szembenálló művészi kifejezésmódok, szemléletformák és szellemi attitűdök – a Worringer-Strich-féle kételemű viszonyfogalmak szellemtörténeti képletére emlékeztetve – folytonosan váltják egymást: „A klasszicizmus az, amely rajtunk kívül van, tőlünk idegen természet személytelen élete, melyet nem színez vérünk, nem alakít gondolatunk, a romanticizmus pedig az, melyet magunkban hordozunk, a külső visszfénye, egyéniségünk tükrében. Az első a nem-én világ. A második az én-világ. Olyan viszonyban van ez a kettő, mint test és lélek, mint a bölcseletben a materializmus, mely a természetet csak érzékeink tapasztalatából akarja megismerni, és a spiritualizmus, mely a szellem sugallatából következtet a valóságra. A klasszicizmust, mely az értelmi életet, a rendet, a kötött forma tiszteletét, a hűs szigort jelenti, mindig törvényszerűen követi a romanticizmus, mely érzelmi szabadságot hoz, biztosítja az egyéniség korlátlan kiélését és a formák változatosságát. Ha az egyik zsarnokság, akkor a másik a fölszabadító forradalom. Úgy látszik, az emberi szellemnek szüksége van erre a folytonos hullámzásra. A klasszicizmus, melyet idők során realizmusnak, naturalizmusnak, verizmusnak is neveznek, iskolává merevedik, az olvasó nem látja meg fakó színét, melyet annak előtte nemesen-tartózkodónak és ízlésesnek érzett, nem hallja hangját, mely már meg sem üti dobhártyáját, s szeme-füle erősebb hatásra vágyakozik. Akkor jut jogához minden korban a romanticizmus, melyet impresszionizmusnak, szimbolizmusnak, futurizmusnak, expresszionizmusnak, dadaizmusnak is hívhatnak, és feldöntve a korlátokat a tárgyi szemlélettel szemben az alanyit hangsúlyozza. Természetesen a romanticizmus is kiéli magát, hatáseszközei elkopnak, színeit nemsokára rikítóknak, hangjait durváknak találják. Nemcsak a klasszicizmusnak vannak akadémikusai, hanem a romanticizmusnak is. ... Így követik egymást akció és reakció, hatás és visszahatás, az örök változatosság és örök megunás szerint." Kosztolányi Dezső: *Giosuè Carducci. Irodalmi miniatűrök*. I. Szerkesztette Benedek Marcell. Budapest, é.n. 1922. Dante. (Kosztolányi 2006: 152). Az esszé megjelenésének idején, 1922-ben Kosztolányinak valamelyest már rálátása nyílt nemcsak egy avantgárd irányzatra.

Nincs fejlődés a művészetben, inkább „örök" visszatérésről beszélhetünk. Divatja múlt, letűnt irányzatok időnként felértékelődhetnek az eleven irodalom távlatából. Kosztolányit nem zavarja a stílusok „farsangja", melyet a futurizmus és a dadaizmus szabadított az irodalomra.[64] Iróniával tekint az aggodalmaskodókra, akik szerint az új naturalizmus „egyedül kalauzolhat ki bennünket a mai útvesztőből."[65] Az élet másolását „idétlen hóbortnak" minősíti. A kifejezésmód szempontjából azonban a legnehezebb stílusként értékeli: „A naturalistának erősebben kell stilizálnia, mint bármely más művésznek, hogy a valóság káprázatát keltse, s művészete épp ezért alig látható. Könnyebb elképzelni, jól lefesteni egy mesebeli sárkányt, mint egy részeg napszámost." (Kosztolányi 2002: 344)

Az avantgárd képviselői hittek a haladásban, Kosztolányi ellenben kételkedett a művészet szakadatlan, s határtalan megújításának lehetőségében. Azért dicsérte Szép Ernő pályakezdését, mert nem akart mindenáron újat.[66] Kosztolányi szerint az eredetiség a modern irodalomban viszonylagos érték, ezért fölös hajszolása hiábavaló. Nem lehet véletlen, s talán a fenti gondolatmenet lezárásaként is tanulságos lehet erre emlékeztetni, hogy az értekező éppen az alábbi gondolatot emeli ki La Bruyère művének a bevezetőjéből: »Mindent elmondottak, s nagyon későn érkezünk, több, mint hétezer esztendő múltán, mióta emberek vannak és gondolkoznak.« Mi újat, eredetit lehet mondani manapság? Tárgyban alig valamit."[67]

---

[64] Azzal kell kiegészíteni ezt a megállapítást, hogy Kosztolányi átmenetileg, feltehetően a békeszerződés okozta döbbenet hatása alatt, rövid ideig a formabontó stílusirányzatok kiüresedéséről beszél: „a mai művészet, a XIX. században keletkezett naturalista-impresszionista-szimbolista világszemlélet megbukott, s azok az irányok, melyek belőle sarjadnak, és életre akarták hevíteni az elmúltat, a futurizmus, expesszionizmus, dadaizmus, a finomkodó különcködésükkel és lármás erőszakosságukkal szemlélhetően igazolják a világcsődöt." (Kosztolányi 2002: 290)290.p. „A formát lehetetlen tovább szivattyúzni" Kosztolányi Dezső: *A művészet agóniája és reinkarnációja*. *Nyugat,* 1922. szeptember 1. (Kosztolányi 2002: 290). E kivételnek számító vélemény hátterében vélhetőleg a történelmi megrendülés élménye áll. Jóllehet Kosztolányi szellemi alapállása programellenes, de a teljes művészi szabadság jegyében efféle gesztust is képes méltányolni. A művészi gyakorlat vonatkozásában viszont határozottan kárhoztatja a tervezetek követőit.

[65] Kosztolányi Dezső: *Különvélemény a naturalizmusról*. *Pesti Hírlap,*1923. február 25. (Kosztolányi 2002: 343)

[66] Kosztolányi Dezső: *Szép Ernő. A Hét* 1912.február 11. (Kosztolányi 2004: 504)

[67] Kosztolányi Dezső: *Kisbéry* János. Új *Idők*, 1930. augusztus 24. (Kosztolányi 2004: 656)

Felhasznált irodalom

Babits 1910 = Babits M. Futurizmus. Nyugat 1910. 7. szám, Figyelő

Barrès 1995 = Barrès M. Az érzéki benyomás az irodalomban = Maár Judit–Ádám Anikó. Nyelv, költészet, titok. Válogatás a francia szimbolisták esztétikai írásaiból. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó

Barthes 1996 = Barthes R. A szöveg öröme. Osiris Könyvtár, Budapest, Osiris Kiadó

Baudelaire 1988 = Baudelaire Ch. Mi a romantika (Az 1846-os Salon, II.) = Charles Baudelaire. Művészeti kuriózumok. Vál. bevezette és jegyzetekkel ellátta: Cain J. Budapest, Corvina Kiadó

Benjamin 1969 = Benjamin, W. Allegória és szimbólum = Kommentár és prófécia. Budapest, Gondolat

Blanchot 2005 = Blanchot M. Közelítés az irodalmi térhez. Mallarmé tapasztalata = Maurice Blanchot. Az irodalmi tér. Figura 1. Budapest, Kijárat Kiadó

Dávid 2010 = Dávid K. A futurizmus esztétikája // Helikon, 2010/3.

de Man 1999 = de Man P. Mentegetőzések (Vallomások) = de Man, Paul. Az olvasás allegóriái. Ford. Fogarasi Gy. Szeged, Ictus-JATE

de Man 2002 = de Man P. A szimbolizmus kettős aspektusa = de Man P. Olvasás és történelem. Osiris könyvtár, Budapest, Osiris

Földes 2012 = Földes Gy. Textus, szimbólum, allegória. Szimbólumelvű poétika a klasszikus modernségben. MIT Füzetek I., Magyar Irodalomtörténeti Társaság, Budapest

Ghil 1995 = Ghil R. A nyelvi hangszerelés = Maár J.–Ádám A. Nyelv, költészet, titok. Válogatás a francia szimbolisták esztétikai írásaiból. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó

Hofmannsthal é.n. = Hofmannsthal, H. A költő és a ma = Hugo von Hofmannsthal. A költő és a ma – Levél. (Két tanulmány). Ford. Lányi V. Modern Könyvtár, Athenaeum R-T. Kiadása

Humboldt 1985 = Humboldt W. A nyelvek összehasonlító tanulmányozása a nyelvi fejlődés különböző korszakaival összefüggésben // Wilhelm von Humboldt válogatott írásai. Ford. Rajnai László. Budapest, Európa Könyvkiadó

Ignotus 1969 = Ignotus válogatott írásai. Szépirodalmi

Kant 1979 = Kant I. A szépségről mint az erkölcsiség szimbólumáról = Kant Immanuel. Az ítélőerő kritikája. Ford. Hermann I. Budapest, Akadémiai Kiadó

Kosztolányi 2002 = Kosztolányi D. Nyelv és lélek. Osiris Klasszikusok. Budapest Osiris Kiadó

Kosztolányi 2004 = Kosztolányi D. Tükörfolyosó. Magyar írókról. Osiris Klasszikusok. Budapest, Osiris Kiadó

Kosztolányi 2006 = Kosztolányi D. Szabadkikötő. Esszék a világirodalomról. Osiris Klasszikusok. Budapest, Osiris Kiadó

Kulcsár Szabó 1992 = Kulcsár Szabó E. A kettévált modernség nyomában = Kabdebó Lóránt–Kulcsár Szabó Ernő (szerk.). „de nem felelnek, úgy felelnek". A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján. Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó. 21–52.

Marchal 1997 = Marchal B. Introduction. 1998. xi. In Stéphane Mallarmé: Oeuvres complètes. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 tomes, 1998-2003., Daniel Oster: L'Individu littéraire. P.U.F.

Moreas 1995 = Moréas J. A szimbolizmus = Maár J.–Ádám A. Nyelv, költészet, titok. Válogatás a francia szimbolisták esztétikai írásaiból. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó

Royère 1909 = Royère J. Szimbolista kiáltvány (Grand Revue, 1909. augusztus 26.)

Schuré 1995 = Schuré É. A nagy beavatottak // Maár J.–Ádám A. Nyelv, költészet, titok. Válogatás a francia szimbolisták esztétikai írásaiból, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó

Szalay 1915 = Szalay L. Kassák Lajos: Eposz Wagner maszkjában // Magyar Kultúra

Szegedy-Maszák 2010a = Szegedy-Maszák M. Nyelv és nemzet = Szegedy-Maszák M. Kosztolányi Dezső. Pozsony, Kalligram. 518–548.

Szegedy-Maszák 2010b = Szegedy-Maszák M. A Hajnali részegség jelentésrétegei = Hajnali részegség. A tizenkét legszebb magyar vers 6. Szerk. Fűzfa Balázs. Szombathely, Savaria University Press. 133–153.

Szitár 2000 = Szitár K. A prózanyelv Kosztolányinál. Budapest, ELTE

Veres 2012 = Veres A. Kosztolányi Ady-komplexuma. Filológiai regény. Budapest, Balassi

Wyzeva 1995 = Wyzewa, T. Mallarmé (1886) = Maár J.–Ádám A. Nyelv, költészet, titok. Válogatás a francia szimbolisták esztétikai írásaiból. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó

Gintli Tibor
(ELTE, Budapest)

KOMPOZÍCIÓ ÉS ORÁLIS NYELVHASZNÁLAT ÖSSZEFÜGGÉSEI AZ *ESTI KORNÉL KALANDJAI* SZÖVEGÉBEN

> Kosztolányi egyik legtöbbet elemzett műve az Esti-novellaciklus, s talán ennek értelmezéseiben figyelhetők meg a legnagyobb szélsőségek is. S minthogy nyíltan ars poetika-jellegű alkotásról van szó, az interpretáció szükségképpen a Kosztolányi-műforma, írásmód kérdéseit érinti (Szitár 2000: 193).

A szakirodalom lényegesen kevesebb figyelmet szentelt az *Esti Kornél kalandjai* ciklusnak, mint az *Esti Kornél* című kötetnek. Ez érthető is, hiszen a recepcióbeli diskurzust erősen meghatározta a műfajpoétikai újítás problémaköre. A második szövegegyüttest korántsem jogosulatlan az elsőként megjelent gyűjtemény folytatásaként olvasni, hiszen nem találkozunk benne olyan narratív eljárásokkal, amelyek látványosan eltérnének a korábban megjelent könyvtől. A címadás ugyancsak az *Esti Kornél* kontextusába illeszti az *Esti Kornél kalandjait*, hangsúlyozza összetartozásukat, amely kétségkívül meglehetősen szoros, bár az kérdéses, hogy meggyőző-e egyetlen mű két részeként olvasni őket,[1] már csak azért is, mert a második gyűjtemény nem önálló műként, hanem egy novelláskötet egyik ciklusaként látott napvilágot.

A recepció kevésbé élénk érdeklődése ugyanakkor akár értékítéletként is felfogható. Az új Esti-ciklus nemcsak hogy nem hozott számottevő újdonságot

[1] Szegedy-Maszák Mihály közismert tanulmányában még ezt az álláspontot képviselte (Szegedy-Maszák 1998: 163–164). Kosztolányi-monográfiájában azonban már úgy vélte, hogy „[e]z a magyarázat három évtized távlatából már némileg túlzásnak minősülhet" (Szegedy-Maszák 2010: 341).

a korábbi kötethez képest, de színvonalában is elmarad attól. Az *Esti Kornél*nak sem valamennyi fejezete remekmű, nem egy gyengébben sikerült szöveg található benne, mint például a 15. *(Ők ketten)* vagy a 17. fejezet *(*Ürögi Dániel),[2] míg az *Esti Kornél kalandjai*ban is szerepelnek kitűnő novellák (*Omlette a' Woburn, Cseregdi Bandi Párizsban, 1910-ben, Világvége, Kézirat, Sárkány, Kernel Kálmán eltűnése, Barkohba, Az utolsó fölolvasás*). Ugyanakkor feltűnően nagy a meglehetősen érdektelen, s a nyelvi megalkotottság szempontjából is szerényebb teljesítményt nyújtó írások száma. Ezek közé sorolom a *Sakálok*, a *Pofon*, a *Kalap*, *A patikus meg ő*, valamint a *Margitka* című darabokat. Ezek egy-egy olyan ötletre építenek, amelyek meglehetősen egydimenziósak, áttetszők, nem alkalmasak arra, hogy az elbeszélés teret nyisson a nyelv és a jelentés rétegzettségének, illetve a játékos lelemény összetettebb megnyilvánulásainak. Annyira egyetlen ötletszilánkra épülnek, hogy közülük négy szokatlanul rövid az *Esti Kornél* fejezeteihez képest, mindössze másfél-két oldal, ami inkább Kosztolányi publicisztikai írásainak, mint novelláinak megszokott terjedelme. Már önmagában ez a sajátosság is felveti a kérdést, hogy a műfajok *Esti Kornél*ra jellemző összjátéka nem ment-e át valamilyen változáson a ciklus összeállításakor? Ezzel kapcsolatban az is felmerül, hogy a beszédmódoknak az az egymást ellenpontozó kompozíciója, amely elsősorban az ottani Esti-narráció és a heterodiegetikus narrátort felléptető elbeszélések között valósult meg, jellemző marad-e továbbra is?[3] Arra is érdemes a vizsgálatot kiterjeszteni, hogy megőrzi-e a ciklus, s ha igen, milyen mértékben, mennyire kiterjedt módon a korábban jellegzetessé formált Esti-narráció gyakorlatát? Egyszerűbben fogalmazva: milyen karaktert mutatnak a beékelt Esti-elbeszélések?

Az *Esti Kornél* kötet 8 beékelt elbeszélést alkalmazó fejezetet tartalmaz. Ezek között egyetlen olyan található (a 18. fejezet), amelynek beszédmódjában nem jelenik meg a kötetre jellemző Esti-narráció valamelyik változata. A zárófejezet hangnemének alakításában a komikumnak nem jut lényeges szerep, ahogy az orális jelleg sem válik hangsúlyossá. A kötet többi beékelt elbeszélésében az anekdotikus narráció és a tárcákból ismerős szellemesen csevegő hang együttesen hozta létre a beékelt elbeszélés narrációjának karakterét (*Aranyeső, Esti Kornél Bulgáriában, Bácskai kaland, Az elnök, Viciszláv gróf titokzatos kastélya*),

[2] A könnyebb azonosítás érdekében az egyes fejezeteket nem kötetbeli sorszámukkal, hanem első közlésükkor használt, eredeti címükkel jelölöm.

[3] Esti-narrációnak azokat az elbeszélésmód-változatokat nevezem, amelyek Estit mint elbeszélőt jellemzik. Ezeknek egyik meghatározó közös sajátossága, hogy hangsúlyozottan érvényre juttatják az orális nyelvhasználatnak az anekdotizmusra, illetve a tárcairodalomra jellemző formáit.

olykor nagyobb hangsúlyt helyezve az előbbire, mint az utóbbira (*Aranyeső, Esti Kornél Bulgáriában, Bácskai kaland, Viciszláv gróf titokzatos kastélya*). Kisebb hányaduk az anekdotikus elbeszélésmódot mellőzve vagy háttérbe szorítva elsősorban a tárcákból eredeztethető nyelvhasználatra hagyatkozott. Az Esti-narráció két típusa tehát az orális előadásmód két változatának valamelyikére vagy – jellemzőbb módon – a kettő valamilyen kombinációjára épült.

A ciklus esetében a beékelt elbeszélések számát tekintve ennek a narratív formának a jelentősége változatlannak tűnik: a 17 darabból álló gyűjteményből 9-ben találkozhatunk Esti második narratív szinten elhelyezkedő elbeszélésével, tehát a kötethez képest eggyel még nőtt is a beékelést alkalmazó novellák száma. Esti beszédmód-változatainak belső arányai azonban jelentős mértékben átalakultak. Míg a kötetben az elbeszélés orális jellegét legintenzívebben hangsúlyozó anekdotikus elbeszélésmód öt fejezetben jutott határozó szerephez, addig a ciklusban csupán két ilyen novellát találunk: az egyik a *Kernel Kálmán eltűnése*, a másik a *Barkohba*. Ezzel párhuzamosan csökkent a beékelt elbeszélés elhangzásának szituációját felvázoló, első narratív szintre helyezett bevezetések száma. A ciklusban csupán a *Kernel Kálmán eltűnése* című novella tartalmaz ilyen szakaszt, míg az kötetben négy ilyen fejezet szerepel.

A következő típusba a tárcára jellemző csevegő modort a „jelenlévő" hallgatókhoz odaforduló megszólalásokkal összekapcsoló, elsősorban a tárcák hangütését imitáló szövegek sorolhatók. Az *Esti Kornél*ban a narrációnak ezt a formáját a világ legelőkelőbb szállodájáról szóló történet képviselte. Az *Esti Kornél kalandjai*ban három ilyen novella található, ezek a következők: *Világvége, Sárkány, Boldogság*. Közülük a *Sárkány* él leggyakrabban ezzel a megoldással, ami a bemutatott figura alakjának anekdotikus vonásaival párosulva ezt a novellát az anekdotikus narrációt látványosan érvényre juttató változathoz közelíti. A *Világvége* is gyakran él az orális elbeszélés hallgatóhoz forduló gesztusaival, de a cselekmény nem anekdotikus jellegű, így a szöveg összhatásában a *Sárkány*nál kevésbé érződik az anekdotikusság jelenléte. A *Kézirat* cselekménye anekdotikus karakterű, de a narrációban nem kerül előtérbe az oralitás anekdotikus formája, a beszédmód jellegét a tárcaszerű kommentárok határozzák meg. A *Hazugság* és a *Boldogság* című szövegek szinte teljes mértékben tárcaszerűek. A cselekmény az elmélkedéshez képest kis jelentőséggel bír, előbbiben a szellemes kommentár, utóbbiban a vallomásos beszéd az uralkodó elem. Látható, hogy a kötethez képest a ciklusban megnőtt azoknak az Esti-elbeszéléseknek a száma, amelyek a publicisztikából eredeztethető nyelvváltozatot változó mértékben ugyan, de az anekdotikus narráció

elé helyezik. Míg az *Esti Kornél* esetében két ilyen fejezetet találunk, az *Esti Kornél kalandjai*ban ezt a típust a gyűjtemény öt darabja képviseli.

A ciklusban két olyan Esti-elbeszélés is szerepel, amelyek beszédmódjában a jellegzetes Esti-narráció egyik komponense sem fordul elő. A *Sakálok* és a *Gólyák* című novella nyelvhasználatában semmi sem emlékezet Esti stílusára: a narráció nem, csak a cselekmény mutat rá jellemző elemeket. Az ilyen, Esti-narrációt nem alkalmazó Esti-elbeszélésre a kötet csak egyetlen példával szolgál, a 18. fejezettel.

Az Esti-stílus két változatának egyikét a kötetben hét fejezet, míg a ciklusban hat írás alkalmazza. Ezen a téren tehát nem mutatkozik határozott különbség, a belső arányok ugyanakkor megfordultak. Míg a kötetnek csupán két fejezetében válik egyértelműen dominánssá a tárcairodalomra jellemző beszédmód, addig a ciklusnak négy darabjában. A kötetbeli arány tehát 5:2, míg a ciklusbeli 2:4. A ciklusban is markánsan megjelenik az Esti-narráció, igaz ez az elbeszélői hang most elsősorban a tárca modorára épít.

A két elbeszélőre komponált narratív szereposztás ugyanakkor a ciklusban sokkal kevésbé működik összjátékként, mint az *Esti Kornél* esetében. Ennek elsődleges oka abban rejlik, hogy a beékelést mellőző szövegek összképe kevésbé markáns, mint a kötetben. Ott a beékelést nem alkalmazó elbeszélésmódot az a novella-forma jellemezte, amelyet alig érintett a hangsúlyozott oralitás, az anekdotizmus és a tárcairodalom nyelve. Ezt a műfaji kölcsönzésekre kevéssé hajló műfajt ellenpontozta a határátlépésekre épülő Esti-narráció. A kötetbelihez hasonló elbeszélésmód a ciklusnak csak kevés heterodiegetikus elbeszélésében érvényesül: az *Omlette a' Woburn,* a *Cseregdi Bandi Párizsban, 1910-ben,* valamint *Az utolsó fölolvasás* sorolható ezek közé – valamennyi jól sikerült novella. Ezzel szemben az ugyancsak heterodiegetikus elbeszélőt felléptető *Pofon, Kalap, A patikus meg ő* meglehetősen gyenge szövegek. Közülük az első kettő határozottan tárcajellegű, de a harmadik sem áll nagyon távol ettől a műfajtól. A *Vendég* az utóbbi háromnál lényegesen jobb írás, de példázatszerűsége, illetve az antik filozófiai párbeszéd műfaját idéző dialogikus jellege miatt a gondolati elem némiképp az esztétikai hatás fölé nő, ami inkább Kosztolányi publicisztikájához áll közel, mint elbeszélő prózájához. A heterodiegetikus elbeszélést alkalmazó írásoknak tehát mintegy a fele a publicisztikához közelít, ahhoz a tárcairodalomhoz, amely az Esti-narrációnak egyik meghatározó komponense. Az elsődleges és az intradiegetikus narrátorok beszédmódjának szisztematikus elválasztását mellőzve a ciklusban már nem érvényesül a két elbeszélői szerepnek a kötetre még

jellemző, egymást ellenpontozó összjátéka. A beékelést mellőző, kizárólag első színtű narrátort alkalmazó novellák vegyes beszédmódja miatt ezek a szövegek nem állnak össze karakteres szólammá a gyűjtemény szintjén. Ehhez járul hozzá az a korábban már említett probléma, hogy ebben a csoportban találjuk a ciklus legkevésbé sikerült alkotásait.[4]

A fent jelzett változások közül az anekdotikus elbeszélésmód súlyának visszaszorulása is kommentárt érdemel. Noha nyilván nem állítható, hogy csak az az Esti-narráció lehet egyszerre szórakoztató és összetett, amely a tárca szellemes eszmefuttatásai mellett az anekdotikus elbeszélésmód kellékeit is felhasználja, tagadhatatlan, hogy ez az összjáték a két gyűjtemény ilyen narratív technikával élő darabjainak többségét változatossá, sokszínűvé tette, és hatékonyan állította be a szóbeliséget egyfajta rendhagyó, játékosan provokatív irodalomfelfogás megvalósulásaként. Az anekdotizmus visszaszorulásával a poétikai eljárások lehetőségei bizonyos fokig beszűkülnek, a tárca dominanciája kiiktatja a műfaji összjáték egyik fontos elemét, ami könnyen egyhangúbb narrációhoz vezethet. Aligha véletlen, hogy a legsikerültebb beékelt elbeszélésekben az *Esti Kornél kalandjai*ban is karakteres szerephez jut az anekdotikusság. A *Kernel Kálmán eltűnése* és a *Barkohba* kétségtelenül a legjobb beékelt Esti-elbeszélések közül valók. Ugyancsak a kiemelkedők közé tartozik a *Sárkány*, s még a *Világvége* is, melyekben a hallgatósághoz fordulás gyakori gesztusa rendre az olvasó emlékezetébe idézi az anekdotikus elbeszélés szituációját. A *Hazugság* szellemesen csevegő hangja ellenére áttetszőbb szöveg, kevésbé ösztönöz az újraolvasásra, s ennek egyik oka aligha nem az, hogy cselekmény híján szinte már a novella műfaji komponenséről is lemond, majdhogynem kizárólag a tárcairodalom poétikai készletéből építkezik. A *Kézirat* narratív szerkezete elbeszélői hangját tekintve közel áll a tárcához, de cselekménye révén nem mond le a novella műfaji komponenséről sem, s e cselekmény anekdotikus karaktere az anekdotizmust

[4] Egy kivételtől eltekintve: a *Margitka* ugyanis legalább olyan mélypontja a ciklusnak, mint a szellemességet kissé izzadtságszagúan erőltető *Kalap*. A *Margitka* első személyű, szemtanú elbeszélőt léptet fel, és nem alkalmaz beékelést. Ilyen narratív szerkezettel a kötetben is találkozhatunk a becsületes városról szóló fejezetben, valamint a bevezetésben. Mivel a ciklusban már nem volt szükség az előhang szerepét betöltő írásra, akár az első gyűjtemény követésének is tarthatjuk, hogy a ciklusnak szintén egyetlen darabja alkalmaz olyan szemtanú elbeszélőt, aki nem adja át a szót Estinek. A két gyűjtemény a bevezető első fejezetet nem számítva ugyanannyi darabból áll (18, illetve 17), ami aligha véletlen. (A ciklus az írások számával is hangsúlyozza a maga folytatás voltát. A kötetben 8 beékelt Esti-elbeszélés szerepel, a ciklusban 9. Ott 8 kizárólag harmadik személyű narrátort alkalmazó fejezet található, itt 7.) Ugyanakkor a számszerűség összehangolása nem bizonyult szerencsés döntésnek, mivel a ciklus néhány írása „csak darabra van meg", miközben látványosan alulmúlja a többit.

is bevonja a műfajok összjátékába annak ellenére, hogy ennek érvényesülését az anekdotikus modor kellékeinek hiánya kevésbé teszi látványossá.

Az anekdotikus beszédmód visszaszorulásával a ciklus és annak Esti-szólama veszített sokszínűségéből, ahogy a műfaji összjáték sem éri el a kötetbeli összetettséget. Másrészt az anekdotikus narráció visszaszorulása azzal a következménnyel is járt, hogy az Esti-hang orális jellege kevésbé szembeötlő, kevésbé hangsúlyos a ciklus darabjaiban. A dolgok viszonylagosságát a szellemesség segítségével szemléletessé tevő tárcaszerű nyelv természetesen alkalmas Esti játékosan szubverzív nézőpontjának megjelenítésére, de a szóbeliségnek tulajdonított irodalmon kívüli pozíciót és a szó illékonyságát, pillanatnyiságát nem képes olyan érzékletesen közvetíteni, mint a Kosztolányi-féle anekdotizmus.

A két Esti-gyűjtemény között mutatkozó eltérések elsősorban a kompozíciós elvek, a szerkezet különbségeiként írhatók le. A kötetbe és a ciklusba beválogatott írások hozzávetőlegesen ugyanabban az időszakban keletkeztek, ezért a változások hátterében elsősorban nem Kosztolányi prózanyelvének markáns változása, inkább a szerkesztésmód átalakulása áll. Az *Esti Kornél* kötet szövegeinek első közlései 1929 és 1933 közé esnek,[5] a ciklust alkotó írások első megjelenései 1927 és 1935 közé. A két szövegegyüttes valamennyi különbségét ezért aligha lehet az epikai életműben lezajlott átfogó folyamat következményeként interpretálni.

Egy bizonyos vonatkozásban a kronológiához kapcsolódó átrendeződés azonban mégis okkal felvethető. Ha azoknak a szövegeknek a keletkezési idejét tekintjük, melyekben az anekdotikus narráció orális előadásmódjának imitációja erőteljesen érződik, azt tapasztaljuk, hogy ezek kivétel nélkül 1931 és 1933 között születtek. A kötet anekdotikus narrációt alkalmazó fejezeteinek első közlése a jelzett időszakra esik, míg a ciklus két anekdotikus novellája 1933-ban keletkezett. Azaz 1933 után Kosztolányi elbeszélő prózájában látványosan csökken az élőszó anekdotikus vonásokat mutató imitációja iránti vonzalom, sőt lényegében abbamarad. Ezzel szemben az élőszót a tárcára jellemző csevegő hangnem révén érvényesítő írásmódra még 1935-ből is találunk példát (*Világvége*). Mindez arra enged következtetni, hogy az anekdotikus beszédmód iránti határozott vonzódás 1931 és 1933 között volt jellemző Kosztolányi elbeszélő művészetére. Ebből a nézőpontból közelítve a ciklus kompozíciójának sajátosságaihoz, jól látható összefüggés mutatkozik a beékelt elbeszélések típusai között megfigyelt arányeltolódás és a prózapoétika időrendhez köthető

[5] Az első közlésekre, illetve a keletkezéstörténetre vonatkozó adatok vonatkozásában a kritikai kiadásra hagyatkoztam (Kosztolányi 2011: 532–548).

tendenciája között. Az *Esti Kornél kalandjai* nem követhette a kötet gyakorlatát az anekdotikus beékelések számbeli fölénye terén, mert az 1934–1936 közötti időszakban ez a beszédmód már nem volt produktív Kosztolányi prózájában, utolsó két virtuóz képviselője közvetlenül a kötet publikálását követően jelent meg, mindkettő még 1933-ban. Egyszerűbben fogalmazva: még akkor sem lett volna miből válogatnia a szerzőnek, ha ez a kompozíciós szempont tudatos törekvésként merült volna fel a ciklus összeállítása során

Más jelét is találjuk annak, hogy Kosztolányi prózája ebben az időszakban már nem vonzódik igazán az élőszó imitálásának intenzív formáihoz. Az Esti Kornél-szövegek mellett az orális beszédmódot leghatározottabban az *Egy asszony beszél* ciklus darabjai juttatják érvényre. Ezek a *Tengerszem* kötetbe válogatott elbeszélések kivétel nélkül 1931-ben jelentek meg először, s a ciklus címét adó – abban azonban nem szereplő – írás is 1932-ből való. Mindez alátámasztja azt a feltételezést, hogy az orális elbeszélésmód látványos imitálása 1931 és 1933 között jellemezte Kosztolányi prózáját. Ezen a tényen mit sem változtat, hogy az *Egy asszony beszél* alapötlete – az orális elbeszélésmód önálló, női változatának megalkotása – az 1934 novemberében publikált *Délszaki kalandok* szövegében még egyszer visszaköszön. A tárca bevezető része a férfi és női beszédmód különbségét körvonalazza: a rövid gondolatment szerint – amely megidézi a konvencionális férfiközpontú szemléletmódot, majd áthelyezi annak értékhangsúlyait – a férfiak beszédét az elmélet, az elvek iránti vonzalom jellemzi, míg a nőkét az élmények előadása. Ebben a megközelítésben jól érzékelhetők a férfi értelmi, a nő érzelmi meghatározottságát állító sztereotípia nyomai. Ugyanakkor a Kosztolányi-szövegek elméletekkel szemben tanúsított idegenkedésének ismeretében az olvasó már előre sejti, hogy az írás a női beszédmód iránti vonzalomnak ad hangot, melyet annak jellemzése a művészethez közelíti. Az érzékletesség határozottan fölénybe kerül teóriával szemben: „A vita elvi síkon maradt. Férfiak cserélték ki gondolataikat. A nők hallgattak. Aztán megszólaltak ők is. Élményeiket mondták el, eszmei háttér nélkül. Ezzel azonban sokkal jobban megvilágították a tárgyakat, mint a férfiak a maguk szempontjaikkal és elméleteikkel" (Kosztolányi 1974: 308). Ezt a konklúziót két, különböző női elbeszélőt felléptető, alcímmel állított szakasz követi, melyek igyekeznek nemcsak az előadott történet, hanem a narráció sajátosságai révén is eltérő karaktereket festeni – sajnos nem igazán átütő sikerrel.

Az *Egy asszony beszél* narrációját monográfiájában Szegedy-Maszák Mihály szkáz típusú narrációként határozza meg (Szegedy-Maszák 2010: 369). Amennyiben a szkázt az orális elbeszélés szinonimájaként fogjuk fel – ahogy

erre találunk példát narratológiai szempontú elemzések terminológiájában –, akár egyet is érthetünk ezzel az értékeléssel. Érdemes azonban hangsúlyozni, hogy genetikai leszármazást feltételezni az orosz szkáz és a Kosztolányi ciklusának beszédmódja között, nem igazán meggyőző kísérlet. Kosztolányi számára aligha az orosz irodalom adott ösztönzést ezen a téren, sokkal inkább a pletyka hétköznapi „műfaja", illetve az az igény, hogy megalkossa az Esti-narráció női párját. Esti anekdotizmusa (és intellektuális csevegése) e megközelítés szerint a férfira jellemző oralitást, míg a pletyka az élőbeszéd tipikus női változatát képviseli. (Itt eltekintek annak tárgyalásától, hogy gender szempontból ez a megközelítés mennyiben mutatkozik előítéletesnek.) A pletyka és a nőiesség fogalmának összekapcsolásával a *Baba* című, 1934-ben publikált tárcában is találkozunk: „Az én eszményképem az a nő, aki szerelmes leveleket vár, imádja a pletykát, szoknyáját feltűrve, fejét kendővel bekötve takarít, és dalolva rázza ki a porrongyot az ablakon" (Kosztolányi 1974: 287).[6] Ha a női élőszót imitáló beszédmódot az Esti-narráció női megfelelőjének tekintjük, egyben azt is feltételezzük, hogy létrehozására a legfontosabb ösztönzést az anekdotizmus adta.

Az *Egy asszony beszél* darabjai nyilván nem eredeztethetők olyan közvetlenül az anekdotikus hagyományból, mint a beékelt Esti-elbeszélések jelentős része. A pletykát imitáló modort nem is lenne szerencsés egyértelműen az anekdotikus narráció kategóriájába sorolni, ugyanakkor meglehetősen szembeötlő, hogy az orális jelleg megteremtésében a legnagyobb szerepet azok a jelenlévőként beállított hallgatóhoz forduló nyelvi formák kapnak, melyek az anekdotikus narráció Esti-féle változatát is jellemezték. Természetesen az összhatás szempontjából az sem érdektelen, hogy elbeszélt történet mutat-e az anekdotikus történetképzésre utaló sajátosságokat, mert az elbeszélői modor és a cselekmény anekdotikus sajátosságai kölcsönösen fölerősítik egymás hatását. Az *Ali* című elbeszélés esetében például határozottan felmerül az anekdotikus történetformálás lehetősége. Nem pusztán az önmagában vett cselekmény keltheti a befogadóban az anekdotizmus megidézésének képzetét, hanem az a tény is, hogy az elbeszélés egy Mikszáth-történet parafrázisaként fogható fel. A *Beszterce ostroma* mellékszála a „túszként" átadott Apolka történetét adja elő. Két nagybátyja, a két Trnovszky egymáson túllicitálva kényezteti a lányt, nem azért mert szeretik, hanem hogy egymást bosszantsák. Míg végül annak hírére, hogy az ifjabb Trnovszky beleszeretett, mindketten sorsára hagyják.

Apolka történetét Mikszáth regényében olyan elbeszélő mondja el, aki,

[6] A pletyka tipikus női beszédmódként történő felfogását nem érvényteleníti az sem, ha az olvasó él a gyanúperrel, hogy a szerző női „eszményképe" esetleg mégsem pontosan így fest.

ha nem is látványosan, de kétségtelenül férfi karakterjegyeket hordoz. Kosztolányinál női elbeszélő adja elő egy fiatal fiú történetét, aki az anyja és nagyanyja közötti rivalizálásnak lesz hasonló módon áldozata, mint amott a fiatal lány a nagybácsiké. A két történet egymás tükörképe, azaz Kosztolányi novellája a magyar anekdotikus próza legemblematikusabb szerzőjének egyik legismertebb regényét idézi meg. E kapcsolat befogadói tudatosulása minden bizonnyal felerősíti az olvasóban az elbeszélés anekdotikus jellegének érzetét. Mindez arra enged következtetni, hogy az irodalom keretei között honos korabeli elbeszélésmódok közül az *Ali* az anekdotikus hagyománnyal áll a legközvetlenebb genetikus kapcsolatban. Ami még inkább alátámaszthatja azt a feltételezést, hogy az *Egy asszony beszél* esetében az anekdotizmus inspiráló hatásával – bár kevésbé közvetlen és nyilvánvaló formában – az egész ciklus vonatkozásában számolnunk kell.

Felhasznált irodalom

Kosztolányi 1974 = Kosztolányi D. Sötét bújócska. Budapest

Kosztolányi 2011 = Kosztolányi D. Esti Kornél. Szerk. Tóth-Czifra Júlia, Veres András. Pozsony

Szegedy-Maszák 1998 = Szegedy-Maszák M. Az Esti Kornél jelentésrétegei = Kulcsár Szabó E., Szegedy-Maszák M. (szerk.). Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről. Budapest. 163–164.

Szegedy-Maszák 2010 = Szegedy-Maszák M. Kosztolányi Dezső. Pozsony

Szitár 2000 = Szitár K. A prózanyelv Kosztolányinál. Budapest

Bengi László
(ELTE, Budapest)

A KOSZTOLÁNYI-NOVELLA ALAKVÁLTÁSAI. MITIKUSSÁG ÉS ISMERETELVŰSÉG AZ ELBESZÉLŐ DISKURZUSBAN

Kosztolányi elbeszélő műveiben kitüntetett szerep jut az értelemképzés módjának és a megszólalás problémájának. Az életmű – némely megszorításokkal – leírható a példázatossággal, az egyértelmű tanulsággal és nyílt tanító szándékkal való változatos birkózásként, eltérő formákban megvalósuló küzdelemként. Kosztolányi legalább két okból gyanakvással tekintett a didaktikus alkotásokra. Egyfelől a világról alkotott értelmezések többféleségét és nyitottságát, az emberi tapasztalat és tudás viszonylagosságát hangsúlyozva nem hitt a megföllebbezhetetlen végkövetkeztetések érvényességében. Másrészről kétségbe vonta, hogy a műalkotás feladata valamely üzenet közvetítésében lenne kijelölhető.

A megfejthetőséggel, a leszűrhető tanulsággal szembehelyezkedve ugyanakkor kérdésessé válik a szereplői és történetmondói megszólalás státusza: miképpen alakíthatók úgy az elbeszélés különböző szólamai, hogy az ne vezessen valamely értelmezés kitüntetettségéhez? Milyen narratív és poétikai föltételek közepette biztosítható a lehetséges jelentések többirányúsága, fönntartva és megerősítve az értelmezések minél tágabb játékterét? A tömörítés, a redukció technikái például fölfüggeszthetik, korlátozhatják a szereplői tapasztalatokhoz és értelmezésekhez való elbeszélői-olvasói hozzáférést. Az ebből adódó enigmatikusság azonban többféle hatásösszefüggésben is megjelenhet: éppúgy vehető egyfajta rejtvényfejtésre való fölhívásként, a viszonylagosság helyett a megfejtés keresésére sarkallva, mint ahogy nagyban föl is számolhatja az értelemképzés feltételrendszerét, könnyen egyfajta érdektelenségbe futtatva a kapaszkodóktól és ösztönzésektől megfosztott befogadás folyamatát. Kosztolányi egyaránt el akarta kerülni az efféle végleteket, ami a pálya jószerével egészén átívelő kíváncsiságként az értelemképzés lehetősége és rögzítetlensége közti egyensúlykeresésre ösztökélte.

A jól ismert *A kulcs* nem csupán, sőt nem elsősorban címe folytán idézi meg a rejtvényszerűség poétikai kérdéskörét. A novella többszörös és több szinten olvasható kereséstörténete sokkal inkább vonatkoztatható az események jelentésessé tételének kísérletére – a szöveg megfejtése helyett az értelem keresésének lezáratlan-lezárhatatlan folyamatára helyezve a hangsúlyt.[1] Ebből a szempontból igen érdekesnek bizonyulhat a novella – mintegy „kulcsszerepet" játszó – zárlata: a jórészt mindentudónak tetsző elbeszélő szólama szinte észrevétlenül, ám annál jelentőségteljesebben megbillenni látszik, bizonytalanná téve a megszólalás helyzetének egyértelműségét.

Amikor a főhős kisfiú kifelé bolyong a hivatal épületéből, visszatekint az éppen történekre: „»Pistukám« – tünődött" (Kosztolányi 1936: 33).[2] A novella idézőjelben álló szava kétszeresen is a szereplőket visszhangozza: a fiú kimondatlan, az elbeszélő által közvetített gondolatai az édesapa iménti megszólítása körül forognak. A belső vívódásról tudósító részlet közvetlen folytatása ehhez kapcsolódva így szól: „Miért hívott így? Otthon sohasem nevez így." Ahogy az előbb, úgy ebben a két mondatban is meghatározónak érződik Pista belső látóköre. Ezért a részlet olyannyira egybeforr az ezt megelőzővel, hogy az elbeszélés sodrásában talán föl sem tűnik az a radikális változás vagy törés, mely itt bekövetkezett. Jóllehet a mondatban nem szerepel sem a nyelvtani alany, sem a tárgy, az alanyi és tárgyas ragozás különbségéből adódóan világos, hogy mindkét mondathoz az „engem" szót érthetjük oda. Az az „én" tehát, amelyhez ezek a szavak köthetők, vagyis aki a novella világán belül ezeket kimondja, nem az elbeszélő, hanem Pista, a történet főszereplője. (Ezzel együtt pedig az egyes szám harmadik személyű igék alanya is módosul: míg először Pista tűnődik, utána az apa hívta/nevezte Pistát valamiképpen.)

A szöveg az igei személyragok révén nemcsak jelöli, de az idézőjelek hiánya vagy a személyes névmásoknak a szó szoros értelemben vett kimondatlansága folytán valamelyest el is leplezi a beszélő megváltozását, a szereplői beszédnek az elbeszélői szólam helyére lépését. Más szavakkal, a történetmondás részben eltünteti azokat a jeleket, amelyek túl nyilvánvalóvá tennék, hogy a mindentudó elbeszélő látszólag jól meghatározható szólama messze nem egységes. Amilyen könnyedséggel, sőt természetességgel a megszólalás alanya meg tudott változni, hasonló fesztelenséggel látszik azonban helyre billenni is. A Pistinek tulajdonítható két mondat után a narrátor mintegy visszaveszi a szót: „Aztán arra gondolt, hogy az íróasztala a falnál áll, egész hátul, a sarokban s olyan kicsike,

[1] A beavatástörténetnek tekintett novella részletes és alapos értelmezését adja: Arató 1995: 16–39.

[2] A további idézetek is ebből a kiadásból származnak.

de azért nagy, nagyobb, mint a főnök, legalább egy fejjel nagyobb." Az egyes szám harmadik személyű nyelvtani alany itt ismét Pista, akinek gondolatairól újfent az elbeszélő tudósításán keresztül értesül az olvasó. Igaz – s ebben a fentiek különösképp megerősítenek –, a nyitó főmondatnak alárendelt tagmondatok leginkább szabad függő beszéd benyomását keltik: nem dönthető el teljes bizonyossággal, hogy az elbeszélő szavait vagy a kisfiú – ez esetben valóban jelöletlen – morfondírozását olvassuk. A rövid gondolategységek, a köztük kapcsolatot teremtő képzettársítások, a retorikailag világos szerepben álló kapcsolatos és ellentétes kötőszók körül érezhető nyelvtani töredezettség, a helyhatározók kiegészítő-pontosító halmozása, illetve a mondatot záró fokozásos szóismétlés-lánc azt a gyanút keltik, hogy az elbeszélő ismét a szereplői megnyilatkozás nyelvi formáját veszi át, és olvasztja saját megszólalásába.

Az elbeszélés szólamának a szereplői tudattal való összekapcsolódásából többféle következtetés is levonható. Értelmezhető a mindentudás jelzéseként, a történetmondói helyzet olyasféle kitüntetettségének biztosítékaként, amely alapul szolgál a szereplők cselekvéseinek és viszonyainak, az események mozgatórugóinak (legalább részleges) megértéséhez. Az idézett belső beszéd, a jelöletlen belső monológ, a szabad függő beszéd közötti csúszkálásban ugyanakkor annak nyomát is láthatjuk, hogy a narrátori „mindentudás" valamely okból mégsem korlátlan. Az elbeszélő nem ölti egy olyan megszólaló alakját, aki – a szereplők belső világára is teljeskörűen rálátván – az események okait maradéktalanul föl- és megfejteni képes; épp ellenkezőleg, esetenként ráutaltnak mutatkozik azok távlatára, akik szereplőként óhatatlanul csak hiányos ismeretekkel bírnak. Az elbeszélés sodrása ugyan elterelheti a figyelmet a fő szólam töredezettségéről, a novella motivikus összefüggései megerősíthetik a narratív diszkurzus és a szereplői tudat viszonyának bonyolultságát.

A kisfiú magatartása és egyfajta természetes helykeresése a megértés eltérő módozataival mutat rokonságot. Iskolai eredményeivel kapcsolatban Pista átvenni, ismételni látszik apja róla alkotott vélekedését – mint ahogy majd az édesapa is, véleményét megváltoztatva, visszhangozza főnöke eltérő ítéletét. Ez a bizonyos értelemben egyszerű és könnyű megoldás azonban nem mindenkor érvényesül. A főnök kérdése nyomán a fiú szégyenlősen ugyan, de megvallja, hogy repülő szeretne lenni, míg a novella zárlatában – érzései és gondolatai összezavarodván – sírva fakad. Mindkettő persze könnyen magyarázható a gyermek látóköréből, hisz alighanem sok kisfiú szeretne repülőgépet vezetni, s nem kevesen törnek ki könnyekben egy-egy számukra addig ismeretlen, bonyolult és összetett érzelmi helyzettel szembesülve. A novellában Pista

két válasza, reakciója mégis a világban elfoglalt hely, a világhoz való viszony két alapvető és kitüntetett lehetőségére látszik rámutatni.

Repülés és sírás kettőse párhuzamba állítható azzal az ellentétes hozzáállással, amelyet az eseményektől távolságot tartó tárgyszerűség és az azokba való érzelmi bevonódás jelent. *A kulcs* utolsó részéből felidézett mondatokban az elbeszélő szólama szintén rálátás és benne foglaltság két pólusa között ingadozik, összességében azt sugallva, hogy az értelemképzésnek mindkét magatartás vagy hozzáállás valamely mértékben feltétele. A helyzethez való szoros, a távlatot beszűkítő odatartozás, a gondolatok és érzelmek nem artikulálható összekavarodottsága, a bennefoglaltság szereplői nyelven kimondhatatlan, leginkább a síráshoz hasonló elemi reakciókban kirobbanó-kifejeződő tapasztalata messze esik attól a jószerével tudományos igényű, ismertelvű objektivitástól, amely főképp technikai közvetítéssel teremthető meg, például a repülőgép által biztosított olyan nézőpont révén, amely az ember természetes körülményei közepette nem, vagy csak igen kivételesen adatik meg. Ennek alapján a szöveg narratív technikája – amint az az elbeszélői szólam törései által észrevehetővé válik – fölülírja a történetmondás antropológiai feltételeit, miközben a fokalizáció csúszkálása, a nézőpont nagy fesztávokat bejáró ingamozgása meg is kérdőjelezi a jelzett pólusok éles dichotómiáját. Talán nem véletlen, hogy a hivatalban egyszerre otthonosan és unottan mozgó, utasító és tárgyilagos, de Pistával is szóba elegyedő és rámosolygó főnök sem nem feledkezik bele a történésekbe, sem nem emelkedik repülőként fölébe, hanem madárhoz hasonítva képes mozogni a létezés megtapasztalásának és a világhoz való viszonynak az eltérő távlatai és hangoltságai között. És mindez természetesen a befogadó számára is lehetséges minta, aki együtt izgulhat és érezhet a különféle helyzetekbe keveredő szereplőkkel, várhatja vagy félheti az elkövetkezendő fejleményeket, mint ahogy hideg szemmel és tiszta fejjel elemezheti is az írói fogásokat, a szöveg egészének ismeretében fesztelenül ugrálhat szavak és jelenetek, sőt értelmezések között, de olvasói tapasztalatra alighanem egyik út kizárólagosságát hirdetve és vallva sem tehet szert.

Elbeszélésmód és értelemképzés viszonyának *A kulcs* által fölvetett kérdése a *Tengerszem* kötet fogadtatástörténetében is hangot kap, különösen a szóban forgó novellát is magában foglaló első ciklusnak, a *Végzet és veszély* írásainak a kapcsán. Schöpflin Aladár korabeli kritikája Kosztolányi kései történeteinek életfelfogását vizsgálva áttételesen elutasítja azt a befogadói hozzáállást, amely kényszeresen a – műalkotást rögzített központként szervező – rejtett, mögöttes jelentések megfejtésére tör. Kosztolányi Schöpflin szerint „az életet sohasem

nézte *rejtvénynek,* amely bizonyos szabályok felhasználásával megfejthető, hanem mindig *rejtélynek,* amelyből, akármennyit megfejthetünk is belőle, egy rész örökké megfejthetetlen marad" (Schöpflin 1936: I. 463, saját kiemelésem – *B. L*). Az „élet" alatt föltehetőleg nemcsak a mindennapok általános emberi tapasztalatát kell itt értenünk, hanem a művekben fölépülő fiktív világot is. Utóbbi felé hajlik a kritikus ama megjegyzése, amelyet a *Feri* című novella hősének, Wilcseknek a gyászát latolgatva tesz: „Az író nem veti fel a kérdést, de a történet elmondásával kényszerít rá, hogy felvessük" (Schöpflin 1936: I. 464–465). Ha pedig a kérdés megfogalmazása az olvasóra vár, akkor a befogadás folyamata valódi párbeszéd, amelyben az olvasók tapasztalati horizontjának éppúgy része van, mint a szöveg nyelvi-poétikai sajátosságainak.

Schöpflin alapjában mégsem a megértés poétikai feltételeként tekintett a novellákban kibontakozó „rejtélyre", hanem elsősorban lélektani összefüggésekbe ágyazva értelmezte azt. Hiszen a kötet írásaiban „nem is az alakok fontosak […], hanem a lélektani helyzetek, amikbe kerülnek" (Schöpflin 1936: I. 465). A kritikus szerint nem csupán a történetépítkezésben jelentkező „véletlenek" okozzák „az élet szörnyű érthetetlenségét", vagyis azt, hogy „mindig marad valami homályos, megfejthetetlen, vagy az emberi értelemtől független" (Schöpflin 1936: 463). Schöpflin – mintegy Freudot olvasva rá Kosztolányira – végső soron fontosabb szerepet tulajdonít annak, hogy a tudat alatt a cselekedetek „kifürkészhetetlen ősokai lapulnak". Ennek következménye az is, hogy „nincsenek tiszta, egyenes érzéseink, minden érzésünk vegyes" (Schöpflin 1936: 465). A látható cselekedetek mögött meghúzódó ősokok feltételezése (az „állati ösztön kényszere", mely „minden pillanatban kitörhet […] és pusztíthat, mint váratlanul kitörő vulkán") ahhoz a felfogáshoz vezet, hogy „az élet bizonyos szabályokhoz kötött zűrzavar" (Schöpflin 1936: I. 464).

A *Tengerszem* novelláinak jelentős részét Schöpflin szerint tehát egyfajta logikai hiány, az okozatiság folytonosságának megszakadása jellemzi. Természetesen nem igazán arról van szó, hogy az elbeszélés során a történet bizonyos tárgyi vonatkozású elemei maradnának homályban. Elsősorban a cselekvések belső okai, a vágyak, a történések lelki hatásai, a tudatos és tudattalan folyamatok mutatkoznak nehezen megfejthetőnek, sőt érthetetlennek. A *Végzet és veszély* novellái eme hiátusok révén viszonylagossá teszik a pontosan és célszerűen elrendezett, egyértelmű világ eszményét: az ésszerű következtetések korlátozott érvényére rámutatván a megmagyarázhatatlan tapasztalatának mindennapos voltát emelik ki. Ebből azonban még nem következik szükségszerűen annak tudatosítása, hogy a novellák több lehetséges értelmezést is

fölkínálnak. Más szóval Schöpflin Aladár kritikája végül is megválaszolatlanul hagyja azt a kérdést, hogy a *Tengerszem* novelláiban a látszólag érthetetlen történések nemcsak a mélylélektan szempontjából, hanem poétikailag is motiváltnak bizonyulnak-e az olvasás során.[3]

Szitár Katalin tanulmányai határozottan az utóbbi lehetőséget hangsúlyozzák, és kísérlik meg kibontani. Az értekező szembehelyezkedik az értelmezhetetlenségnek és véletlenszerűségnek a korai fogadtatásig visszavezethető, nemegyszer egyoldalú, a schöpflini mérlegelést egyszerűsítve idéző-folytató fogalmi hálójával: „Az oksági értelemben motiválatlan cselekményvezetés […] az értelmetlen – vagy megérthetetlen – valóság műalkotásban való tükröződése helyett azonban […] felfogható prózaírói *technikának,* azaz írói eljárásnak, »fogásnak« is, amely nemcsak megengedhetővé teszi, hanem egyenesen megköveteli a történet szintjén kiemelt oksági-logikai hiátus kompenzálását" (Szitár 2000: 123).

A Szitár Katalin által kiemelt poétikai jellemzők a Kosztolányi-novellák összetettségére, illetve az elbeszélés többsíkú bonyolításának szerepére irányítják a figyelmet. Ez maga után vonja azt a kérdést is, hogy a szóba hozható narratív sajátosságok mennyiben változtak a pálya folyamán, és miképp jelentkeznek Kosztolányi prózájának különböző szövegcsoportjaiban. A recepció hagyományosan az érettnek mondott pályaszakaszt tüntette ki, és Szitár idézett szavai is a *Silus* című kései írás kapcsán fogalmazódtak meg. Túl azon a valójában némiképp mulatságos képleten, amely egy életmű szerves kibontakozásának jegyében az érettség állapotához képest óhatatlanul leértékeli a bimbózás és túlérés szakaszait,[4] az értelmezők figyelme igen egyenlőtlenül oszlott meg. Kiss Ferenc ugyan írt egy rövid könyvet, amelyben Kosztolányi fiatalkori szereplését is tárgyalta, nagymonográfiája már címével is, *Az érett Kosztolányi,* jelképesen utal a jelzett recepciós képlet érvényesítésére. Király István kötete, a *Vita és vallomás* pedig fő vonalaiban követni látszik a Kiss Ferenc által is megjelölt-elfogadott hangsúlyokat.

Azt követően tehát, hogy Kosztolányiról – a második világháború utáni hallgatást megtörve – ismét többet és elismerően is lehetett beszélni, a prózaírói

[3] Thomka Beáta a véletlennek mint az okság fölfüggesztésének kifejezetten poétikai következményeit veszi számba, és ezt kapcsolatba hozza azzal, ahogy a rövidtörténet műfaji sajátosságai Kosztolányi (kései) életművében megvalósulnak, illetve megváltoznak: „Kosztolányi rövidprózájában a végsőkig viszonylagosakká, s egyben ellentmondókká váltak a dolgok közötti összefüggések, elbizonytalanodott az elbeszélő státusa, kérdésessé vált a pillantással és művészi formával befogható világ teljessége" (Thomka 1986:137).

[4] Kosztolányi tragikusan félbeszakadt pályáján az utóbbi, az „őszikék" öregkori művészete szinte hiányzik, bár esetenként a Radákovich-szerelem föllángolása mintha hasonló fénytörésben jelent volna meg.

pálya ívét jószerével a regények, a vitatott műfajú *Esti Kornél* és az érett-kései novellák feszítették ki. A fogadtatást jellemző súlypontok alapvetően a kilencvenes években is megmaradtak, sőt sok szempontból máig érezhetőek. Az Újraolvasó sorozat 1998-ban megjelent Kosztolányi-kötetének tanulmányai közül egy sem foglalkozik a szerző korai novelláival (kimondatlanul zsengéknek, az indulás ügyetlen-felemás kísérleteinek, a bimbózás és szárba szökés szakaszának sugallva a vaskos könyvnyi elbeszélést). Miközben a tanulmánygyűjtemény világosan tanúsítja a Kosztolányi iránti fokozott érdeklődést, az újraolvasás mellett az újraértékelés nyolcvanas évektől érzékelhető igényét (és ekkor persze már hatását is), a szerkesztői előszó a figyelem aránytalanságának – az újraértékelés és olvasás gesztusaival nem egykönnyen összebékíthető – folytonosságát sem mulasztja el említeni, még ha a panaszként hangzó megfogalmazást a következő mondat valamelyest visszavonni-enyhíteni is próbálja: „Ennél is feltűnőbb, hogy egyetlen irodalmár sem vállalkozott 1920 előtti alkotások mérlegelésére, holott nagyon is elképzelhető, hogy a költői szövegek visszafelé is olvashatók: a korai művek is átértelmezhetők a késeiek távlatából. Ugyanakkor annak valószínűsége sem zárható ki, hogy az 1920 előtt született – inkább az esztétizmus szecessziós változatának vonzásában álló – szövegeknek ma jóval kisebb a megszólító ereje, mint az érett Kosztolányi műveknek" (Kulcsár Szabó, Szegedy-Maszák 1998: 5). Az előszóban megfogalmazott szavak a kötetben több írást is közlő Szegedy-Maszák Mihályra és Szitár Katalinra egyaránt állnak. Mégis mindketten – Thomka Beáta ekkor már több mint egy évtizeddel korábbi könyvének vizsgálódásaival együtt – fontos és ösztönző szerepet játszottak abban, hogy a kiemelt hangsúlybeli aránytalanság az elkövetkező egy-másfél évtized alatt érezhetően enyhüljék.

Jóllehet az Újraolvasó sorozat Kosztolányi-kötetében nem kapott helyet, egy azzal egy évben, szintén 1998-ban megjelent könyvében Szegedy-Maszák Mihály tanulmányt közölt a szerző egyik korai novellájáról, *A cseh trombitás*ról, a szerkesztői előszóban jelzett szempont érvényesítésével (Szegedy-Maszák 1998).[5] Szitár Katalin pedig 1998-ban megvédett – könyv alakban pedig két évvel később napvilágot látott – doktori disszertációjában foglalkozott érdemben egyfelől a novellák és regények motivikus-poétikai viszonyával, másrészről – ettől nem függetlenül – kifejezetten a Kosztolányi-novellák nyelvi-narratív formáinak változásaival és a korai elbeszélések értelmezői kihívásával.

[5] A kánon változandóságának és az olvasás távlatosságának szempontja később sem tűnt el, de tanulmányának átdolgozásai során Szegedy-Maszák Mihály mintha egyre inkább a művészetek közötti viszony kérdésére helyezte volna át a hangsúlyokat. Ehhez kapcsolódóan vö. Rigó 2012: 80–90.

A prózanyelv Kosztolányinál bevezetést követő első nagy fejezete Kosztolányi egyik legkorábbi novelláját, az *Adonisz ünnepé*t veszi górcső alá.

Az az érdeklődés, amellyel Szegedy-Maszák Mihály és Szitár Katalin a korai elbeszélések felé fordulnak, több közös – alighanem a Kosztolányi-olvasás és fogadtatás kilencvenes évek közepi helyzetéből is adódó – vonást mutat. Egyikük sem a „semmiből" közelít az addig általában elhanyagolt pályaszakasz felé, hanem mintegy fordított időrendben, a kései művek értelmezői tapasztalata fényében. Kosztolányi indulásának prózai termését tehát az életmű összefüggésébe ágyazzák. Abban az értelemben sem a „semmiből" fordulnak az általuk kiemelt korai Kosztolányi-történetek felé, hogy több vonatkozásban is kamatoztatják a megelőző értelmezéseket: kérdésnek és kihívásnak tekintik a figyelem említett aránytalanságát, kritikai módon mérlegelik a kései novellák fogadtatásának tapasztalatait és szempontjait, valamint értelemszerűen figyelmet fordítanak a korai elbeszélések vizsgálatának előzményeire. Végül érdemes megemlíteni, hogy mind Szegedy-Maszák Mihály, mind Szitár Katalin éppúgy szól a korai és kései novellák közötti hasonlóságokról, mint a különbségekről, és egyikük sem a pálya maradéktalan egységét kívánja bizonygatni a sokra értékelt művek felől újraolvasott fiatalkori elbeszélések értelmezésével.

A két irodalmár közelítésének hasonlóságai, párhuzamai mellett ugyanakkor nem lehet elhallgatni az érdeklődés eltérő irányát és távlatát sem. Amennyiben pedig elfogadjuk, hogy az irodalmi művek lényegük szerint többféleképp értelmezhetők, akkor e különbségekre nem valamiféle igazságosztás kényszerével, hanem ösztönző sokféleségként, a Kosztolányi-próza nyitottságának jeleként lehet tekinteni. Szegedy-Maszák Mihály érdeklődésének előterében egyfelől olyan összehasonlító irodalomtudományi szempontok álltak, amelyek mentén Kosztolányi prózai életműve, illetve annak különböző időszakokban íródott darabjai más nyelven vagy más művészeti ágban született alkotásokkal vethetők össze. Másfelől az életmű belső tagoltságának ama kérdésével bíbelődött, amely javarészt az elbeszélés alakítását és a példázat viszonylagossá tételét emelte középpontba. Többek közt arról faggatta Kosztolányi korai szövegeit, hogy a megszólalás helyzete milyen módokon függ össze az értelemképzés viszonylagosságával, és az elbeszélés tanulság felé haladó célelvűségének megszakítása miképpen bonyolítja a szereplői és elbeszélői szólamok egymásra gyakorolt hatását. Szitár Katalin érdeklődésében ehhez képest a mitikus kapcsolódásoknak és motívumoknak, mint sajátos szövegközi viszonyrendszereknek az elbeszélés nyelvi szövetébe való beépülése, olvasói értelemképzésben játszott szerepe kapott igen nagy nyomatékot.

A mitikus utalások végigkísérték Kosztolányi életművét, és nyilvánvaló módon kitüntetett jelentőséggel bírnak mind a *Nero, a véres költő*ben, mind a *Tengerszem*nek a pálya zárlatához tartozó *Latin arcélek* ciklusa négy fontos novellájában. Szitár nemcsak annyit állít, hogy a mitikus történetek műveltségi elemként, a motivikus allúziók részeként kezdettől jelen vannak Kosztolányi prózájában, hanem amellett érvel, hogy kezdettől lényegi értelmezési irányokat jelölnek ki az olvasók számára, és a történetmesélés kibontakozása során a megértés egyik alapvető kódjaként járulnak hozzá a művek koherenciájához. *A prózanyelv Kosztolányinál* többek között ebből a távlatból mutatja be az *Adonisz ünnepé*t, amely már címe révén is sejteti, hogy benne a mítosz mint szöveg mögötti szöveg képezi az értelemképzés biztosítékát, a motivikus háló egyik fontos kapcsolóelemét: „Az antik rituálét felelevenítő cselekmény ugyanis már maga sem pusztán kultúrtörténeti reminiszcenciákat hordoz, s a narrációban jóval több valósul meg, mint a szakrális eseménysor bemutatása vagy artisztikus stílusú elbeszélése. […] A narratív felépítés és a motivikus rend az *intertextualitás* egyik formáját létrehozva bontakoztatja ki a novella értelemvilágát: az antikvitás mitikus hagyománya *poétikai* értelemalkotó tényezőként vesz részt egy huszadik századi elbeszélés egészének kialakításában" (Szitár 2000: 31).

Szitár Katalin gondolatmenete meggyőzően mutatja be, ahogy a mítosz motívumai poétikai szerepre tesznek szert az *Adonisz ünnepé*ben. Az értelmezés motivikus gyújtópontjai egyenesen arra a következtetésre sarkallnak, hogy a mitikus utalások nemcsak a korai Kosztolányi-novellisztika értelemképző eljárásai szempontjából meghatározóak, de az egész életművet átszövik. Ez viszont fölveti a kérdést, hogy a későbbi írásokban mennyiben módosulnak a mítoszhoz kapcsolódó poétikai sajátosságok. Ehhez példaként a *Tengerszem* nyitó elbeszélését, az 1925-ös *Fürdé*st hozom föl. Jóllehet a cím a rituális tisztálkodás cselekményét, tágabban a megtisztulás szertartásait és a bűnösség, a felelősség problémáját is fölidézheti, a novellából első olvasásra inkább csak profán családi rituálékra, a szereplők viszonyát érzékeltető (nyelvi) játszmákra hozhatók példák. A figyelmes (újra)olvasás ennek ellenére fölfedezheti egy mitikus „szubtextus" jeleit. És nemcsak az ismétlődő cselekvésekre, az apa és fiú hasonlósága sejtette körkörös időtapasztalatra lehet gondolni, hanem egy-egy motívumra is.

A végzetes dobás után Jancsi keresésére egy csónak is érkezik: „csákányokat, hálókat hoztak, sőt egy csónak is megindult a szerencsétlenség színhelyére, ami igazán fölösleges volt, hiszen a sekély víz itt nem lephetett el senkit."[6]

[6] A *Fürdé*st itt és a továbbiakban is első kötetkiadásából idézem: Kosztolányi 1936: 9.

Túlzás lenne azt állítani, hogy a jelenet ne illeszkedne a rövid és – némi morbiditással fogalmazva – célratörő cselekménybe; a „fölösleges" szó innen nézve a keresés hiábavalóságára is utalhat. Ugyanakkor aligha érdemes puszta véletlent látni abban, hogy az amúgy szikár szavakkal élő elbeszélő külön is fölhívja az olvasók figyelmét a csónak feleslegességére. Ezzel felébreszti a gyanút, szinte bejelenti, hogy ami a történet síkján fölösleges, az poétikailag nagyon is jelentőségteljes: a csónakban különösebb képzelőerő nélkül sem lehetetlen Charon holtak lelkeit szállító ladikját látni. A Jancsi elmerülését követő leírás pedig Pszükhé mítoszát idézheti: „A tó tündöklött, mintha millió és millió pillangó verdesné tükrét, gyémántszárnnyal." A szemet káprázтató látvány éppúgy utalhat a látás akadályozottságára, amiképp a halott testből távozó lélek jelképe is lehet.

Ahogy a horgoló anya fonja össze apa és fiú sorsát a végzetes félóra nyitányában (majd mintha fia halálára felelne, teszi le horgolását), úgy kötődik Jancsi halálának története egybe az elmúlással kapcsolatos mitikus képzetek hálójával. Ugyanakkor a *Fürdés* olvasása során fölidézhető mítoszokból – bár megerősítik a történéseket – nem építhető fel a szöveg egységes értelmezése. Az olvasást sokkal inkább a különböző síkok feszültsége határozza meg, amelyek közül a novellában kiemelkedik az idő és a látás rétegzett tapasztalata.

A *Fürdés*ben a külső, mérhető, számszerűen jelzett és a megélt, személyes idő szinte Bergsonra emlékeztető módon állnak szemben egymással. Miközben az elbeszélés rendre egyszerű, nominális jellegű állításokkal jelzi az idő egyenletes, a különbségeket uniformizáló múlását (például „Az út a nyaralóktól a tóig mindössze négy perc."), Jancsi keresése során az apa szinte tudathasadásos módon éli meg tapasztalat és reflexió kettéválását: „Amíg lenn búvárkodott, homályosan azt remélte, hogy közben fia már kibukott, hogy kacagva áll majd előtte a cölöpnél vagy távolabb már, talán kabinjába szaladt felöltözködni. Most azonban tudta, hogy bármily hosszúnak is látszott az idő, ő csak egy-két pillanatig maradt a fenéken s gyermeke nem mehetett ki a tóból." A keresésben segítségére induló legény mozgásának leírása során pedig már nehéz eldönteni, hogy az apa érzelmileg túlfeszített időérzékelésének leírását az elbeszélő külső, tárgyilagos nézőpontja vagy még mindig az apa tudatosított ítélete kíséri: „Vágtatott, de úgy tetszett, kényelmesen jön."

Az idő érzékeléséhez, annak válfajaihoz hasonlóan a látás – jelképesen persze a másik megértése – is alapvetően problematikusnak mutatkozik. A fiú sikertelenül próbál apja arckifejezéséből és tekintetéből következtetni gondolataira és érzelmi állapotára: „Jancsi rátekintett, hogy szeméből olvasson. De nem

látott semmit. Az aranykeretes csiptető üvege nagyon villogott." Később a víz homályosítja el látását: „Két öklével nyomigálta a szemét, mert nem mindjárt látott." Az apát pedig rövidlátása is akadályozza abban, hogy ura legyen a történéseknek. Ráadásul a novella világát betöltő vakító fényesség már a fölütésben hozzákapcsolja a látás kérdéséhez a bemutatás, a leírás, a reprezentáció problémáját: „Mint amikor éjjel fényképeznek és villanóport gyújtanak, úgy izzott a balatoni fürdőhely a verőfényben. A meszelt kunyhók, a kukoricagórék, a homok keretében minden fehérnek látszott. Még az ég is. Az akácfák poros lombja pedig olyan fehér volt, akár az írópapír." Ahogy a villanópor elvakítja azt, akit megvilágít, úgy válhat kérdéssé, hogy a novella gyújtópontjába kerülő szereplők mit láthatnak, mit érzékelhetnek, mit érthetnek meg az őket körülvevő világból. Amiként azonban a szereplők vaknak, távlatuk korlátozottnak bizonyul, éppoly megtévesztőnek látszik a tárgyszerű – az idő mechanikus mérését vagy a fénykép technikai közvetítését mintának tekintő – elbeszélésmód is. A vakító fényben minden egyazonképp fehérnek tetszik, az írópapírról hiányoznak a különbséget tevő írásjelek, és a víz sem bizonyul kegyesebbnek: „Mindenütt csak a víz volt, a víz ijesztő egyformasága."

A *Fürdés*ben végső soron nemcsak a szereplői nézőpont érvényessége, mintegy kiaknázhatósága válik kétségessé, hanem vele – még ha nem is technikai értelemben – a történetmondás státusza és a megszólaló narrátori hang helyzete is. A kései Kosztolányi-novellák nemegyszer úgy fordítják majd visszájára ezt a szituációt, hogy az elbeszélés szikár tárgyszerűségének benyomását a túlbeszélésével váltják föl. Ahogy pedig a megszólalás ironikusan visszavonja önmagát, az elbeszélés immár nem az elhallgatás felé tart, hanem szövegek játékos útvesztőjét hozza létre.

Felhasznált irodalom

Arató 1995 = Arató L. Kosztolányi Dezső: kulcs = Arató L. – Pála K. Beavatás. Irodalom- és szövegértelmezés. Budapest, Keraban. 16–39.

Kosztolányi 1936 = Kosztolányi D. Tengerszem. 77 történet. Budapest, Révai

Kulcsár Szabó – Szegedy-Maszák 1998 = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről (Újraolvasó). Szerk. Kulcsár Szabó E., Szegedy-Maszák M. Budapest, Anonymus

Rigó 2012 = Rigó Gy. Kosztolányi Dezső elbeszélésvilága // Irodalmi Szemle 55. 2012, 6. sz. 80–90.

Schöpflin 1936 = Schöpflin A. Kosztolányi Dezső novellái. Tengerszem (77 történet) – Révai Kiadás // Nyugat 29.

Szegedy-Maszák 1998 = Szegedy-Maszák M. Kései művek előképe (Kosztolányi Dezső: A cseh trombitás) = Szegedy-Maszák M. Irodalmi kánonok. Debrecen, Csokonai. 141–155.

Szitár 2000 = Szitár K. A prózanyelv Kosztolányinál. (Asteriskos, 1.) Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem

Thomka 1998 = Thomka B. A pillanat formái. A rövidtörténet szerkezete és műfaja. Újvidék, Forum

Arany Zsuzsanna
(PE, Veszprém)

A VÉRES KÖLTŐ. RÉSZLET KOSZTOLÁNYI ÉLETRAJZÁBÓL

A véres költő 1921 végén jelent meg a Genius Könyvkiadónál, Kállay Miklós Kosztolányiról írt rövidebb portréjával. A második kiadás 1929-ben látott napvilágot, Thomas Mann levelével, a harmadik kiadás pedig a Révai Testvérek *Kosztolányi Dezső Összegyűjtött Munkái* című sorozatában jött ki a szerző halálának évében.[1] Bár Kosztolányi nem dolgozta át regényét az újabb kiadások alkalmával, fönnmaradt olyan forrás, miszerint tervezte: „Kár, hogy a Véres költő ujabb kiadása változatlan lenyomata az első kiadásnak: e művét K. D. átdolgozta, illetve stílusát átjavította. Az átjavított példány az író szekrényében volt annakidején, […]." (Paku 1942.)

Kosztolányi 1921. augusztus 1-jén Reményi Józsefnek számolt be először regénye elkészültéről.[2] *A véres költő*t nem sokkal ezután kezdte folyamatosan közölni a *Nyugat*,[3] a megjelenés lezárultát követően pedig a kötet is gyorsan forgalomba került ([Szerző nélkül] 1921: 6). 1928 tavaszán, miután az író lefordította Mussolini életrajzát, Brigante Colonna Angelini interjút készített vele. A beszélgetés során *A véres költő*ről is szó esett: „Éppen Rómában, egy este született meg bennem regényem, A véres költő ötlete. Egyedül voltam egy trasteverei kiskocsmában. Csöndben hallgattam különböző személyek és néhány kézműves megjegyzéseit, amint vörösbort ittak és spagettit ettek a szomszéd asztalnál. Arra gondoltam, ezer évvel ezelőtt is ilyennek kellett lennie az életnek. […] Még azon az estén, később, átmentem az Aragno kávéházba. Írók és festők csoportja beszélgetett és vitázott ott nagyban. […] Arra gondoltam, hogy visszamegyek az időben, századokat ugrom vissza, és kizárólagos

[1] Az egyes kiadások szövegei közötti apróbb különbségeket és annak okait lásd a kritikai kiadásban (Kosztolányi 2011: 852–853).

[2] „Elkészültem regényemmel. A véres költő a címe, s a Nyugat-ban jön, […]." Kosztolányi Dezső levele Reményi Józsefnek. Budapest, 1921. aug. 1. (Kosztolányi 1998: 459)

[3] A közlések adatait lásd a kritikai kiadásban (Kosztolányi 2011: 847).

örömömre Rómáról álmodom, a császárkorról, Nero koráról."[4] Kosztolányi nem pusztán az olasz újságírónak, de Gorkijnak is a Caffé Aragno ihletadó voltáról számolt be 1924. szeptember 24-én kelt levelében (Kosztolányi 1998: 501, 970–971).

Kosztolányi regénye megírásakor alaposan tanulmányozta az ókori történetírókat és az antik Rómáról szóló szakmunkákat. Az író, irodalomtörténész, műfordító és klasszika-filológus munkásságáról ismert Révay József készséggel állt rendelkezésére, akitől 1921. május elsején a következőket kérte: „Egyik alakom Lucanus. Mikor Nero megölette, ő a Pharsaliá-ból azt a részletet szavalta, melyben egy haldokló római harcost fest. Vajon megtalálhatom-e ezt a részletet? Talán nézz utána egy üres órádban, és – milyen követelődző vagyok – írasd le költségemre, latinul és magyarul." (Kosztolányi 1998: 456). Az író tehát modern idegen nyelvű fordításban olvasta Tacitus *Annales (Évkönyvek)* című művét, nem pedig Csiky Kálmán korábbi magyarításában (Kosztolányi 2011: 899–900).

Később Kosztolányi újra Lucanus-szal kapcsolatban kereste Révayt: ezúttal Suetonius életrajztöredékére volt kíváncsi, melyről egy francia munkából – Gaston Boissier *L'Opposition sous les Césars (Az ellenzék a császárok idején)* vagy *Tacite (Tacitus)* című kötetéből – szerzett tudomást. 1921. május 24-én kelt leveléből kiderül, hogy kutatómunkája során több könyvtárban is megfordult (Kosztolányi 1998: 457, Suetonius é. n.). Az említett szerzőkön túl tanulmányozhatta Josephus Flavius, Seneca, esetlegesen Cassius Dio, Horatius és Vergilius munkáit – ezek egy részét még gimnáziumi éveiből ismerhette –, illetve olvasta többek között Ludwig Friedländer *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von August bis zum Ausgang der Antonine (Fejezetek az ókori Róma szokástörténetéből Augusztusztól az Antoniuszok korának végéig)* című nagyívű áttekintését.

Az 1919 és 1921 közötti időszakban megjelent Kosztolányi-kötetekre kiterjedő kultúrpolitikai bojkott *A véres költő*t már kevésbé érintette, aminek több oka lehetett. Egyfelől az író első regényéről beszélhetünk, ami irodalmi eseménynek számított, de mindehhez hozzájárult az is, hogy a szöveg elsőként

[4] „Proprio a Roma, una sera, mi nacque l'idea del mio romanzo »Il poeta insanguinario«. Ero, solo, in un'osteria di Trastevere. Ascoltavo in silenzio le chiacciere e le sentenze di alcuni caratteri e di pochi artigiani, che bevevano vino rosso e mangiavano spaghetti al tavolo vicino. Pensai allora che anche mille anni prima la vita doveva essere stata così. […] La sera stessa mi ritrovai, più tardi, da »Aragno«. Un gruppo di scrittori e di pittori parlava e discuteva molto. […] Pensavo di tornare indietro, di risalire i secoli, di sognare per mia gioia esclusiva il passato di Roma, il periodo imperiale, l'età di Nerone." (Brigante Colonna Angelini 1928: 357.) A cikket Takács László bocsátotta rendelkezésemre, aki az olasz szöveget is lefordította.

a *Nyugat* hasábjain szerepelt. Másfelől a műnek számos fordítása is megjelent, ami jelentős külföldi recepciót eredményezett.

Többen kulcsregényként, de legalábbis allegóriaként értelmezték a művet. Nem egy pályatárs Szabó Dezsővel rokonította Nero alakját, amit Kosztolányi Dezsőné részben meg is erősít életrajzában: „Ennek a regénynek megteremtője voltaképpen a Szabó Dezsővel, 1920 november első napjaiban, a sajtóban lezajlott irodalmi harc. Britannicus és Seneca alakjában önmagát eszményesítette s a regény csaknem valamennyi szereplőjének van egy-egy élő, halvány mintája. Néhány más író és újságírótársának magatartása, az Új Nemzedéktől való távozásának körülményei is anyagot adnak a munkához. […] egy-egy alakja – Poppea is – nem egy-egy emberből, hanem többekből teremtődött." (Kosztolányiné 1938: 241.)

Nemcsak a feleség önellentmondása okán kérdőjelezhető meg ez az olvasat, hanem azért is, mert sem Kosztolányi, sem Szabó nem tesz rá utalást, valamint a Magyar Írók Szövetsége megalakulásával kapcsolatos epizód sem mutat túl sok közös vonást *A véres költő*ben szereplő diktatórikus viszonyok rajzával (Kosztolányi 2011: 939–940). Szabó valóban elnöke volt az írószervezetnek, s voltak Kosztolányi számára ellenszenves megnyilvánulásai, ám mindez közel sem feleltethető meg annak az összetett karakternek, amelyet Nero képvisel (Szegedy-Maszák 2010: 217).

Mindennek ellenére nem zárhatjuk ki a mű allegorikus olvasatának lehetőségét. 1922-ben a *Színházi Élet*ben megjelent interjú készítője ugyancsak célzott arra, hogy kulcsregény lenne a regény, amire Kosztolányi így reagált: „A kérdésre nem válaszolhatok nevekkel, mert senkit se akartam lemintázni, […] ugy látszik, az élet jegyét viseli magán regényem. Az élet pedig akkor is csak olyan volt, mint ma. Színészek játszottak, fizetett tapsoncok müködtek, kabare-jeleneteket adtak elő, az irók szembe dicsérték munkáikat s hátuk mögött szidták egymást. Valóban, ez a hanyatló és betegesen kifinomult kor egy antik irodalmi kávéház képét mutatja, hetérákkal, ripacsokkal, mükedvelő irócskákkal, hadigazdagokkal, forradalmárokkal s titokban szenvedő nemes lángelmékkel." ([Szerző nélkül] 1922: 30)

1927 szeptemberében Somlyó Zoltánnak adott interjújában Kosztolányi ugyancsak Nero korával rokonította a 20. század első évtizedeit: „A mai kor tipikusan irodalomellenes! A háboruban láttam, hogy hova visz, kivétel nélkül minden európai népet… Az első hősi halott az egyéniség volt! Az emberek figyelme elterelődött arról, hogy mit gondol és mit érez az egy ember. És igy van ez még ma is. Silány tömegkultúra kezdődik, amelyhez nekünk semmi közünk.

A mai kort hasonlónak tartom Néró korához és éppen ez inspirált a »Véres költő« megírására." (Somlyó 1927: 308.) Pár évvel később pedig azt is kijelentette regényéről: „semmi köze ennek a latin történelemhez" (Kosztolányi 1931: 3–5).

Nem véletlen tehát, hogy a kortárs kritikusok közül többen – például Lengyel István – a forradalmi idők ábrázolását fedezték föl Kosztolányi könyvében: „Lehetetlen nem a most lezajlott forradalmi idők minden igazi nagy művészének kesergését kiolvasni a halálra készülő Seneca szavaiból" (Lengyel 1921: 14). Fenyő Miksa *A véres költő*ről szóló méltatását szintén saját korával és a magyar írók helyzetével kapcsolatos gondolatmenetével indítja. Utal a világháború utáni forradalmi hónapokra, majd a kurzus időszakát jellemző politikai tévelygésekre: „Kosztolányi Dezső is – így gondolkodom – valami ilyen nagy belső zavarból, meghasonlásból menekült a múlthoz és keresett egy olyan írói témát, mely már lényegénél fogva kizárja, hogy az író, alkalmi költemények örök szerzője, a mának hűséges fia, a mai Magyarország eseményeihez és embereihez bármily vonatkozásba is kerüljön és kizárja azt is, hogy olvasó, kritikus, cenzor, felsőbbség, ébredők, Szabó Dezső […] az írásműben protestációt lássanak, a ma kritikáját, a létező állapotokkal való komoly elégedetlenséget" (Fenyő 1922: 31).

A véres költő 1923 októberében elnyerte a Magyar Tudományos Akadémia Péczely-díját. A Ferenczi Zoltán és Voinovich Géza rendes tagokból, valamint Szinnyei Ferenc levelező tagból álló bizottság összesen tíz pályamunka közül választotta ki Kosztolányi könyvét,[5] mely – értékelésük alapján – noha „kissé rikító" címmel bír, s néha „egy kis modern íz" is érződik rajta, „ízléses és irodalmilag értékes munka" ([Szerző nélkül] 1923a: 189–193). Rajta kívül két esélyes jelölt neve merült föl: Móricz Zsigmondé *(Tündérkert)* és Herczeg Ferencé *(A fogyó hold)*. „A bizottság leginkább azt fájlalta, hogy ez utóbbi regény íróját nem díjazhatta ismét: »nyugodt lélekkel ajánlhatnánk a jutalomra, ha szerzőjét már három ízben ki nem tüntette volna vele az Akadémia.« Az világosan kiolvasható az indoklásból, hogy Móricznak nem szerették volna adni a díjat, és, mivel Herczegnek sem adhatták, így esett a választásuk Kosztolányira" (Szilágyi 2013: 294). Bár a díjnyertes író pályázatába kisebb formai hiba csúszott – a kiadó nem nyomatott megjelenési évszámot a kötet címlapjára –, az akadémikusok eltekintettek a hiányosságtól.

[5] Kosztolányi Dezső *A véres költő*je és Móricz Zsigmond *Tündérkert*je mellett „a következő művek indultak még: Farkasfalvi Mauks Elemér Estei Beatrice, Hajnik Miklós Az üldözöttek, Kárpáti Aurél Aquamanile, Kosáryné Réz Lola Ulrik inas, Komáromi János Esze Tamás, a mezitlábasok ezredese, Berde Mária Romuald és Andriána, Ferenczi Sári Estétől hajnalig és Herczeg Ferenctől A fogyó hold" (Szilágyi 2013: 294).

Kosztolányi elismerése komoly indulatokat váltott ki: mind a konzervatív irodalompolitika képviselői, mind a baloldal – köztük az emigránsok – szerzői között akadtak, akik írásban is kifejezésre juttatták nemtetszésüket. A cikkek nem mentesíthetők a politikai kontextustól, illetve Kosztolányi nem sokkal korábbi szerepvállalásainak megítélésétől. Az *Élet* című katolikus hetilapban Alszeghy Zsolt kérdőjelezte meg a döntést, de szövegével inkább saját esztétikai értékítéletének problematikusságát és politikai elfogultságát sikerült bizonyítania: „B. Orczy Emma […] Adjátok meg című regénye, amelyet most a Szent István-Társulat tett közzé, az őskereszténység hódító útját hozza elénk, egy teljesen igazzá költött történetben. Korhűsége bátran összemérhető Kosztolányi Dezső Véres költő-jével, a kor lelkét visszaadó művészete pedig messze fölülmúlja a M. Tud. Akadémiától jutalmazott gyatra Kosztolányi regényt. A regényíráshoz költői erő is szükséges: ennek a fensőbbségét mutatja be B. Orczy Emma regénye" (Alszeghy 1924: 494).

A Péczely-díj odaítélése a *Bécsi Magyar Újság* szerzői számára újabb alkalmat szolgáltatott ahhoz, hogy Kosztolányit lefizetett zsoldosként mutassák be. A regény témája apropót adott arra is, hogy az író mint az „újra testet öltött Nero" jelenjen meg tudósításukban: „[Szinnyei Ferenc] a legázolt magyar tündérkert virágágyain állva átnyujtja az inkarnált véres költőnek, Kosztolányi-Kameleon Dezsőnek, a kétezer magyar papirkoronát" ([Szerző nélkül] 1923b: 5). A szarkasztikus hangvételű cikkből egyértelművé válik, hogy az emigráns szerző a döntéshozók esztétikai ítéletét teljes mértékben figyelmen kívül hagyta, s kizárólag politikai okoknak tulajdonította Kosztolányi győzelmét, miután Móricz – Tanácsköztársaság alatti szereplése miatt – a kurzus kultúrpolitikájának „kegyvesztettjévé" vált.

„Minden bizonnyal a témaválasztás okolható azért, hogy Kosztolányi Dezső regényei közül ez a mű keltette a legnagyobb nemzetközi visszhangot. […Mindezt többek között] bizonyítja, hogy amikor R. V. Cripps ötfelvonásos színművet írt a római császár utolsó szerelméről, Kosztolányi regényének német változatát is figyelembe vette […], Lion Feuchtwanger Hitlert kipellengérező regénye, a Der falsche Nero (1936) elég sokat kölcsönzött a magyar író művéből […]." (Szegedy-Maszák 2010: 205, Kosztolányi 1925: 518–519.) Mindennek ellenére Kosztolányi közel egy évtizeddel a regény megjelenése után a következőket állította: „Ne áltassák magukat azok a kiválóbbak vagy szerencsésebbek, kiknek könyvei esetleg külföldi piacokon is futnak, hogy ott buzogányukkal beverhetik a dicsőség érckapuit. Különlegességek maradnak arrafelé, örökre, szívesen vagy nem szívesen látott vendégek. […] Sajnálom,

hogy nem mondhatok eredetibbet, de minden irodalom csak a nyelv lelkéből lelkezhet" (Kosztolányi 1930b: 257).

A német változaton Stefan J. Klein már 1922 januárjában dolgozott, ám a kiadvány csak 1924-ben jelent meg Konstanzban, amit frankfurti és Baden-Baden-i újrakiadások követtek. A műnek Thomas Mann Kosztolányinak címzett levele lett az előszava,[6] szövegét a *Nyugat* és a *Bácsmegyei Napló* is közölte (Mann 1923a: 2, Mann 1923b: 291). 1928-ban napvilágot látott a holland változat is, Utrechtben a Ploeg kiadó gondozásában, *Nero's Tragische Dood* címmel.[7] A fordító Siegfried van Praag író, esszéista valószínűsíthetően a német nyelvű kiadás alapján dolgozott. De Kosztolányi az Amerikai Egyesült Államokban élő Reményi Józsefnél is szorgalmazta *A véres költő* lefordíttatását. Barátjának mind a magyar, mind a német változatot elküldte, az amerikai fordító tehát közvetítő nyelvből dolgozhatott. Clifton P. Fadiman (1904–1999) a Columbia Egyetemen végezte tanulmányait, s Kosztolányi regénye átültetésekor „a Simon and Schuster nevű ismert New York-i kiadó alkalmazottja volt" (Szegedy-Maszák 2010: 205).

A regény Amerikában is Thomas Mann bevezetőjével látott napvilágot 1927-ben. Az angol nyelvű szöveg egy év múlva ismét megjelent (szintén Fadiman fordításában), ám ezúttal a londoni Gollancz könyvkiadó gondozásában. „Maguknak az egyes szavaknak is van tabujuk és ellentabujuk. Angliában a »vér« sokáig a kimondhatatlan és leírhatatlan szavak közé tartozott. Regényem, a »Véres költő« Londonban még megváltozott címen jelent meg, kiadóm egyenes kívánságára. Csak New Yorkban merték megtartani eredeti címét, ahol nem a »vér«-en botránkoztak meg, inkább a másik szón: a »költő«-n" – idézte föl emlékeit Kosztolányi 1932-ben (Kosztolányi 1932: 33).

Mind a német, mind az angol kiadás jelentős külföldi visszhangot eredményezett. A német kiadás fogadtatásáról a *Bácsmegyei Napló* 1927 folyamán számolt be: kiemelték a *Frankfurter Zeitung* tudósítását, idéztek a *Freie Welt* hasábjairól („történelmi mezben voltaképp nagyon is modern társadalmi kritikát gyakorol s korunk véres dilettantizmusát támadja meg"), illetve említették a berlini *Deutsche Presse* és a *Berliner Börzen-Zeitung*, a mannheimi *Volkstimme*, valamint az *Augsburger Postzeutung* összefoglalóit ([Szerző nélkül] 1927: 4–5).

Az amerikai megjelenésről olyan jelentős lapok adtak hírt, mint a *The Denver News*, a *The Chicago Daily*, a *The New York Times*. A *The Observer* hasábjain

[6] „Kosztolányi eljuttatta Mann-nak a regény német nyelvű fordítását, amelynek megérkezéséről Mann egy 1923. május 23-án kelt levelezőlapon értesíti őt. Mann 1923. június 4-én írt levelében, miután a művet elolvasta, elismerőleg szólt róla. E levél szerepelt a német kiadás előszavaként" (Varga 1975: 192, Kosztolányi 1998: 193–196).

[7] A holland fordítás adatainak földerítésében Braun Zsuzsanna Eszter volt segítségemre.

a mű lélektani újdonságait és erejét emelték ki, a *London's Weekly* kritikusa a dekadens Róma ábrázolását és a Seneca kivégzését leíró fejezetet nevezte brilliánsnak, a *The New Leader* munkatársa pedig megállapította: Mann minden egyes állítását visszaigazolja a regény. A *Bácsmegyei Napló* – a *Pesti Hírlap*pal párhuzamosan – a *The Bloody Poet* sikeréről is tudósított ([Szerző nélkül] 1928a: 13, ([Szerző nélkül] 1928b: 34), amihez föltehetően Kosztolányi szolgáltatta a nyersanyagot: az író ugyanis nyomon követte a külhoni kritikát, s gyűjtötte a cikkeket.[8]

*A véres költő*t olasz nyelven először a *Delta* című folyóirat hasábjain közölték (Kosztolányi 1923, Kosztolányi 1928b),[9] kötetbeli kiadása pedig 1933-ban jelent meg Antonio Widmar átültetésében és a milánói Genio cég gondozásában. A folyóiratbeli közlést a fordító segíthette: a Mussolini baráti köréhez tartozó harcos fasiszta, Arturo Marpicati főszerkesztésében megjelenő interkulturális fiumei folyóiratnak Widmar 1923–1924-ben szerkesztője volt, s összeköttetései hosszabb budapesti munkavállalása idején – 1924-ben az olasz nagykövetségre került sajtóügyekkel foglalkozó polgári alkalmazottként – is megmaradtak.

Boross Elemér visszaemlékezései alapján Widmar „elsősorban és szívesen a haladó szellemű írók és művészek ismeretségét, barátságát kereste és szerezte meg, […] Móricz Zsigmond, Kosztolányi, Feleky Géza, Zsolt Béla, Móra, Karinthy, Szép Ernő, Tóth Árpád, a Nyugat köre és tábora a Seemann kávéházban, a Világ szerkesztősége és törzsasztala az Abbáziában, a Vajda János Társaság találkozói és előadásai, Ady-Matinék és Estek" voltak szabadidős programjai (Boross 1969: 249). Az olasz fordító azonban más körökkel is jó viszonyt ápolt: dolgozott többek között Mussolini lapjának, a *Popolo d'Italiá*nak, illetve írt olyan cikket, melyben – az adott politikai elvárásokhoz igazodva – a fasiszta Olaszország kultúrájának alaposabb megismertetését hiányolta. „Könnyen feltételezhetjük, hogy különböző politikai és kulturális körökben mozgott, amelyeket szigorúan elkülönített egymástól, s tudatosan vagy öntudatlanul, de egyik előtt nem fedte fel a másikat" (Fried 2006: 328).

A könyvkiadókkal történő kapcsolatfölvételt azonban már az 1925-től (más forrás alapján 1926-tól) Milánóban élő Balla Ignác igyekezett segíteni, akit Kosztolányi mind *A Hét*, mind az *Új Idők* szerkesztőségéből ismerhetett. Az író, újságíró, szerkesztő és műfordító 1921-ben ismeretséget kötött „Benito Mussolinivel, a Popolo d'Italia főszerkesztőjével, akiben felfedezi a magyar

[8] A véres költő című regényről megjelent hazai és külföldi kritikák gyűjteménye. MTA Könyvtár Kézirattára, Ms4627/1–6.

[9] Lásd még Péchy-Horváth Rezső (Péchy-Horváth 1924: 5) és Somlyó Zoltán Kosztolányival készített interjúit (Somlyó 1926: 40).

revizionizmus támogatóját" (Fried 2000: 557). Nemcsak életrajzi regényt írt később a Ducéról, hanem lapjának is munkatársa lett, valamint számos jelentős olasz és magyar újságnak dolgozott: levelezője volt a *Pesti Hírlap*nak is, ahol 1921 őszétől Kosztolányi belső munkatársként tevékenykedett. Balla komoly politikai kapcsolatokkal rendelkezett, leveleiből pedig „a magyar és az olasz művelődésügy mellett teljes hitével elkötelezett, azt népszerűsítő, munkáját szerető és értő újságíró, műfordító, szerkesztő, irodalomszervező képe bontakozik ki" (Fried 2000: 557), aki mind a konzervatív, mind a modernista fórumokkal barátságot ápolt.

„Ez a munkám több kiadásban jelent meg németül, angolul, lengyelül, hollandul s most készült el a francia szöveg is. Számomra azonban az olasz kiadás az első, hiszen a regény magva épp az, hogy a latinok élete azonos volna a miénkkel s Nero és egy mai kávéházi író közt semmi különbség nincsen. Legbüszkébb arra volnék, ha munkámat Itáliában értékelnék" – írta Kosztolányi 1928 augusztusában Ballának (Kosztolányi 1928b).[10] A milánói barát a Mussolini testvére, Arnaldo által vezetett Alpes könyvkiadót kereste föl az ajánlattal, ám a szerkesztő nem fogadta a munkát. Balla később a Corbaccio kiadónál is szerencsét próbált, de ott sem járt sikerrel (Fried 2006: 347). Mindezzel párhuzamosan Kosztolányi a neves Mondadori társigazgatójával váltott levelet, ahova föltehetően az amerikai Macy-Masius kiadóvállalaton keresztül jutott el (Mondadori 1928).

Miután az író az Alpes-szel nem kívánt kompromisszumot kötni, arra kérte olasz barátját, hogy üsse a vasat az ókori tárgyú munkával kapcsolatban. Ezenkívül novellákat is küldött neki fordításra, valamint postára adta az addigra már megjelent *Pacsirtá*t és *Aranysárkány*t (Kosztolányi 1928c). „Ballának szívügye lehetett a regény [*A véres költő*] kiadása, mert nem sokkal később azt kéri Kosztolányitól, hogy a mű fordítója, Antonio Widmar nézze át a fordítást. Ez utóbbi azonban nem készült el időre. A Néró a véres költő végül is feltehetőleg nem Balla közreműködésével jelent meg" (bár nem zárható ki) (Fried 2000: 558), annak ellenére, hogy már szerződés is köttetett.

Kosztolányi 1929. január 9-én kelt levelében számol be arról, hogy aláírta a dokumentumot, két héttel később mind a szerzői, mind a fordítói tiszteletdíj felől érdeklődik, 1930. október 8-án ellenben a következőket panaszolja Ballának: „A véres költő olasz kiadása – a szerződés ellenére – berekedt. Ez fölöttébb elszomorít, mert eddig öt nyelven jelent meg ez a regényem, csak azon a nyelven nem sikerül kihoznom, melyet legjobban szeretek s ott, ahol talán

[10] Az egész kérdéskörhöz lásd még Bíró-Balogh Tamás tanulmányát (Bíró-Balogh 2008: 945).

legtöbb érdeklődésre számíthatnék, Itáliában." (Kosztolányi 1930a) Kosztolányi 1933-ban – amikor végre megjelent az olasz fordítás – újra fölkeresi Ballát, s arra kéri: továbbra is „gyámolítsa" könyve itáliai sorsát, illetve írjon pár sort a megjelenésről (Kosztolányi 1933).

Az író egyik Somlyó Zoltánnak adott interjújában arról is beszámol, hogy „most készül franciául a Véres költő".[11] Levelezése ugyancsak tanúskodik róla, hogy a húszas évek második felében többekkel tárgyalt a francia nyelvre ültetésről. Elsőként Fóti Lajost kérte föl a fordítás elkészítésére, akinek munkájával azonban nem volt elégedett, s a hatodik fejezettől ő maga végezte el a feladatot. A több, Kosztolányi kézírásával fönnmaradt francia nyelvű oldal ellenére „nyilvánvaló, hogy a regény fordítását nem a szerző maga akarta elkészíteni, hanem Fótit kérte meg erre, aki Georges Delaquys közreműködésével végezte volna el a munkát." (Kosztolányi 2011: 772, 778–784.)[12] Kosztolányi művét Ney Jolán is elkezdte franciára fordítani, ám a munka további sorsáról már nem rendelkezünk információkkal.[13]

Az író három évvel később, Rózsaffy Dezsőné Goncsarova Olga személyében újabb fordítóra akadt, aki már a franciaországi kiadás ügyében is segítségére sietett. Az 1911-ben Párizsból Budapestre telepedett, eredetileg festőnek készült Rózsaffynét – édesanyja, Vera Goncsarova orosz emigránsként érkezett a francia fővárosba, és előkelő származása ellenére nihilista és feminista mozgalmakhoz csatlakozott (Granasztói 2009: 1021–1034) – „nagy irodalmi műveltsége és érzékenysége, valamint nyelvismerete […] vezette arra, hogy a 20-as évektől modern magyar írók francia tolmácsolására vállalkozzon. Minthogy férje révén, aki festőként és művészettörténészként egyaránt gazdag kapcsolatokat ápolt különböző művész–értelmiségi körökkel […] maga is megismerkedett írókkal, költőkkel, így választása olyan művekre és szerzőkre esett, akiket személyesen is ismert" (Granasztói é. n.).[14]

Kosztolányi és a Rózsaffy-házaspár között szorosabb kapcsolat is kialakult, amit nem pusztán az írónak a teozófus körökkel (Arany 2017: 91–93) való ismeretsége igazol, hanem az a fönnmaradt levél is, melyben egy 1928. februári találkozóról esik szó (Kosztolányi 1928a). A magyar művészettörténész orosz

[11] „Most készül franciául a Véres költő" (Somlyó 1927: 307).

[12] A regény francia fordításának eredeti kéziratát lásd Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Kézirattára, Ms4616/37–39.

[13] „Ney Jolán Kosztolányi Dezsőnek a Véres költő című regényéből olvasott fel részleteket a maga francia fordításában" ([Szerző nélkül] 1924: 9).

[14] Ezúton köszönöm meg a szerzőnek, Granasztói Olgának, hogy megjelenés előtt álló kéziratát a rendelkezésemre bocsátotta.

származású francia felesége azonban már korábban, 1927 végén – 1928 elején lefordította *A véres költő* című regényt, s Ludmilla Savitzky figyelmébe ajánlotta azt. A szintén orosz származású műfordító és irodalomkritikus Savitzky „számos kortárs irodalmi lapnak dolgozott, és otthonosan mozgott a kortárs francia és európai irodalmat megjelentető kiadók szerkesztőségeiben is. […] Irodalmi kapcsolatai az 1920-as és 1930-as években váltak a legkiterjedtebbé, főként az erősen baloldali, kommunista nézetekkel szimpatizáló művész, értelmiségi körökben." (Granasztói é. n.)

Savitzky közvetítésével a párizsi Rieder kiadóházzal sikerült fölvenni a kapcsolatot, mely a „kortárs francia prózaírók" és a „modern külföldi prózaírók" című sorozataival vált népszerűvé. Utóbbit Léon Bazalgette (az *Europe* című folyóirat alapítója) irányította, így Rózsaffynéék őt keresték föl a regény ügyében. *A véres költő* francia fordítója elsőként 1927 novemberében jelezte Savitzkynek, hogy elkészült a munka első felével (Rózsaffyné 1927), majd 1928. február elsején már a befejezésről tudósította, megkérvén barátnőjét a szöveg *(Néron, ou le poète ensanglanté)* esetleges hibáinak kijavítására is. Négy nappal később azonban Rózsaffyné már egyértelműen úgy fejezi ki magát Savitzkyhoz írt újabb levelében, hogy Bazalgette visszautasította a regény megjelentetését, de azt már nem részletezi, hogy miért döntött így.[15]

Kosztolányi szabadversei iránt már korábban is érdeklődést mutatott a francia szerkesztő, az író tehát nem Savitzkyékon keresztül került vele először kapcsolatba: „Párisban […] a szabad verseim jelennek meg, Béla Pogány és egy francia költő: Leon Basalgette fordításában, a »Les Écrivains Reunis« kiadásában." (Somlyó 1926: 40.) Emellett az *Europe* hasábjain is szerepelt korábban: *A föld alatt* (más változatban: *Szemetes*) című novelláját 1927 februárjában közölte a lap, Újvári Pál és Jean Girald fordításában. Utóbbi egyébként, egy hónappal később, egy római császárról szóló regény – francia fordítás híján – német és angol nyelven megjelent kiadásairól is szólt az *Europe*-ban.

Az amerikai fordítással egyidőben (1927) jött ki Leningrádban *A véres költő* orosz változata, egy évvel később pedig Poznańban a lengyel átültetés. A délszláv fordításokat szintén Kosztolányi szorgalmazta, családja segítségét is

[15] „Fordításom független a könyv megjelenésétől, és a küzdelmet nem közvetlenül Kosztolányiért, hanem egy társaságért vívom, amelyik vállalta a könyv megjelentetését. Erkölcsi siker lett volna, későbbi fordítások reményében, ha sikerült volna kiadót találnom." (Rózsaffyné 1927) A levelet Granasztói Olga bocsátotta rendelkezésemre. Előfordulhat, hogy Kosztolányi ebben az ügyben írta azt a francia nyelvű levelet, melyben szintén *A véres költő* fordításáról esik szó. Lásd Kosztolányi Dezső levele ismeretlennek, [Budapest, 1920-as évek vége]. (Kosztolányi 1998: 600.)

kérve. „A szláv nyelvre tervezett fordításra vonatkozólag először azzal kellene tisztába jönni, hogy szerb vagy horvát-nyelvű legyen-e a fordítás, mert ehhez képest kellene a fordítót is keresni" – írta válaszként az édesapja 1921. december 23-án, Szabadkán kelt levelében (Dér 1988: 73, 404). A horvát változat azonban csak évekkel később, 1931-ben látott napvilágot Zágrábban, Giza Mamuzić fordításában. „A horvát intelligencia tradiciós napilapja, az »Obzor« húsvéti száma tárcarovatában egy jó tájékozódottságú, erős dicséretű recenziót hoz a regényről, kiemeli az író bácskai származását, előkelő pozicióját a magyar irodalomban […] Horvát írói körökben a regényt szokatlanul nagy tetszéssel fogadták, kiemelték az antik élet könnyű és emberi felvázolását, Nero vadságát, önmarcangoló gyötrelmeit" – tudósított Kázmér Ernő Zágrábból (Kázmér 1931: 23).

Látható tehát, hogy annak ellenére, hogy a magyar recepció hosszú időn keresztül (főleg Kosztolányi halála után) mostohán bánt a regénnyel, komoly befolyást gyakorló munkáról van szó, mely nem pusztán hazai viszonylatban említendő és kiemelendő, hanem korabeli nemzetközi visszhangja okán is. A zsarnok alakjának alapos lélekrajza, a hatalmi játszmák ábrázolása, a tehetségtelenségnek a tehetség elleni gyilkos intrikája, a tömegek „fizetett tapsoncként" való viselkedése (idomulása) sajnos örökké aktuális kérdések voltak, vannak és lesznek az emberiség történelmében, így aztán a *Nero, a véres költő* sem válhat sosem korszerűtlen irodalmi alkotássá.

Felhasznált irodalom

Alszeghy 1924 = Alszeghy Zsolt: Könyvujdonságok. 2. Katolikus regények // Élet, 1924. dec. 21. 494.

Arany 2017 = Arany Zs. Kosztolányi Dezső élete. Budapest

Bíró-Balogh 2008 = Bíró-Balogh T: „A véres költőt a te baráti fáradozásod Itáliában is diadalra juttatja" // Jelenkor, 2008. Nº9. 938–957.

Boross 1969 = Boross E. Velük voltam. Budapest

Brigante Colonna Angelini 1928 = Brigante Colonna Angelini, Gustavo: L'eremo di Monte Tabor. Dove lavora il traduttore di Dux // [azonosítatlan folyóirat], 1928. máj. 4. 357.

Dér 1988 = Dér Z. (szerk.). A Kosztolányi család levelezéséből. Szabadka

Fenyő 1922 = Fenyő M. A véres költő. Kosztolányi Dezső regénye // Nyugat, 1922. jan. 1. 31.

Fried 2000 = Fried I. Egy közép-európai sors – Balla Ignác // Irodalomtörténet, 2000. Nº4. 556–564.

Fried 2006 = Fried I. Modern olasz irodalom és színház. Problémák és művek. Budapest

Granasztói é. n. = Granasztói O. Kosztolányi Nerójának eddig ismeretlen francia fordításáról. Kézirat, megjelenés előtt.

Granasztói 2009 = Granasztói O. Anyák és lányok. Egy nihilista nő újrafelfedezésének története // Holmi, 2009. Nº8. 1021–1034.

Kázmér 1931 = Kázmér E. „A véres költő" – horvátul // Magyar Hírlap, 1931. ápr. 12. 23.

Kosztolányi 1921 = Kosztolányi D. A véres költő. Budapest

Kosztolányi 1923 = Kosztolányi Dezső levele Antonio Widmarnak, Budapest, 1923. nov. 16. Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Kézirattára, Ms6181/51.

Kosztolányi 1925 = Kosztolányi D. Nero and Sporus // Nyugat, 1925. máj. 16. 518–519.

Kosztolányi 1927 = Kosztolányi D. Le Boueux. Ford. Újvári, Pál – Girald, Jean // Europe, 1927. Nº2. 15.

Kosztolányi 1928a = Kosztolányi Dezső levele Rózsaffy Dezsőnek. Budapest, 1928. febr. 22. Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Kézirattára, Ms6181/49.

Kosztolányi 1928b = Kosztolányi Dezső levele Balla Ignácnak, Budapest, 1928. aug. 19. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Kézirattára, 93.337.97.

Kosztolányi 1928c = Kosztolányi Dezső levele Balla Ignácnak, Budapest, 1928. nov. 20. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Kézirattára, 93.337.99.

Kosztolányi 1929 = Kosztolányi D. Nero, a véres költő. Budapest

Kosztolányi 1930a = Kosztolányi Dezső levele Balla Ignácnak, Budapest, 1930. okt. 8. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Kézirattára, 93.337.104.

Kosztolányi 1930b = Kosztolányi D. Lenni vagy nem lenni // Nyugat, 1930. febr. 16. 249–258.

Kosztolányi 1931 = Kosztolányi D. Hogyan születik a vers és a regény? Válasz és vallomás egy kérdésre I–II. // A Pesti Hírlap Vasárnapja, 1931. márc. 8. 15. 3-5.

Kosztolányi 1932 = Kosztolányi D. Tilalomfák // Pesti Hírlap, 1932. máj. 15. 33.

Kosztolányi 1933 = Kosztolányi Dezső levele Balla Ignácnak, Budapest, 1933. febr. 29. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Kézirattára, 93.337.105.

Kosztolányi 1936 = Kosztolányi D. Nero, a véres költő. Történelmi regény. Budapest

Kosztolányi 1998 = Kosztolányi D. Levelek–Naplók. Budapest

Kosztolányi 2011 = Kosztolányi D. Nero, a véres költő. Pozsony

Kosztolányiné 1938 = Kosztolányi Dné. Kosztolányi Dezső. Budapest

Lengyel 1921 = Lengyel I. Hétről-hétre. A véres költő // Az Érdekes Újság, 1921. dec. 29. 14.

Madácsy 1958 = Madácsy P. Kosztolányi Dezső francia kapcsolataihoz // Irodalomtörténeti Közlemények, 1985. N°4-5. 533–545.

Mann 1923a = Mann, T. Kosztolányi Dezső regényéről // Bácsmegyei Napló, 1923. szept. 11. 2.

Mann 1923b = Mann, T. Kosztolányi Dezső regényéről // Nyugat, 1923. szept. 12. 291.

Mondadori 1928 = A Mondadori kiadóvállalat levele Kosztolányi Dezsőnek, Milánó, 1928. nov. 27. Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Kézirattára, Ms4624/337.

Paku 1942 = Paku Imre levele ismeretlennek. [Szeged], 1942. jún. 15. Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattára, V. 3819/229a/37.

Péchy-Horváth 1924 = Péchy-Horváth Rezső: „Csak az írás érdekel…" Látogatás Kosztolányi Dezsőnél // Vajdasági Kultúra, 1924. szept. 30. 5.

Rózsaffyné 1927 = Rózsaffyné Goncsarova Olga levele Ludmilla Savitzkynak, Budapest, 1927. nov. 27. Institut Mémoires de l'Edition Contemporaine, Caen. Fonds Ludmilla Savitzky SVZ.

Somlyó 1926 = Somlyó Z. Kosztolányi Dezső házatájáról. A költő nyilatkozik regényeiről, otthoni dolgokról, Milkó Izidorról, Fenyves szerkesztőről, a mai fiatalságról, fiáról: Ádámról, a moziról és a rádióról // Bácsmegyei Napló, 1926. dec. 25. 40.

Somlyó 1927 = Somlyó Z. Négyszem közt Kosztolányi Dezsővel // Literatura, 1927. Nº9. 308.

Suetonius é. n. = Suetonius: Lucanus élete. Révay József fordítása, Kosztolányi Dezső ceruzás jegyzeteivel. Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Kézirattára, Ms4616/26.

Szegedy-Maszák 2010 = Szegedy-Maszák M. Kosztolányi Dezső. Pozsony, Kalligram

[Szerző nélkül] 1921 = [Szerző nélkül]: Kosztolányi Dezső uj könyve // Bácsmegyei Napló, 1921. dec. 4. 6.

[Szerző nélkül] 1922 = [Szerző nélkül]: A „Véres költő" // Színházi Élet, 1922. jan. 15-21. 30.

[Szerző nélkül] 1923a = [Szerző nélkül]: Jelentés a Péczely-jutalomról // Akadémiai Értesítő, 1923. 189–193.

[Szerző nélkül] 1923b = [Szerző nélkül]: A véres költö legázolta a tündérkertet // Bécsi Magyar Újság, 1923. okt. 31. 5.

[Szerző nélkül] 1924 = [Szerző nélkül]: [A La Fontaine Társaság] // Budapesti Hírlap, 1924. szept. 30. 9.

[Szerző nélkül] 1927 = [Szerző nélkül]: A külföld Kosztolányi Dezsőről. A londoni Times, a párisi Europe, a Frankfurter Zeitung cikkei – Kosztolányi regényeiről // Bácsmegyei Napló, 1927. márc. 26. 4–5.

[Szerző nélkül] 1928a = [Szerző nélkül]: Amerikai kritika Kosztolányi Dezsőről. A Bloody Poet sikere Amerikában // Pesti Hírlap, 1928. márc. 23. 13.

[Szerző nélkül] 1928b = [Szerző nélkül]: Amerikai kritika Kosztolányi Dezsőről. A Bloody Poet sikere Amerikában // Bácsmegyei Napló, 1928. ápr. 1. 34.

Szilágyi 2013 = Szilágyi Zs. Móricz Zsigmond. Pozsony

Varga 1975 = Varga I. Thomas Mann és Kosztolányi Dezső kapcsolata // Üzenet, 1.

Benyovszky Krisztián
(Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem)

„RESZKETVE ÉS FÜLELVE". CSÁTH GÉZA *A BÉKA* CÍMŰ NOVELLÁJÁNAK HORRORISZTIKUS OLVASATA

Szajbély Mihály Csáth-monográfiájában látható egy író által készített kis rajz, mely fura, zoológiailag nehezen beazonosítható állatot ábrázol. Markáns, csőrszerű orr, fül mellől kinövő szarv díszíti a fejét, szeme és szemöldöke, illetve a száj vonala viszont némileg emberi külsőt kölcsönöz neki. Vékony, hosszúkás nyaka apró madarakéra emlékeztető törzsben folytatódik, ami viszont egy hosszú, bolyhos végű farkincában végződik. Két, karmokban végződő lábon áll, a másik kettőt pedig mellkasa előtt tartja.

Nehéz megmondani, mihez is hasonlít ez a bizarr, groteszk lény. Keverednek benne az állati, az emberi és a démoni vonások, leginkább talán valamiféle madárszerű kisördögnek nevezhetnénk, amely inkább kelt nevetséges, mintsem félelmetes hatást. Eszünkbe juthat róla Csáth Géza *A béka* (1905) című novellájának állata, mely a fantasztikus hibriditás tekintetében rokona a rajzolt szörnyecskének. Egyvalamiben azonban erőteljesen különbözik tőle: semmi komikus nincs benne, a történet szereplőjén az iszony és az undor lesz úrrá, amint megpillantja.

A történet eddigi értelmezőinek döntő többsége a racionalizáló magyarázat elveit követve kitalált lényként, a főszereplő rejtett vágyait vagy félelmeit megszemélyesítő álomképként tekintett rá. S ennek megfelelően aztán *A békát* „kódolt" lélektani novellaként vagy álomnovellaként olvasta. Úgy vélem nem teljesen alaptalan a szövegnek ez irányú megközelítésmódja, még ha az ilyen, tudományos elméletre való visszavezetés, ahogy erre Gintli Tibor is figyelmeztet, könnyen vezethet leegyszerűsítő és egyoldalú értelmezésekhez. Főként akkor, ha az elemző „nem veszi figyelembe az irodalmi kontextusba helyezés nyomán bekövetkező átértelmeződéseket" (Gintli 2010: 683). Mégis szükségét érzem, hogy visszatérjünk hozzá, s újfent, új szempontokból vizsgáljuk meg,

mivel a szöveg poétikai összetettsége megenged olyan, szószerinti olvasatot is, amely szerint itt egy valódi szörnnyel vívott küzdelem leírásáról van szó. Ez viszont *A béka* értelmét a fantasztikus irodalom műfaji hagyománya felől teszi megragadhatóvá, s felveti a populáris regiszterhez közelítő interpretáció indokoltságát is. Elemzésemben e mellett igyekszem érvelni.[1]

Csáth novelláját nem irodalmi mezbe öltöztetett lélektani esettanulmányként, hanem pszichohorrorként olvasom. Pontosabban: az utóbbi megközelítésmód megalapozottságát próbálom majd bizonyítani, anélkül, hogy az álomként való magyarázat lehetőségét teljesen kizárnám. A narratológiai sajátosságok és a horrorisztikus hatáskeltés kifejezőeszközeinek számbavétele után kerítek sort a recepciótörténeti konfrontációra, hogy azután, mintegy konklúzióként, Nancy Traill fantasztikum-elméletét segítségül híva tegyek kísérletet a szöveg műfaji besorolására.

Narratív kommunikáció és keret

A béka keretes szerkezetű novella. Az első három és az utolsó, csupán két mondatból álló bekezdés fogja közre a címbéli állattal kapcsolatos félelmetes eseménysorok elbeszélését. A keretnek és a beágyazott történetnek ugyanaz a személy az elbeszélője, aki korábban megtörtént, s rá maradandó, mondhatni traumatikus hatást gyakorló eseményekről ad retrospektív beszámolót. A narrációt tehát az emlékezés művelete határozza meg, az elbeszélői helyzet egyéb konkrétumai, tér- és időbeli koordinátái azonban nem kifejtettek. Ezért aztán nem tudhatjuk, hogy a narrátor közönséget megszólító fordulatai egy fizikailag jelenlévő hallgatóságot feltételeznek-e,[2] vagy csupán az olvasó bevonódását elősegítő, és a szólam személyes hangvételét nyomatékosító, hitelesítő „elbeszélői fogásról" van szó.

A békáról szóló történet felidézésének okát a felettébb zaklatott hangú narrátor az állathoz fűződő undorban nevezi meg. Azért meséli el tehát, hogy magyarázatát adja ennek az averziónak: „A békát utálom. Szeretek minden állatot, tudom, hogy egyformán fölséges alkotásai a természetnek, de a békától iszonyatosan undorodom." (47.) Majd a valós vagy képzelt közönségéhez

[1] *A békát* és Csáth Géza másik két novelláját (*Fekete csönd*, *Gyilkosság*) az alábbi kiadásból idézem: Csáth Géza 1994. A szövegekre csupán oldalszámokkal hivatkozom. Minden kiemelés tőlem származik – *B.K.*

[2] Szajbély Mihály egy inkognitóba vonult, a hallgatóság részét képező elbeszélőt is sejt a háttérben (Szajbély 1989: 151), Nádor Zsófia viszont okkal bírálja ezt a szöveg által nem bizonyítható, spekulatív elképzelést (Nádor 2012: 83).

fordulva hozzáteszi: „Elmondom önöknek, hogy miért (…)". (uo.) Az elbeszélő bizonyos fordulataiból kiderül, hogy számít a befogadók hitetlenkedésére („Tudom, azt gondolják majd, hogy mindazt, amit elmondok, egy szegény, szerencsétlen ember mondja el önöknek, akinek a szeme káprázott; tudom, hogy legföljebb érdekesnek találják az esetemet."47.), ugyanakkor a belátásukra apellál, óva intve őket az elhamarkodott ítélkezéstől, és kérve az együttérzésüket („Gondolják el, és ne bámuljanak rám, hanem *érezzenek együtt velem*." 47.). Mielőtt még tehát a narrátor a negyedik bekezdésben belefogna a „békás" történet elmesélésébe, ravasz retorikával készíti elő a terepet: olyan befogadói attitűdöket körvonalaz, majd ingat meg, amelyek segíthetik a fantasztikusnak tetsző események elfogadását. A megelőlegezett olvasói reakciók kommentálásával a maga oldalára próbálja állítani a hallgatóságot. Az idézett és kiemelt szakaszok a hitetlenkedés felfüggesztését irányozzák elő, ami pedig végső fokon a történet „igazát", a beszámoló hitelességét hivatott – fonák módon – nyomatékosítani. Ez a meggyőzési stratégia köszön aztán vissza a zárlatban is: „*Önök most azt mondják, kérem, hogy álmodtam. Tudják meg tehát,* hogy a feleségem e nap után két hétre kiterítve feküdt." (50.) Az „érezzenek együtt velem" kiszólásértékű fordulat a szövegbéli utasítások összességeként felfogott mintaolvasó (Eco 1995: 27) egyik attribútuma is: a novella egy olyan olvasási módra tesz javaslatot, melyben az elbeszélővel való azonosulás kívánalma fontos szereppel bír.

A békáról szóló történetnek hat fontosabb szakasza különíthető el. 1. A narrátor fölriad álmából, s félelem keríti hatalmába, melynek viszont nem ismeri az okát. 2. Hátborzongató hang üti meg a fülét, s reszketve elindul, hogy megtalálja a forrását. 3. A konyhában a mosóteknő alatt egy óriási békára, pontosabban békaszerű lényre bukkan. 4. Megpróbálja őt elhallgattatni, mivel attól fél, hogy a felesége felriad rá. Küzdelem alakul ki kettejük között, mely aztán az állat kegyetlen lemészárlásával végződik. 5. A narrátor a véres tett után nyugovóra tér. 6. Másnap kora reggel szeretné eltüntetni az árulkodó nyomokat, de a konyhába lépve semmilyen nyomát nem találja az éjszakai párbajnak. Az első két szakasz történéseit, illetve az utolsóét[3] jelen idejű elbeszélés formájában közvetíti a narrátor, a közbülső háromnál viszont, melyek a legdinamikusabbnak számítanak, múlt idejű elbeszélést használ. Az elbeszélés és a történet idejének egybeesését implikáló szimultán narráció olvasóra

[3] Annyiban pontosítandó a jellemzés, hogy az utolsó szakasz második felében időbeli váltás történik, s a sokkoló felismerést megfogalmazó mondatok már múlt időben íródtak: „Csodálkozásomra *nem volt* semminek semmi nyoma. A balta a helyén *állott*. A konyha kövei tiszták, a szolgáló még *nem jött be* a cselédszobából." (50.)

gyakorolt hatásának kulcsa az élményszerűséget fokozó közvetlenségben, a személyes átéltség pillanatnyiságának plasztikus érzékeltetésében és az események jövőbeli alakulásának ismeretlenségéből eredő feszültséggel teli nyitottságban ragadható meg. Csáth elbeszélője is főként ezekre az előnyökre építve folyamodik e narratív formához. Nem véletlenül épp azokban a szekvenciákban, ahol az ismeretlenség, a kérdésesség és a kétely mozzanata válik dominánssá: álmatlanságot szülő ismeretlen szorongás, a hang eredete, a küzdelem nyomtalansága. S mindez összhangban van a felvezetésben megfogalmazott empátiára való felszólítással is, hiszen az E/1. személyű, jelen idejű elbeszélés a szereplő aktuális helyzetével és lelkiállapotával való azonosulást segíti elő. A békával folytatott tragikus végű küzdelem (3-5.) utóidejű leírása az elbeszélő én és az átélő én közti távolság (nyomatékosabb) jelzésével a befejezettség, a lezártság, s közvetetten a bizonyosság tapasztalatát teszi hangsúlyossá. Ez a temporális összefüggés a novella globális értelmezésének vonatkozásában nyeri majd el a maga jelentőségét.

Megérzékített undor és iszonyat

A felvezetésből az is nyilvánvalóvá válik, persze csak a sejtető körülírás szintjén, hogy a „békás eset" tragikusan sorsfordító volt a narrátor számára, lelkileg nagyon megviselte őt. Olyannyira, hogy felettébb nehezére esik a felidézése, s szinte akarata ellenére fog hozzá („ha csak ráemlékszem is a dologra, reszkető félelem fog el" 47., „én ma éjjel nem fogok aludni. Mégis elmondom…" 47.) Az emlékezés következtében fellépő szomatikus tünetek intenzitása arról árulkodik, hogy a narráció tétje a személyes múlt, konkrétan pedig egy negatív életesemény elbeszélés útján való feldolgozása. Az elbeszélés aktusa az undor és az iszonyat legyőzésére irányuló tevékenységként jelenik meg: „(…) a gyomrom *rémületes undorban* vonaglik, a szemeim előtt és a torkomon hideg, nedves varangyok mászkálnak, a füleimben egy békanyálszagú hang vartyog, és gerincoszlopomban görcsös, *jéghideg iszonyat* szaladgál." (47.) Már ebből az idézetből is kitetszik az, ami a történetmondó nyelvi teljesítményét később is jellemezni fogja, s ami egyúttal a novella egyik erősségeként tartható számon: a félelem és az undor megjelenítéséhez az érzéki tapasztalatok komplexitása társul. Az elbeszélő által adott önjellemző pszichológiai állapotrajz igyekszik felölelni az érzéki tapasztalatok minél szélesebb körét: a látást („szemeim előtt"), a hallást („a füleimben"), a tapintást („a torkomon"). Az olyan idegi alapú, „zsigeri" testi tünetek, mint a gyomorrándulás, a gerincben futkosó hideglelés vagy később az izommerevség („miért merednek meg az izmaim

halálos izgalomban" uo.) ugyanúgy az élmény erősségét jelzik, mint az érzéki tapasztalatok szinesztétikus összevonása: a „békanyálszagú hang" vartyogása, vagy, néhány sorral lejjebb, a két békaszem „pislogó, rohadt fényé"-nek a víziója.[4] A testi tüneteken keresztül reflektált lélekrajz nézőpontja a későbbiekben is érvényben marad, sőt, mondhatni orvosi precizitást nyer. Ez leginkább az ismeretlen eredőjű szorongás megragadásában és a hang hatásának leírásában nyilvánul meg.

Az elbeszélő egy áprilisi éjszakán felriad álmából, s minden erőfeszítés ellenére sem tud már visszaaludni: „*Ideges, lázas reszketés* búvik lassan minden porcikámba, és valami *ismeretlen félelem* kezd reám szállni a csöndes sötétségben…" Hiába próbál tőle szabadulni, egyre jobban elhatalmasodik rajta: „(…) minden csepp vérembe beveszi magát, a szívem erősen dobog, a fejemben nyomást érzek, s mindenem hideg. Az izzadság kiüt a homlokomra." (48.) Miután felhangzik a kísérteties hang, az elbeszélő így fogalmaz: „meghűl a velő a koponyámban, és a gerincemen rettenetes görcsös borzongás fut végig." (48.) Kicsivel később pedig: „Hallatára idegeim minden szálát elállja a rettenet és a kín." Amikor a hang nyomába ered, már egész teste izzadtságban úszik és reszket: „*Az egész testem csupa hideg veríték*. Fölugrom az ágyból, gyertyát gyújtok, azután rohanok vele szobáról szobára. Megállok. Hallgatózom. A hang egyszer távolabbról, másszor közelebbről hangzik. *Reszketve és fülelve sietek* újra és újra keresztül a szobákon." (uo.) A narrátor önjellemzése a „pszichoszomatikus" részletek iránti érzéknek köszönhetően nagyon szuggesztív módon adja vissza a pánikszerűen szorongó, félelemtől reszkető ember lelkiállapotát.

A rém(ület) hangjai

Az állattal való első kontaktus annak hangján keresztül valósul meg. Ez az, amivel az elbeszélő a legtöbbet foglalkozik, amire a legtöbb jelzőt és hasonlatot „pazarolja el". Láthatóan igyekszik minél pontosabban megragadni az ismétlődő és egyre erősödő hang jellegét. A kezdetben lokalizálhatatlan hanghatások kísértetiességét, azt, hogy idegeinek „minden szálát elállja a rettenet és a kín" (48.), leginkább az emberi és állati tulajdonságok keveredése okozza. Először „gyereksíráshoz és elkínzott állat nyögéséhez" (uo.) hasonlítja, majd ezt az elemi benyomást tovább részletezi: „Valami üvöltő, panaszos, hívó és *fenyegető* hang, amelyet majd végtelen messzeségben, majd közvetlen közelemben hallok, mintha az ágyam fájából és a szobabútorokból áramlana felém. Mintha egy

[4] „(…) miért merednek meg az izmaim halálos izgalomban, amikor két békaszem *pislogó, rohadt fényét* látom a múltból az agyvelőmbe világolni." (47.)

halálra kínzott kicsi *gyerek nyöszörögne*. Mintha valami kitépett szárnyú vén *bagoly üvöltene* az éjszakába az elmúlásról." (uo.) Miután rábukkan az állat búvóhelyére, azt írja, hogy „nyögő, pokolian *nyávogó, vartyogó* hang" (uo.) töltötte be a helyiséget. Azt olvassuk továbbá, hogy „szájából csak úgy ömlött a rémületes hangok áradata. Mintha valami felsőbb hatalom parancsára végezte volna *pokoli énekét*." (uo.) Amikor pedig az elbeszélő ráveti magát, s megindul a küzdelem kettejük között, az állat „hatalmas bömbölésbe" kezd (49.) és lónyerítéshez hasonló hangot ad ki (uo.).

Ha végigtekintünk a kiemelt jelzők során, két dolog is feltűnik. Egyfelől az, hogy a kifejezések többsége a (kín)szenvedés jelentésköréhez kapcsolódik. A későbbi fejlemények tükrében ez azért érdemel figyelmet, mivel a hang elemzésén keresztül a narrátor – tudatosan vagy sem, de – már a rákövetkező eseményekre, az állat kegyetlen elpusztítására utal. A nyugtalanító hangból átszűrődő minőségek tehát előrevetítő funkciót kapnak; mondhatjuk úgy is, hogy a nyílt brutalitás jellemezte epizód elszólásértékű „előhangjává" válnak. Másfelől látni kell (s később valóban látjuk is), hogy – noha a cím és a felütés is békaként emlegeti – egy felettébb különös lénnyel van dolgunk. A belőle jövő hangok alapján ugyanis legalább négyféle állattal kerül párhuzamba. Egyszerre kétéltű (vartyogó béka), madár (üvöltő bagoly)[5] és emlős, azon belül macska (nyávogó) és ló (nyerít) is. A „bömbölése" pedig leginkább valamilyen ragadozó vadállatra emlékeztet[6]. Miközben persze emberi, sőt gyermeki attribútumai is vannak (sír, nyöszörög); s tulajdonképpen a bömbölés a csecsemősírás intenzívebb formáját is jelölheti. Az ily módon körvonalazódó „hangzavar" a legalább annyira félelmetes látványt készíti elő: a „béka" megpillantására hangolja rá az olvasót.

Szemben a monstrummal

A béka (nevezzük az egyszerűség kedvéért így) a konyha egyik sarkában, egy mosóteknő alatt búvik meg, „gömböcbe gabalyodva". Akkora, „mint egy kis macska" (48.), s már az első benyomás visszataszító és félelmetes mivoltát teszi nyilvánvalóvá: „Béka volt. De milyen béka. Soha ezelőtt nem láttam olyant. *Szőrök* voltak a testén. A szemeiből *zöldes lidércfény* világolt. A teste *halotti bűzt terjesztett.* Undok nagy szájából csak úgy ömlött a rémületes hangok áradata."

[5] Többen felhívták már a figyelmet a bagoly-motívum későbbi előfordulásaira, mindenekelőtt az *Anyagyilkosság* vonatkozásában. Bordás Sándor a madár mesei meghatározottságát hangsúlyozza (Bordás 2012: 67).

[6] E sokszínű fajkeveredés túltesz még Franz Kafka hírhedt macska-bárányán is (*Kereszteződés*).

(uo.) Később kiderül, hogy nagyon erős és szívós is (miután az elbeszélő földhöz vágja, azt olvassuk: „Úgy koppant, mint egy vasgolyó…." 49.) ügyesen ugrál, képes talpra állni, sőt ragadózó módjára támad is: „(…) villámgyorsan nekem ugrott, éppen a nyakamra, és megharapott." (uo.) Ekkor derül ki, hogy fogai is vannak. Testéből undorító zöld nedv – „nyúlós, bűzös folyadék" (uo.) lövell ki.

A hangok által megelőlegezett kevertség a testi tulajdonságokban is igazolást nyer. Az elbeszélő egy macskanagyságú, szőrös, világító szemű béka-szörnnyel találja szemben magát, amely bűzt áraszt, és ha sarokba szorítják, támad, harap is. Ilyen állatfajt nem ismer a zoológia, s inkább a bestiáriumok világát idézi, azaz: valószínűsíthetően egy képzeletbeli lénnyel van dolgunk. A valós – kitalált oppozíció helyett itt most azonban fontosabb az állat *besorolhatatlanságára* felhívni a figyelmet, ez az attribútum az ugyanis, amely monstrumszerűségét bizonyítja. Monstrum legáltalánosabb értelemben minden olyan lény, amely kicsúszik a bevett, tudományosan vagy kulturálisan szentesített osztályozási szempontok, kategóriák és minták alól. Nem tudjuk őt elhelyezni semmilyen rendszertanban, mert léte megkérdőjelezi az érvényben levő felosztási elveket. Áthágja és összezavarja őket, mégpedig azzal, hogy alakjában egymást kizáró, összeegyeztethetetlen tulajdonságok kapcsolódnak össze: élő – holt, ember – állat, ember – gép, épelméjű – őrült stb. Ebből a köztességből, hely-nélküliségből ered aztán az általa kiváltott érzelmek és esztétikai válaszreakciók ambivalenciája is: „Ezeket a lényeket nyilvánvalóan szabálytalan természetük teszi nyugtalanítóvá, elkeserítővé és undorítóvá. […] De ami szabálytalan, az érdekes is. […] Bámulni akarjuk a szokatlant, még akkor is, ha párhuzamosan taszít bennünket." (Caroll 2006: 58).

Csáth békája több tekintetben is eleget tesz ennek a meghatározásnak. Egyrészt abban, hogy (miként előbb már utaltam rá), egy zoológiai paradoxont testesít meg. Fizikai és anatómiai tulajdonságai, viselkedése és hangadása eltérő kategóriákba sorolt állatfajok vonásainak groteszk fúziójaként összegezhető. Másrészt ez az állat bizonyos emberi megnyilvánulásoktól sem mentes. Az állati és emberi tulajdonságjegyek zavarba ejtő egyidejűségére utal továbbá az ellentámadás módja is: az, ahogy az elbeszélő torkának ugrik és belemélyeszti a fogait, vámpírszerű lénynek mutatja őt. Ez pedig egy újabb oppozíciókét elemének (élő – holt) egymást kizáró viszonyát függeszti fel. (A vámpírhagyomány felől nézve a rejtekhelyként szolgáló mosóteknő akár koporsóként is felfogható). Harmadrészt pedig létmódja tekintetében is van némi bizonytalanság, hiszen – s ezzel már az olvasatok különbségeire utalok – a plasztikusan ecsetelt rémtett a hallucináció vagy az álomkép síkján

is értelmezhetővé válik. Ennek eldöntése azonban már nagyrészt a férfiról alkotott pszichológiai profil függvénye, s annak a kérdésnek a megválaszolását teszi szükségessé, hogy mennyire tekinthető beszámítható adatközlőnek, más szóval, a narratológia nyelvére lefordítva, megbízható elbeszélőnek tartjuk-e őt vagy sem. A békához, mint monstrumhoz fűződő viszonya is jellemzően ambivalens. Az eddig tárgyalt részekből is láthattuk, hogy minden szorongását, félelmét és undorát legyőzve néz szembe az állattal, s ezt a szöveg az érzéki tapasztalatok totalitását mozgósítva adja vissza. Az állatnak nemcsak a hangja, hanem a kinézete (mérete, zölden fénylő szeme, szőrei), szaga (halotti bűz) és a tapintása is elemi szintű viszolygást és rettenetet kelt be. Ez utóbbira az első testi kontaktus leírása során reflektál az elbeszélő: „Villámgyorsan rávetettem magam, és rátérdeltem a *hideg, undok* testére." (49.)

A szörny, az esetek többségében, életveszélyes fenyegetést hordoz, ezért a horrortörténetek szereplőinek igyekezete az elpusztítására, fizikai megsemmisítésére irányul. Ez gyakran valamilyen speciális tudással kell, hogy párosuljon, illetve egy meghatározott módot kell követnie, mivel csak ez szavatolja a teljes sikert. A Csáth-novella elbeszélője nem igazán válogat az eszközökben, támadása, illetve védekezése rögtönzésen alapul: amint megpillantja a baltát a konyhában, elhatározásra is jut: „azzal pusztítom el a szörnyet." (49.) Érdemes megjegyezni, hogy a béka-szörny nem támad, a férfi azért veti rá magát, mert fél, hogy felébreszti a családját: „Megrémültem, hogy a feleségem fölébred rá. Fölkaptam hát az állatot, és teljes erővel odacsaptam a konyha köves padlójához." (uo.) Az állat kivégzése meglehetősen kegyetlen és kíméletlen módon megy végbe, az undor itt már a brutalitás esztétikai hatásminőségével elegyedik: „– Azután rávágtam a fejére a balta fokával. Zöld vér freccsent az arcomra, és éreztem, hogy a tehetetlen állat micsoda óriási erőfeszítést tesz, hogy elmeneküljön. Újra ütöttem, vágtam. Földaraboltam. Levágtam a lábát, a fejét, úgy, hogy a végén csak egy alaktalan, nyálas, bűzös, zöld tömeg feküdt előttem." (uo.) A férfi megkönnyebbülve tér vissza alvó feleségéhez („Reszketve, fázva, de megkönnyebbülve mentem vissza a hálószobába." uo.) Megcsókolja őt, majd mély álomba merül.

Meghökkentő (rá)ébredés

Az ébredést követően a narrátor a konyhába siet, hogy még a családtagok és a cselédek ébredése előtt eltüntesse éjszakai véres tettének nyomait. Meglepetésére azonban a tetthelyen mindent rendben talál. „Csodálkozásomra nem volt semminek semmi nyoma. A balta a helyén állott. A konyha kövei

tiszták, a szolgáló még nem jött be a cselédszobából." (50.) Ezt követi a novella korábban már idézett zárómondata, mely valójában megnyitja az interpretációk játékterét, mivel a mindenkori értelmezőt arra kényszeríti, hogy a narrátor és az aposztrofált közönség nézőpontját a sajátjával szembesítse: „Önök most azt mondják, kérem, hogy álmodtam. Tudják meg tehát, hogy a feleségem e nap után két hétre kiterítve feküdt." (uo.)

A két mondat két súlyos kérdést is felvet 1. A férfi által oly érzékletesen elmondott események valójában meg sem történtek, s csak álmodta vagy fantáziálta őket? 2. Van-e összefüggés a béka elpusztítása és a feleség halála között? Másként fogalmazva: Az előbbi, közvetlenül vagy közvetve, az utóbbi előidézője volt-e vagy sem? A zárlat a legvalószínűbb, ám nem minden tekintetben kielégítő magyarázatként kínálja fel az olvasónak az álomelbeszélésként való értelmezést. Mert, ha elfogadjuk is, hogy a férfi csak álmodta az egészet, ez még a feleség halálának körülményeit nem teszi átláthatóbbá. A narrátor sejtető megfogalmazása pedig egy mágikus olvasat felé mutat. A szőrös béka felbukkanása egy korábbi, eddig még nem idézett babonás hiedelem szerint[7] ugyanis közelgő halálesetnek a jele: „A vidékünkön az a hit van elterjesztve, hogy amely házban ilyen szőrös béka éjjel megjelenik, ott hamarosan meghal valaki. Abban az időben több ilyen esetet hallottam. Egy szomszédunk - jómódú gazdaember - mondta nekem, hogy saját szemével látta az átkozott szőrös békát, és leánya, a szép, tizennyolc éves Ágnes, rövid időre azután meghalt." (48–49.) A *post hoc, ergo propter hoc* logikáját követve tehát a feleség halála a béka-szörny megjelenése miatt következett be. Ahogy az író monográfusa fogalmaz: „Csáth egy szóval sem utal a magyarázatra; úgy tesz, mintha novellája valóban a babonák számára fenntartott titokzatos világba vezetne" (Szajbély 1989: 156).

Pszichológiai és filozófiai fejtegetések

Persze, ha nem hiszünk a babonákban és a fantasztikus állatok létezésében, akárcsak a Csáth-értelmezők többsége, racionális magyarázatot keresünk a két esemény időbeli egymásra következésének valódi okait illetően. Ezek az okfejtések pedig általában a tételes (freudi) vagy a laikusabb lélekelemzés területére visznek bennünket, miközben a szimbolikus vágyteljesülésként felfogott álom lappangó jelentéseinek kibontására tesznek kísérletet. Bori Imre szerint az elbeszélő tudattalanba száműzött, majd az álomban kiteljesedő gyilkolási vágya

[7] E motívum Bori Imre szerint Alfred Lehmann *Babona és varázslat* (1900) című könyvének ismeretéről tanúskodik (Bori 1993: 106).

okozza a feleség későbbi halálát. Hozzáteszi, hogy *A béká*ban Csáth „az emberi kívánság realizálódásának a novelláját alkotja meg" (Bori 1993: 106). Töttős Gábor is ezen a nyomvonalon indul el, elemzése azonban részletesebb és koherensebben argumentált. Sigmund Freud neurózis-felfogásából és Csáth Álomfejtésről írott ismertetéséből (1909) kiindulva úgy látja, hogy a keret egy hisztériás férfi álmának elbeszélését fogja közre, aki tudat alatt felesége halálát kívánja. Ennek legárulkodóbb nyelvi jele, hogy a lemészárolt állat tetemének és a halott feleségnek a pozícióját egyaránt az archaikussága miatt szokatlan „kiterítve" szóval adja vissza az elbeszélő. „Nincs okunk tehát azt hinni, hogy a felesége halálához semmi köze nincs az elbeszélő főhősnek, akiben – ez már bizonyos – nagy, jelentős érzést kelt a mesélés maga is. Az álomkívánság teljesült" (Töttős 2011).

E két olvasattal szemben áll Dobos István és Szajbély Mihály interpretációja. Dobos, Borit explicit módon is cáfolva, úgy véli, hogy az „elbeszélő félelme a családjáért érzett aggodalomból fakad", s ennek az enyhítése valósul meg az álom útján. A béka elpusztításával pedig a férfi „a családjára leselkedő veszélyt hárítja el" (Dobos 1987: 64). Még tovább megy az okok konkretizálása terén Szajbély Mihály. Szerinte az álom eredője a feleség súlyos betegsége, mellyel a férj nem mer szembenézni. Az álom tehát felszínre hozza „azt az ébrenlétben sok apró jelből megsejtett, de a tudatalatti mélyére szorított felismerést, hogy a felesége halálos beteg." A békával vívott harc pedig „kifejezi a főhősnek azt a vágyát, hogy szeretné megakadályozni hitvese halálát" (Szajbély 1989: 155).

Juhász Erzsébet szintén a pszichológiai szempontú allegorizálás értelmezői gesztusát gyakorolva igyekszik csökkenteni a szöveg szemantikai eldöntetlenségét. De nem a freudi tanok felől közelít a történethez, hanem filozófiai síkon ragadja meg a novella fő mondandóját. Ő is adottnak tekinti, hogy „a békaszörnnyel folytatott véres küzdelem az elbeszélő tudatában, idegrendszerében megy végbe", de nem tartja szükségesnek eldönteni, hogy „álmodta-e az elbeszélő a történteket, vagy felesége halála váltotta ki belőle a babonával való kényszerképzetes azonosulást". Azért, mert szerinte a „hangsúly a félelem mechanizmusának a megjelenítésén van" (Juhász 1987: 871). Hozzá kell tenni, hogy alapvetően nem a szereplő egyéni élményvilágára gondol, hanem egyetemesebb félelemérzetre. Így sikerül aztán a novellát nem pszichoanalitikus esettörténetként, hanem bölcseleti parabolaként újraértelmeznie. Bevallom, konklúziójával – egyéb, alább kifejtendő fenntartásaim ellenére is – sokkal inkább tudok azonosulni, mint a korábban ismertetett olvasatok bármelyikével: „Nem valamitől való félelemről van itt szó, hanem olyan egyetemes

félelemről, amely csak metaforikusan írható le. *Az egész novellát lényegében a félelem metaforájának tekinthetjük,* melynek tulajdonképpeni tárgya ismeretlen (mert az egész létet átható); ami elmondható, az a »mintha«, amihez megközelíthetőleg hasonlítható, a többi, az a megnevezhetetlen, a csönd." (Juhász 1987: 872 – saját kiemelésem, *B. K.*).

Az idézett értelmezők többsége egy lelkileg zavart, beteg férfi beszámolójaként olvassa Csáth novelláját,[8] melynek szereplője „csupán egy lelki mechanizmus vagy egy típusos deviancia megjelenítésére szolgáló eszköz" (Angyalosi 1996: 45); olyan kódolt álomszövegként, amelyet, miként láthattuk, eltérő kulcs szerint igyekszik megfejteni. Ez eleve kizárja a fantasztikus magyarázat lehetőségét. Ahogy Szajbély Mihály fogalmaz, *A béka* „*látszólag* a fantasztikum világába vezet" (Szajbély 1989: 155 – saját kiemelésem, *B. K.*) Miért csak látszólag? Mert az elbeszélő, állításával ellentétben, mégiscsak álmodott. Persze ez nem rögtön válik nyilvánvalóvá. Mindaddig, amíg a hangot követve be nem lép a konyhába, és meg nem pillantja a teknő alatt a nagyméretű, szőrös békát, nem merül fel bennünk komolyabban a gyanú az elbeszélt események „megtörténtségét" illetően. Az állat felbukkanása és későbbi viselkedése azonban már elhinti az olvasóban a kételkedés magvait, amelyek aztán a tetem nyomtalan eltűnése után szárba szökkennek. A befejezésben sugalmazott babonás magyarázat pedig szinte bizonyossá teszi, hogy a szereplő fantáziaműködésének a gyümölcse ejtett rabul bennünket.

Korrekció és elfogadás

A fenti gondolatmenet elfogadása egy olyan értelmezői attitűd kialakulásához vezet (s ezt az idézett interpretációk mindegyike példázza), amely a szövegben kizárólagos érvénnyel bíró szubjektív nézőpont korrekciójában érdekelt. Abban, hogy leleplezze a narrátor – nagy valószínűséggel maga előtt is – rejtegetett vágyait és szándékait, s rámutasson nyelvi teljesítményének erről árulkodó jeleire. Úgy vélem azonban, hogy az eddigi elemzők túl gyorsan és szinte magától értetődő módon utalták át a történetet a *megmagyarázott természetfeletti* kategóriájába, anélkül, hogy egyéb olvasási szempontokat is mérlegeltek volna. Pedig a szöveg egy olyan olvasói magatartást is előirányoz, illetve hatásténye zőként játékba is hoz (az első, „ismerkedő" olvasás folyamán mindenképp), amely nem a narrátor nézőpontjának leleplező kiigazításán,

[8] Még Gintli Tibor is, aki egyébként tudatosan tartózkodik a pszichológiai allegorizálástól, és jóval visszafogottabban nyilatkozik az elbeszélés lélektani hátterét illetően, úgy fogalmaz: *A béka* és a *Fekete csönd* „a psziché megbomlását, az őrület állapotát jelenítik meg" (Gintli 2010: 689).

hanem elfogadásán alapul. Ennek értelmében el kell fogadnunk, hogy a férfi tényleg megküzdött egy monstrummal, aki aztán reggelre köddé vált, majd bosszúból a feleség halálát okozta. Ha így teszünk, *A békát* nem a lélektani novellákhoz, hanem a misztikus vagy természetfeletti rémtörténetekhez kell sorolnunk. A félelem és a szorongás magával ragadó lélekrajza, a történet hátborzongató atmoszférája, az undor és a brutalitás egymásba vegyülő hatáseffektusa és a monstrum legyőzése mind efelé mutat, s a maga helyén utaltam is rá. E műfaj fikciós világában a novelláéhoz hasonló események megtörténhetnek, és gyakran bizony meg is történnek.

Persze lehet mosolyogni azon, hogy készpénznek vesszük egy láthatóan lelkileg labilis, zaklatott ember felettébb valószínűtlennek hangzó élménybeszámolóját, s erre alapozunk egy naivnak mondható olvasatot – ahelyett, hogy érzékeny irodalmi diagnosztaként lépnénk fel. De a szövegértelmező elsőrendű feladata, úgy gondolom, nem egy kórisme felállítása, hanem az, hogy a maga összetettségében és differenciáltságában engedje érvényesülni a szöveg mondandóját. Márpedig a Csáth-novella álomfejtő pszichológiai allegorizmusához a szószerinti jelentés horrorisztikusságán keresztül vezet az út. S e két jelentésszint nem oltja ki egymást, hanem egyaránt játékban marad. Sokkal inkább, mint a narrátor betegségére explicit módon is utaló *Fekete csönd*ben vagy egy kétségkívül valódi gyilkosság tárgyilagosabb elbeszélését tartalmazó *Gyilkosság* esetében. Az előbbiben a kacagó fekete csönd ellenállhatatlan befolyása alatt cselekvő narrátor elbeszélése fedőtörténet csupán, a testvérgyilkosság szörnyű bűntettének egy őrült elme fantáziáján keresztül megszűrt, „átkódolt" változata, mely a felelősség áthárításán alapul.[9] S ez nyilvánvalóvá lesz a mű elolvasása után, mégpedig az orvos megszólítását tartalmazó keretnek, illetve a nagy valószínűséggel őrült elbeszélő vallomása végén bekövetkező nézőpont- és tudatváltásnak köszönhetően. Az utóbbi novellában, mely egyébként több motivikus egyezést is mutat *A béká*val,[10] szintén egy gyilkosság, pontosabban önvédelemből, pánikban elkövetett emberölés egyes szám első személyű elbeszélését kapjuk, de minden álomszerűségre vagy természetfelettire utaló

[9] „Ezután úgy történt minden, ahogy a fekete csönd akarta. Ránehezedett a mellemre, és belebújt a vérem csöppjeibe. Irtózatos volt. Menekülni akartam tőle, de odaköltözött az ágyamhoz, és károgva a fülembe súgott iszonyú rémségeket." (11.)

[10] „Két lépéssel a pénzszekrénynél voltam, s amint számítottam is, beleütköztem a rablóba. Egy *állati hang szakadt ki belőle*. Éreztem, hogy ez az ember halálosan megijedt. *Beleharapott* a jobb kezembe, mire én a bal kezemmel a szemébe bokszoltam, és megkezdődött a küzdelmünk a koromsötétben. Csak harapni tudott ez az agyonra ijedt ember, de én lenyomtam a földre, és körülkaroltam a térdemmel, úgyhogy a bordái ropogtak. Erre lihegve köpködni kezdett, mint egy *varangyosbéka*." (191.) A motívumegyezésekre Bori Imre hívta fel a figyelmet (Bori 1993: 107).

kísérőmotívum nélkül. Az őrület csupán figuratív szinten jelenik meg az elkövető beszédében,[11] illetve áttételesen a férfi érzésvilágának reflektálásában.[12] *A béka* a természetes (valós) és természetfeletti (képzeletbeli) események, illetve az őrület és normalitás viszonya szempontjából átmeneti alakzatnak vagy köztes történettípusnak tűnik, ha a másik két novellával vetjük össze. A *Fekete csönd*del ellentétben a szörny kivégzésének nincsenek közvetlen következményei a reális világban (épp ezért merülhet fel egyfelől az álom, másfelől a babona magyarázati lehetősége), az állat nem valami helyett áll, jelstátuszra csak a freudista diskurzus bevonása esetén tesz szert. A *Gyilkosság* elbeszélője, akárcsak *A béká*é, vakmerően, hasonló testi tünetektől és emócióktól kísérve néz szembe támadójával a sötét helyiségben. *A béká*val ellentétben azonban itt egy hétköznapi bűneset realisztikus elbeszéléséről van szó (egy rajtakapott tolvaj életét oltja ki a károsított dulakodás közben), mely a lélektani krimik, s nem a fantasztikus horror műfaji pólusa felé tendál. Nincs okunk kételkedni a narrátor beszámíthatóságában, és az elmondottak igazságában – a „békás" történetre ez már nem feltétlenül áll, illetve csak akkor, ha – a todorovi értelemben vett – csodás műfajába soroljuk.

Az eddigieket összegezve megállapítható, hogy *A béka* című Csáth-novella a fantasztikus irodalomba, s azon belül is az ún. *kétértelmű móduszba* (ambiguous mode) tartozik. Nancy Traill (1996) a történeteknek olyan osztályát jelöli ezzel a fogalommal, amelyekben az elbeszélő megbízhatatlansága vagy a nézőpontok ellentmondásossága miatt végig kétséges marad a természetfelettinek a fikciós világon belüli státusza. A természetfeletti lények és események létmódja megmarad a lehetőség, a „mintha" szintjén, sem egyértelmű elfogadásukról (disjunctive mode), sem egyértelmű elutasításukról (supernatural naturalized) nem beszélhetünk.[13] Ennek az eldönthetetlenségnek szemantikai síkon a szószerinti és a képletes jelentés egymást erősítő kölcsönhatása feleltethető meg. A választás kényszerének ellenállva (valós vagy képzelt szörny, babonás kényszerképzet vagy álomprojekció) talán érdemesebb úgy olvasnunk

[11] „*Mintha nem volna többé agyvelőm, és rémséges hülye volnék*, mintha ítéletnapig ott kéne ülnöm a koromsötétben, hogy szorítsam ezt a nyomorult gégét. […] Megrémültem és elhűltem, azután *ész nélkül* hozzáláttam az élesztgetéshez." (191.)

[12] „Szinte beleszédültem az erőlködésbe és az ölnivágyás állati kéjébe." (191.)

[13] Nancy Traill fantasztikum-elmélete Lubomír Doležel narratív-szemantikai fikcióelméletéből indul ki. Kategorizációjának alapját a természetes és a természetfeletti világ egymáshoz való viszonya, ezek dinamikája képezi, mely az elbeszélő szövegek fikciós világának sajátos szerkezeti felépítésében, a két szféra elrendezési módjában ölt testet. A teória rövid ismertetését lásd Rigó Gyula tanulmányában (2012), mely Csáth Géza *A varázsló halála* című novellájával foglalkozik.

*A béká*t, mint amely egyéni sorseseményt reflektáló narratív megnyilatkozáson keresztül, a rémtörténet és a lélektani novella eszköztárát egyaránt mozgósítva, ad nyelvileg ma is magával ragadó hangulatképet a különböző szintű és fokú félelemérzetről.

Felhasznált irodalom

Angyalosi 1996 = Angyalosi G. A szereplő és a hős Csáth Géza novellisztikájában = Angyalosi G. A költő hét bordája. Debrecen. 40–48.

Bordás 2012 = Bordás S. Visszhang és áthangolás. Mesehagyomány és figurativitás Csáth Géza prózájában, avagy két novella „áthallásai" // Literatura, 2012. 1. 62–74.

Bori 1993 = Bori I. A „homo novus" nagysága és tragédiája = Bori I. Prózatörténeti tanulmányok. Újvidék – Budapest. 100–125.

Carroll 2006 = Caroll N. A horror paradoxona. Ford. Buglya Zsófia // Metropolisz, 2006/1. 32–68.

Csáth 1994 = Csáth G. Mesék, amelyek rosszul végződnek. Budapest

Dobos 1987 = Dobos I. Racionalitás és misztikum. A novellaíró Csáth // Üzenet, 1987. 1–3. 59–70.

Gintli 2010 = Gintli T. Csáth Géza = Gintli T. (szerk.). Magyar irodalom. Budapest. 683–689.

Juhász 1987 = Juhász E. A Csáth-novellák csöndje // Híd, 1987. 6. 870–876.

Nádor 2012 = Kétszólamú variációk. A heterogén narráció példái Csáth Géza novellisztikájában // Literatura, 2012. 1. 82–90.

Rigó 2012 = Rigó Gy. Fantasztikum magyar módra // Literatura, 2012. 1. 75–82.

Szajbély 1989 = Csáth Géza. Budapest

Töttős 2011 = Töttős G. Csáth Géza: A béka. Online: http://csicsada-irodalom-birodalom.blogspot.sk/2011/11/csath-geza-beka-muelemzes.html (Letöltés dátuma: 2017. május 26.)

Traill 1996 = Traill N. Possible worlds of the fantastic: The rise of the paranormal in fiction. Toronto

Horváth Zsuzsa
(PPKE, Budapest)

„MI ITT CSAK MÁRTHÁK VAGYUNK". A *HANGYABOLY* TÉRIDEJE ÉS A NŐI IDENTITÁS ÖSSZEFÜGGÉSE

Kaffka Margit regényírói munkássága, elsősorban a fő művének számító *Színek és évek*, de a *Hangyaboly* és a *Mária évei* is, kétségkívül részét képezi a modern magyar regény kapcsán kialakított, kialakult a narrato-poétikai újdonságokat, jellegzetességeket számba vevő kanonizált szerzőknek és szövegcsoportnak is. Sőt, ahogy arra Benyovszky Krisztián is utalt Ottlik Géza *Iskola a határon* című regényével való összevetés során, hatástörténet szempontjából tekintve elmondható annyi, hogy a kölcsönös viszonyításnak alávetett művek közül leginkább Kaffka Margit regénye gazdagodhat olyan új értelmezési szempontokkal, amelyek irodalomtörténeti megítélését, ha nem is módosíthatják, de – fontosságát kiemelendő – mindenesetre tovább árnyalhatják. Ottlik felől olvasva Kaffka (néhány irodalomtörténész – Fülöp László, Bodnár György – által már hangsúlyozott) jelentősége ismételten igazolódik, Ottlik életműve pedig Kaffka Margitban egy fontos – eddig nem hivatkozott – regénytörténeti előzményére ismerhet. (Benyovszky 1999). Az utóbbi évek Kaffka-recepciójának tanúsága szerint az írónő a magyar irodalmi modernség kánonjában betöltött pozícióját az egyik legjelentősebb alkotók között jelöli ki (Arany 2022, Bovier 2008, Cserhalmi 2009, Kosztrabszky 2022).

A magyar klasszikus modernség szellemiségének és a nyugatosok névvel fémjelzett írói kör jegyében alkotó Kaffka Margit írásművészetének leginkább emlegetett sajátossága a női lét kérdéseinek tematizálása, mely legtöbbre értékelt műveiben összefonódva jelenik meg a dzsentri sorssal és a társadalomábrázolással. Arra azonban kevéssé utal a korabeli kritika és a két fő monográfusa Bodnár György és Fülöp László, hogy a női lét kérdései témával gyakran összekapcsolódva jelennek meg műveiben az egyházi, bibliai világkép szöveges indexei is. Közismert például a *Hangyaboly* című regény egyházi,

bibliai szemantikát is aktivizáló szövegvilága (Bovier 2008: 151). Kaffka Margit már neveltetése során is, elsősorban a szatmári irgalmas nővérek zárdájában, széleskörű bibliaismeretre tett szert, melynek ihlető hatása szövegvilágának kiépítésében is tetten érhető prózai és lírai munkásságában egyaránt. Tanulmányomban a *Hangyaboly* című regénye kapcsán azt a kérdést vizsgálom, hogy a női identitás és a sajátos tér, a zárda hogyan, miként függenek össze.

Kaffka Margit 1917-es regényét a *Hangyabolyt*[1] a kortársi kritikusok közül a konzervatív kritika nagy felháborodással fogadta. „Az írónő ismét szaporította kötetei számát egy regénynek mondott könyvvel – írja a Budapesti Szemle. Ez már nem irodalom, hanem pornográfia." (s1917: 466). A Magyar Kultúra is az író rangjától igyekszik megfosztani Kaffka Margitot: „Nem regény ez, hanem valóságos pamflet, az irodalmiság álcájába bújt támadó irat az apácazárdák ellen… Ezt a pamfletet is nyugodtan kitessékelhetjük a regényirodalomból." (Várdai 1917: 516). Andor József, a katolikus Élet szerkesztője így vezeti be kritikáját: „Kaffka Margittal röviden és udvariatlanul végzünk." S rafinált torzításnak minősíti a regény zárdaképét – szemben az Állomások „zsidó világának" rajzával, melyet rafinált kendőzésnek tekint. Mindkettőben a Nyugat programjának és kozmopolitizmusának hatását kárhoztatja. (Andor 1917: 468). A Nyugat kritikusai közül érdemben Király György és Tóth Árpád foglalkoztak a kisregénnyel. Tóth Árpád a kritika tekintélyes részében a helyszín, a zárda elemzésével volt elfoglalva, hangsúlyozta, hogy egy külön „mikrokozmosz", mely az „Élet gazdagságával zsibong". Tehát Tóth Árpád jelképnek, szimbólumnak értelmezte a zárda helyszínét, ahol a „politika és szerelem – e két nagy földi tömeg- és egyén-mozgató, íme, itt is döntően uralkodik, […] itt is örök divatú!" (Tóth 1917: 792). A másik kritikus Király György elemzéséből kihallható a konzervatív folyóiratok képviselte vádak elleni tiltakozása, ő a mű és a művészi szándék félreértésével magyarázta a bírálatok vádjait. Illetve, hogy nem értették meg az ábrázolás ironikus regiszterét, jelképszerűségét, azt, hogy „ez a hangyaboly csak szimbóluma volna minden emberi társas együttélésnek". „Ezt a regényt sokan félreértették […] pedig itt is csak az író emberábrázoló fölénye ejtette kritikusait tévedésbe; […]" (Király 1920: 4). Mind a kortársi, mind a későbbi kritikusok elsősorban antiklerikális, illetve társadalomkritikai olvasatban tárgyalják a művet. Bodnár György monográfiájában az antiklerikális kritikára, illetve a zárda szimbólum jellegére hívja fel a figyelmet (Bodnár 2001: 266). Fülöp László monográfiájában a regény befogadástörténetének ismertetése

[1] A regény a *Nyugat* folyóirat hasábjain jelent meg először az 1917-es 1–6-os számaiban folytatásokban, illetve még ugyanabban az évben könyv alakban is megjelent a Nyugat-kiadó gondozásában.

után elsősorban társadalmi szempontból hagyományos narratív megoldásokat alkalmazó realista modellregényként olvassa a művet (Fülöp 1987: 203). Szitár Katalin munkásságán belül a szövegértelmezői gyakorlathoz kívánok kapcsolódni, mégpedig Kaffka Margit *Hangyaboly* című regényértelmezésén keresztül. Szitár Katalin a *Polixéna tant*ról, a *Színek és évek*ről és a *Mária évei*ről is írt tanulmányokat, melyek szemléletmódja, gondolatai inspirálóan hatottak rám több szövegértelmezésem során. Kaffka írásművészetéről szólva annak egyediségét vizsgálta, azt a kérdést feltéve, hogy miben áll jelentésalkotásának egyedisége és kiemelte, hogy Kaffka Margit a kultúra és a hagyomány felől kívánta megközelíteni a nőt mint sajátos identitás hordozóját (Szitár 2003: 404).

Már a *Nyugat* kritikusai is felfigyeltek a zárda mint helyszín jelképszerűségére, szimbolikus voltára. A regény későbbi méltatói közül Fülöp László egy mondatban utalt arra, hogy Kaffka a *Hangyaboly*ban „[…] Zárt és redukáltan zsugorított kronotoposzt – összevont tér-idő rendszert – épít fel", de tételét bővebben nem fejtette ki (Fülöp 1987: 203). Kaffka Margit *Hangyaboly* című regényében kirajzolódó fikciós zárda világát az idő és a tér elválaszthatatlan egysége révén létrejövő önálló, bahtyini értelemben vett kronotoposzként értelmezve juthatunk arra a következtetésre, hogy a zárda sajátos tér-idő dimenzióval rendelkezik, melynek tulajdonságai a zártság, a kötött, keresztény időkörhöz szorosan kapcsolódó időrend és a transzcendenciával való érintkezés lehetősége (Horváth 2010: 158–172). Ez hatással van a bennlakókra, nemcsak időszemléletükre, létértelmezésükre, hanem identitásképzésüket is befolyásolja, személyes történetüket is érinti. E sajátos téridőnek megfelelően, a zárda a női identitást is sajátossá teszi, szimbolikus identitást hoz létre.

A tér magától értetődően zárt, a helyszín a zárda, a szóban annak belső formája a történeti szemantika révén is érvényre jut, hiszen etimológiai összefüggésben van a zár, bezár igével.[2] (Benkő 1976: 1187). A regény tere egy olyan zárt világként tételeződik, amely világ egy külvilággal nem vagy alig érintkező közösség életét sugalmazza. Így a szó jelentésébe eleve beleértjük a zárt hely, a zártság értelmét. A kisregény a bezártság, az elzártság kronotoposzát hozza létre, mely a zárda mint női kolostor folytán a női lét(ezés) leírására is alkalmazható. A zárda a környező világból kimetszett hely, így világa elszakítja a mindennapitól, a megszokottól a bennélőket, ugyanakkor egy attól eltérő tér-idő dimenzióba helyezve őket, lehetőséget adva egy másfajta tér- és időélmény átélésére. A zárda-kronotoposzának létrejöttéhez az adott hely izoláltsága és

[2] A *zárda* szavunkat a 'zár' igéből a nyelvújításkor tévesen elvont –da képző segítségével alkották meg. A szóban a 'zár' ige eredeti jelentése a „csukott állapotban rögzít" tovább él, mint a szó belső formája.

a szereplők helyváltoztatásának korlátozása alapvetően hozzátartozik. A zárda kronotoposza hatással van a bennlakókra: mind a növendékekre, mind az apácákra, a novíciákra, ez a hatás személyes történetüket, identitásukat is érinti. Zárt, behatárolt életükben a konfliktusok egyik forrása épp e kronotoposz által bontakozik ki. Maga a bezártság is okoz(hat) konfliktusokat, a regény is azt sugallja, hogy ezek nagyrészt túlhajtott természetes folyamatok miatt bontakoznak ki. Nyilasy Balázs a zárda mikrokozmikus egységének, szimbolikus rendjének intenzív erőteret létrehozó erejét, és annak a személyiség deformációjához vezető pszichés munkafolyamatokat emeli ki (Nyilasy 2005: 199–202). A zárda nemcsak a külvilág felé mutat zártságot, hanem belső korlátokkal, szabályokkal is rendelkezik. A zárdai élet nem egységes, hanem hierarchikusan rétegzett, ami szintén interakciókhoz, adott esetben konfliktusokhoz vezet.

Már a *Hangyaboly* cím is utal rá, hogy a közeg, a tér, a helyszín ábrázolása, hatása fontos, talán fontosabb is, mint egyes, kiemelt alakok, személyek szerepe. A cím azt is sugallja, hogy az egyes figurák egy nagyobb közösség részeként értelmezendők. A hangyaboly metafora a mozgalmasságot, a nyüzsgést emeli be az értelemképzésbe, valamint a szigorú szabályok, a hierarchia uralta mikroközösség képzetét, mely közösséget a királynő, vagyis a főnöknő irányít: megvédi a tagokat, kijelöli az egyes feladatokat, a közösség tagjai pedig engedelmességgel tartoznak neki, illetve betartják a szabályokat. A regényszövegben három szöveghelyen fordul elő a hangyaboly kifejezés, mindhárom esetben a zárdára, mint az apácák speciális életterére történik utalás és mininarratívaként kapcsolódik is a szóhoz egy sajátos történet.

Az első előforduláskor, Király Erzsi, aki bizonyos szempontból az elbeszélői szerepkört is birtokolja, éppen a rend megbolydulását emeli ki, melyet kívülről nem venni észre, csak a bennfentesek észlelik. „De azt hiszem, máris folynak a rejtett korteskedések, forr és zizeg ez a kis hangyaboly, bár kívülről alig venni észre valamit." (Kaffka 1961: 256). A második előforduláskor a cím metaforikája a külvilágtól való elzárkózást tematizálja. „Egy napon át, úgyszólván reggeltől estig, lenn lakozott az egész hangyaboly népe a föld alatt, térdelt a kripta kövén, és nézett a síri lámpák reszketeg fényébe; böjttől szédelegve, káprázó szemekkel" (Kaffka 1961: 267). Míg a harmadik előforduláskor a külső hatásra bekövetkező felbolydulás, a nyüzsgés, a megszokottól való eltérés és az ebből fakadó feszültség jelentés erősödik fel. „A hangyaboly, melybe kívülről belerúgtak, még soká zúgott és nyüzsgött tehetetlen, bőszült morajjal" (Kaffka 1961: 301).

Mivel a zárdát sajátos tér-idő megvalósulásaként fogom fel, a benne megjelenő személyiségformációkra nem szociálpszichológiai szempontból tekintek,

hanem olyan szimbolikus identitásként, melyre a zárda kronotoposz fejti ki sajátos hatását. A női lét, mint sajátos identitás hordozója jelenik meg, ahol tehát a női szereplők kevésbé a társadalmi szerepük felől meghatározottak, mint inkább a kultúra és a hagyomány felől. E szimbolikus szerepek, női sorsok elsősorban kulturálisan, a kulturális hagyományban megalapozottak, a regény szereplői eleve egy kulturálisan előre meghatározott keretbe és történeti távlatba vannak helyezve. A zárdában tanuló fiatal lányokra a zárda téridejе leginkább a maga zártságával hat, konfliktusaik is nagyrészt inkább természetes folyamatok túlkapásaiból erednek. A helyszín egyedi téridejének megfelelő szimbolikus identitás az apáca-identitás. Így tanulmányomban ez utóbbit állítom a vizsgálat középpontjába. A bennlakó „kisasszonyok" és az apácák sorsának szétválasztását a regény zárlata is alátámasztja, hiszen a zárda hatósugarából a lányok nemsokára kikerülnek, vagyis a zárdai téridő rájuk tett hatása részleges, időszakos. „Ám a fiatal növendékek, a bennlakó »kisasszonyok« most már nem foglalkoztak oly nagy érdeklődéssel ezekkel a belső, zárdabeli dolgokkal, ők már kifelé gravitáltak; ki innét nemsokára, a szabad levegőre. A helyükre mások, újak jönnek megint, ha ezek a friss falombok újra elbágyasztják rikoltó zöldjüket szeptember édesen szétcsurgó, arany napfényében. – Ezeknek a mostaniaknak már itt voltak a maguk kis, nagyon fontos – »igazi életgondjaik«, az ám! A vizsgák; és a nagy fő vizsga, a képesítő – mely majd »egész életükre« kihat" (Kaffka 1961: 371). A fiatal lányok történeteiből azon hatásokat emelem ki, melyek a női identitás fogalma felől sajátos jelentést hordoznak, így a fantázia szerepének megnövekedését, a szerepjáték jelentőségét, és a zártság következtében kialakult önállótlanságot. A zárda mikrokozmikus egysége, szimbolikus rendje intenzív erőteret teremt. A pszichikum valóság-átalakító munkája nagyon magas szinten zajlik, a képzeletvilág, a belső élet tápot nyer, és gazdagon kibomlik. A szabad lelki élethez szükséges önazonosság nem tud létrejönni. A személyiség óhatatlan deformációját eredményezi (Nyilasy 2003: 201). Király Erzsi bizonyos értelemben kivételt képez a növendékek között, hiszen vitális, leleményes, elpusztíthatatlan, jövője elképzelhető egy sikeres, önmegvalósító életként.[3]

A zárda téridejének megfelelő szimbolikus identitás a regényben az apáca-identitás, mely a zárda jellegzetes és különleges életmintája, képviselői az apácák és a novíciák. Az apácaságot egyfajta szimbolikus női identitásnak

[3] Alakját a *Hangyaboly* egyik történetszálában betöltött központi szerepe felől is kiemelkedőnek látom, a regény narratológiai kérdéseit vizsgálva, mint cselekménybonyolító, sőt másodlagos elbeszélő szerepkörben fellépő alakként, a regény narrációs megoldásait összetettebbé tevő figuraként értelmezhető, melynek kifejtése jelen tanulmány keretei között nem megoldható.

is felfoghatjuk, melyben a látszólagos egyformaság mögött variabilitás mutatkozik. A poétikai onomasztika elterjedt eljárását a név és denotátuma, jelöltje közötti viszony motiválttá tételét termékenyen alkalmazhatónak gondolom, hiszen a regény esetében az identitás megképzésében a név identitást teremtő szerepe meghatározó jelentőségű. Az antroponímia e hagyományban a tulajdonnév a személyiség tartalmának lényegét ragadja meg, és teszi transzparenssé, tehát a név és a személyiség kapcsolata lényegivé válik (Rigolot 1992: 349). Ez a szemlélet a legvilágosabban a beszélő nevek estében érvényesül. Beszélő névről talán Gross Helén esetében szólhatunk, hiszen a német Groschen jelentése „garas". A történet szerint a haldokló főnöknő unokahúgára nagy örökség vár, így az apácák motiváltak arra, hogy beléptessék, akár akarata ellenére is a rendbe, ebből fakad a regény egyik fő konfliktusa. Király Erzsi vezetékneve a regényben betöltött vezető szerepe, termetének, alakjának különlegessége, kiválósága felől motiváltnak tekinthető, hiszen jelentésének 'tekintélyes', 'kiváló' 'vezető szerepű személy' tartalmai aktivizálódnak. „Király Erzsin is szép, új, sötétszürke útiruha volt, mikor megérkezett; ilyenkor lehetett látni, milyen pompás a telt, magas alakja és milyen szép, habfehér, üde bőre, gyönyörű nyaka, válla van: és szőke haja mily dús, hullámos fényű a divatos, angolos lefésült frizurával" (Kaffka 1961: 305). De érdemes más típusú irodalmi névadásánál is megvizsgálni a személyiség és a tulajdonnév kapcsolatát.

A név és a személyiség közötti motivált kapcsolat vizsgálata abból a szempontból is megalapozottnak tűnik, hogy a szerzetesrendbe való belépéskor a jelöltek tudatosan választottak új, szerzetesi nevet. A poétikai onomasztika felől ez a választás egy új identitás, új, sajáttá tehető sors választásaként is értelmezhető. E gesztussal a régi identitását, a korábbi sorsát elhagyja, maga mögött hagyja a jelölt, helyette egy évszázados hagyománnyal, értékrenddel bíró közösséghez, a rendjéhez, azon keresztül a katolikus egyházhoz való tudatos kapcsolódást választja. A regényben a választás ténye, a régi név és korábbi identitás elhagyása szövegszerűen is megjelenik Komoróczy Sára – Adél nővér történetében, illetve általánosságban utal a regény az apácák hajdani, elhagyott „világi" életére. „Meggyorsította a lépteit és felemelte a lámpát. Adél volt; valaha Komoróczy Sára" (Kaffka 1961: 328). „Az apácák igen kevésre szoktak emlékezni hajdani «világi» korukból még akkor is, ha ez túlterjedt a gyermekéveken. Nem pusztán az áhítat s a földi dolgok köteles megvetése ennek az oka; de az itteni élet rövid időn teljesen átalakít, új tartalmakkal tölt el, szűkkörű, de annál intenzívebb és teljesebb új képzeletvilággal és oly sajátos, oly erős érdeklődéssel, mely csaknem teljesen kiszorítja a régit, a távolit és túl

bonyolultat, melyet alig is ismertek, vagy melynek elkedvetlenülten búcsút mondtak" (Kaffka 1961: 253).

A *Hangyabolyban* szereplő apácák neveit vizsgálva érdekes következtetéseket vonhatunk le. A sororok felvett, választott nevei nagyrészt latin eredetűek (*Berchtolda – Bertolda*, *Leona*, *Virginia – Virgínia*, *Bernarda*, *Emerika – Emerencia*, *Simonea*), emellett héber (*Magdolna*, *Márta*, *Evelina – Éva*), német (*Kunigunda*) és francia, francia-német (*Adél*) nevek szerepelnek még. E nevek eredetükkel megidézik, és viselőjüket bekapcsolják a latin, s ezen keresztül a katolikus egyház több évezredes hagyományába, illetve utalnak a rendház német eredetére, hiszen az „öregek" még mind a német, bajor anyarendház tagjaiként kerültek az országba. Eredetükön kívül érdekes lehet még a név és denotátuma közti motiváltság kérdése. E szempontból kiemelném Kunigunda, Virginia, Evelina, Mártha nővéreket, esetükben a név és viselőjük ábrázolt személyisége közt részben motivált a kapcsolat. A *Kunigunda* – jelentése: nemzetség, harc; *Virgínia* – jelentése: lány, hajadon; *Márta* – jelentése: úrinő; és az *Evelina* – az Éva név továbbképzett származéka, jelentése: életet adó. Kunigundáról többször elhangzik a regényben, hogy keménykezű, harcos, férfias jelenség, „pörölt és rendet tartott", saját magának is visszatérő szólama, az „Én csak afféle öreg trombita vagyok, a magamét fújom" (Kaffka 1961: 262–263). Virginia választott neve hangsúlyossá teszi hivatásának egyik fontos attribútumát, a hajadonságot, a lányságot, illetve „Krisztus szűzi jegyességét". Schwester Mártha pedig éppen különlegesen magas életkoránál és szövegbeli attribútumaival – „elefántcsontszínű" bőr – hozható motivált összefüggésbe neve jelentésével. Talán távoli a kapcsolat, de a motiváltságot az 'úrinő, rangos, nemes, előkelő nő' jelentések és az 'elefántcsont, drága, nemes, előkelő anyag' közötti kapcsolatban látom. Ezen kívül neve bibliai utalást is tartalmaz: a bibliai Márta, Lázár és Mária testvére volt, Jézus látogatásakor sürgött-forgott, tevékenykedett, míg Mária Jézus lábához ülve hallgatta őt, méltatlankodásának hangot adva, Jézus Mária magatartását értékelte pozitívan. A felidézett történet mindkét magatartása kapcsolható Schwester Márthához: a tevékeny Márta-féle élet és a szemlélődő életmód is. Neve megidézi a tevékeny életmódot, jelen szemlélődő állapota pedig a nevének párjaként értettet. Amúgy a regény szövege maga is rájátszik a névben rejlő bibliai történetre, éppen a rend tevékenységének bemutatása kapcsán. „A mi rendünk (és tudom, hogy tiszta hajlamból választottad) munkálkodó rend; mi küzdve és dolgozva építjük üdvünket és másokét; nem élünk passzív áhítatnak, mert emberi, gyarló lelkünk nem bírná a tiszta malasztot, noha Mária volt az és nem Mártha, aki

»a jobb részt választotta«. Mi itt csak Márthák vagyunk" (Kaffka 1961: 285). Evelina soror neve felfogható kontrasztnévként, hiszen a regényben állandó jelzője a „szent", önsanyargató, böjtölő, mogorva élete miatt, és apáca léténél fogva gyermektelen, tehát egész lénye az élettel szemben áll. Az apácanevek jelentős számban egy-egy férfinév latinos nőiesítései. Ezek a Berchtolda, Leona, Bernarda, Simonea. E választott nevek talán az apácák életéből amúgy hiányzó férfi princípiumot hivatottak pótolni, illetve viselőjük hagyományosan férfiasnak mondott határozott, erős személyiségjegyeit jelölhetik.

A kronotoposz hatását vizsgálva különbséget kell tennünk az apácák, a jelöltek, a bennlakó diákok, és a bejáró diákok között, hiszen minél inkább hatása alatt vannak a sajátos tér-idő viszonylatnak, amelyet a zárda jelent, annál kevésbé érintettek a kinti tér-idő viszonylatoktól. A legkisebb hatással a bejáró diákokra van, őket követik a bennlakó diákok, majd a jelöltek, és akikre a legjelentősebb hatással van a zárda „rendje", az természetesen az apácák köre. A zárda ennek megfelelően egy jellegzetes és különleges életmintát foglal magába, melynek képviselői az apácák, a novíciák, a sajátos életfelfogásuk a zárda kronotoposzának speciális tér- és időélményével van összhangban. A zárda jellegzetesen női terrénum, melyben a férfiak korlátozott vagy speciális szerepet kaphatnak.

Tovább vizsgálódva elmondható, hogy a társadalmi különbségek elhalványulnak, ha nem is tűnnek el egészen, a kultúrák (néha a magyar és a német nyelv), közötti határ is elmosódik. (Amerikai, bajor, magyar, német, olasz, román, sváb származású, kulturális hátterű apácákról, növendékekről is olvashatunk.) A társadalmi különbségek elhalványulásának oka is a kronotoposzban keresendő, hiszen az apácák bevonulásukkor világi vagyonukról, rangjukról lemondanak a rend javára. A saját, egyéni múlt elszakad a jelentől, ahogy az egyéni érdek fölé is a közösségi vagy vélt közösségi érdek helyeződik. A szerzetesrendbe való belépéskor a jelöltek tudatosan választottak új, szerzetesi nevet, mely értelmezhető a poétikai onomasztika felől egy új identitás, illetve egy új, sajáttá tehető sors választásának is. E névválasztással a régi identitását, a korábbi sorsát maga mögött hagyja a jelölt, helyette egy évszázados hagyománnyal, értékrenddel bíró közösséghez, a rendjéhez, és azon keresztül a katolikus egyházhoz való tudatos kapcsolódást választja.

A hely szellemének megfelelően a család fogalma is megváltozik, a nővér, anya relációk egy a kinti világtól eltérő mintázatot mutatnak, hiszen itt mindenki, mindenkinek nővére. Az apácák Krisztus menyasszonyai, Krisztus pedig mennyei vőlegényként jelenik meg a szövegben. A közösség szellemi vezetője

a főnökasszony, pedig az Anya, a Tisztelendő Anya. „Kegyes Anyánktól jött ki" [ti. az orvos] (Kaffka 1961: 266). A relációk ilyen változata a közösség összetartozását, familiaritását, bensőségességét hivatott jelezni, illetve erősíti a feminin, matriarchális jellegét a közösségnek. A „kedves nővér" megszilárdult kifejezés megnevezésként, megszólításként folyton-folyvást visszatér a regényben. Repetitív voltánál fogva eredeti tartalma megkopik, kiürül, puszta formulává válik. „Hogy, mint van, kedves nővér?" (Kaffka 1961: 259) „– Szeret-e még élni, Schwester Mártha. – (Szokás volt a zárdában, ki tudja hány év óta már, hogy ezt kérdezzék ettől az embercsodától, az Úr e százéves szűzi jegyesétől" (Kaffka 1961: 273). „Igen, itt, itt, kedves nővér, a novíciátban, az ön tiszteletre méltó felügyelete alatt!" (Kaffka 1961: 348). „A jóisten meg fog segíteni, ezt biztosra mondhatom, kedves nővér!" (Kaffka 1961: 365)

Itt kell megemlítenem még a speciális öltözetet, a ruhát is. A szerzetesi ruha, a habitusból és az ehhez tartozó fátyolból, a vélumból áll. Ezeken kívül fontos még kiemelni a többiek egyenruháját is, hiszen mind a bejáró, mind a bennlakó diákok uniformist hordanak, a jelöltek novíciafátylat és kerek abbégallért, és az apácákétól eltérő egyenruhát, melyek kijelölik helyüket a zárda szigorúan szervezett rendjén belül. „Gross Helénke felment az este Berchtoldához a novíciátba, és ma már fel is vette a jelöltgallért" (Kaffka 1961: 323). Az öltözék szintén hatással van az egyéniségre, hiszen elmossa az egyéni különbségeket, az életkort, egyéni jellegzetességeket, sőt a nemi jelleg külső jegyeit is elhalványítja. A ruha azonban nemcsak külsőségként jelenik meg a regényen belül, hanem jele is a választott szimbolikus hivatásnak. A szerzetesi ruhával jár együtt a szerzetesi hivatás választása és annak megfelelő viselkedésminták elsajátítása, melyek szintén az identitáskérdéssel vannak összefüggésben. Ezek a viselkedésminták lehetnek pusztán külsőségek, ugyanakkor autentikusak is, vagyis a személyiséggel összhangban állók, például Magdolna, Adél vagy Virginia nővér esetében.

A speciális öltözet, a ruha, a habitus és a vélum, a fátyol szerepe nemcsak külsőségként jelenik meg a regényben, hanem szimbolikus jele is a választott hivatásnak. A kisregényből kiemelném Virginia alakját, aki az igaz szerzetesi hivatását talán meglelő és így identikusságát, önazonosságként megélő hősök közé sorolható. Magdolnát már a szerzetesi megadás, alázatosság jellemzi a regény elejétől, az ő alakja nem változik, ám hatással van Virginiára és arra, hogy Virginia végül is rátaláljon az igaz, manírokról, külsőségektől, eltévelyedésektől, túlkapásoktól mentes szerzetesi magatartásra. Virginiát tarthatjuk a regényben a szerzetesek közül a legfontosabbnak, az ő sorsfordulatát tárja

elénk az elbeszélő a legalaposabban, ő képvisel(het)i a zárda kronotoposzának megfelelő apáca-sorsot, női identitást, Magdolnáé mellett. Az elbeszélő, aki bizonyos esetekben a hipotetikus szerző pozícióját, álarcát veszi magára, szimpátiával ábrázolja Virginiát és a moderneket. Alakjában és történetében a szerzetesi életformát ténylegesen, hitelesen megélő figurát ismerhetünk meg. Miután felismeri, hogy a Magdolna iránt táplált érzelmei földi érzésből fakadnak, magába fordul, és számvetése, imája után a szerzetes hitvallásával, és az önmegértés gesztusával erősödik meg. Elbeszélt élettörténetében, szimbolikus apáca-identitásának tényleges, belsővé tett formájában Babits Mihály regényéből Timár Virgil, a paptanár alakjának értelmezését idézi meg. „Ó, mennyivel jobb most, hogy tudja, megérti önmagát és másokat; a szervezetek, az állatok és fák törvényeit; a tanult és sejtett dolgok összefüggéseit; emberi szervek szerepét. Hálával telt el aziránt, ki ma oly világosan, egyszerűen és tiszta szavakkal mindennek birtokába juttatta. Harmincöt évet kellett élnie, míg végre felvilágosították; de érezte, hogy szerzetesnek is, embernek is különb lesz ezentúl. Az oltár előtt térdelt, és lazán egymásba kulcsolt kezekkel, nyugodt, nyitott, gondolkodó szemekkel nézett maga elé; de bensőjében mélyen és jólesően sokáig imádkozott" (Kaffka 1961: 358). A szerzetesi hivatás megélését támasztja alá az is, hogy a megegyezést és a konzervatívok győzelmét már igazi szerzetesi megadással veszi tudomásul, vállalja a rá kirótt feladatokat. A többi szereplő inkább a szimbolikus apáca-identitás ellenpontjaként, az apáca-identitás variabilitásaiként, néhol torzulásaiként jelennek meg. Ilyenek Kunigunda és a „szent" Evelina, alakjaikban megjelenik az idegenség, a groteszkség, a szerepükben nem sajáttá tett idegen révén.

A tér mellett az idő szerepe is eltérést mutat a köznapihoz képest. Az időről szólván kétféle idősík jelenik meg a regényben: a külső, és a zárda ideje, melyet a kronotoposz hoz létre. A zárdai világ és a külvilág közötti különbséget a két időszemlélet különbözősége világíthatja meg. A külső időt nevezhetjük történelmi, történeti vagy cselekményidőnek is, erre csak áttételesen lehet utalást találni, sőt hatását is csak áttételesen érezteti a zárda életében.

A zárda kronotoposzának időszemléletében meghatározó szerepet tölt be a szerzetesi idő és a keresztény egyházi idő. Ennek az időnek jellemzője a zártság, ahogy a téré is, de az említett két idősík a transzcendencia felé nyitja meg a zártságot, a bensőségesség és az ima dialogicitásával. A zárda mindennapjainak megvan a maguk rendje, pontos időbeosztása, amit e kronotoposz határoz meg, ezt az időt a tanítás, oktatás rendje mellett a keresztény egyházi idő formálja. A mindennapi tevékenységek ismétlődő folyamatait (reggeli,

ágyvetés, öltözködés, tanítási órák, ebéd…) mintegy állandóan kiegészítik, újrastrukturálják a vallásos élet megnyilvánulásai (ima, litánia…). Ez az időbeosztás a kronotoposz hatásán kívül állóknak, és a növendékeknek egyhangúnak, monotonnak tűnik, mely monotonitás szintén a belső konfliktusok forrása. Az idő múlása a zárdában részint ciklikusan, részint lineárisan telik. Hiszen a liturgiában, de a mindennapok eseményeiben is érvényesülhet az üdvtörténeti lineáris idő koncepciója, mely mellett a mindennapok rendje, beosztása ciklikusan ismétlődik. Ez a kettősség megfelel a keresztény időszemléletnek.

A szerzetesi és a keresztény egyházi idő az, amely az apácák, a novíciák életét szabályozza, mely kiemeli a megszokott hagyományos tér-időből, és új közegbe helyezi őket. A szerzetesi időt idézik meg a szerzetesi élettel összefüggő rituális tevékenységek, melyek egy olyan időszemléletre utalnak, mely az apácák mindennapjait strukturálják, nemcsak mindennapjaik időbeosztását, de egész gondolkodásukat is befolyásolja ez az időszemlélet. A keresztény egyházi idő a liturgiában, a hozzá tartozó szertartások leírásában, és szövegtöredékeiben jelenik meg. Ez az idő lineáris, teleologikus, és szinte teljesen leválasztható a regénycselekmény történeti, külső idejéről. A liturgia a földi időt Jézus Krisztus idejébe és jelenlétébe közvetíti. A liturgia a megváltás folyamatának fordulópontja (Ratzinger 2002: 56). Az üdvtörténeti időt felidézi a napi mise, az áldozás, az eucharisztia, a gyónás, a Tedeum, a litánia, vagyis a liturgikus cselekvések, illetve a hozzájuk kapcsolható szövegek idézése. „Mise után lassú menetben járultak az oltárhoz, sorba térdeltek a hideg kőlépcsőn, és nyakukat epedő mozdulattal előrenyújtva, kissé szétnyitották ajkaikat. S a pap közeledett hozzájuk egyenként a kehellyel, az aranyedénnyel, melyben az istenség lakik. Még keresztet írt vele szemük előtt – felragyogott kezében a Vőlegény halotti fehérségű, átlátszó teste; amaz igazi és lényeg szerint tökéletes Test és Vér, mely az Ostya titkába rejtőzik naponta és minden órában, minden percben, sok ezerszer, tán az idők végezetéig – hogy vérontás és kínhalál nélkül most újra meg újra feláldoztassék, magára véve e világ bűneit –, és nem földi szerelemben egyesüljön ezerszer és ezerszer csodálatosan és tökéletesen az őt áhítozókkal (Kaffka 1961: 352).

Az imák önmagukban és idézett szövegükben is a transzcendencia jelenlétére utalnak, hiszen a transzcendenssel folytatott kommunikáció egyik formáját jelentik. „Te Aranyház! Te frigynek szent szekrénye! Mennynek Kapuja! Ó, elefántcsontból való Torony! Titkos értelmű Rózsa!... (Kaffka 1961: 369). „Uram, nem vagyok méltó, hogy hajlékomba jöjj …" „Adj, Uram, örök nyugodalmat …" „Gelobt sei Jesus Christus! In Ewigkeit." „Isten legyen szándékainkkal! Amen."

„Adj hálát; védőszentjeid és őrzőangyalod vigyáztak!" (Kaffka 1961: 343). „Mert sokan vannak a hivatottak, de kevesen a választottak." „Mi itt csak Márthák vagyunk." "Hagyd csónakod és jer, kövess!" „Az Úr angyala köszönté Máriát, s ő méhében fogana a szentlélektől .." „A – uram, ne vígy a kísértésbe; de szabadíts meg …" „A kegyelem ne hagyott el engem, Isten alázatos szolgálóját!" „Mindig jól Urunkjézus kegyelmével." A keresztény imában az idő és a tér egymással kapcsolatba kerül; a tér maga idővé vált, az idő pedig – mondhatni térszerűen – a térbe lép be. „[…] a tér és az idő egymással összefonódik […]" (Ratzinger 2002: 85). Ebben az értelmezésben pedig az eddig boncolgatott kronotoposz – téridő leírását fedezhetjük fel. Ugyanakkor az imát felfoghatjuk a tökéletes magány egyedüli beszédlehetőségének is. Így az ima a zárda-kronotoposz téridő szemléletének leginkább megfelelő beszédlehetőség. A zárda által képviselt kronotoposzban az idő kettős tagolódására bukkanunk, melyet a ciklikusan ismétlődő napi ritmus és az üdvtörténeti idő egyaránt befolyásol, jellemez. Az egyházi szertartások közül a szentmise, az oltáriszentség (eucharisztia) kerül elő a regényben, míg a keresztény imák közül az Úrangyala imádságcsokorról, az *Üdvözlégy*ről (*Ave Maria*), tesz említést a szöveg. Az imák közé tartoznak a rózsafüzér-imádság, az *Elhunytakért* szóló ima, a *Miatyánk*. Ide kapcsolódnak a Mária-tiszteletre utaló jelenetek is, úgymint a Boldogságos Szűz Mária tiszteletére állított „lurdi" szobor, melynek felajánlják az érett körtét a gyerekek, amit a zárda kertjében lehullva találtak, illetve a május havában a zárda templomából felhangzó Mária-litánia részleteinek megidézése is [4]

A zárda kronotoposz sajátos időélményével megegyezően a zárda szimbolikus női identitása, az apáca-identitás a keresztény egyházi időben, a jelent, és benne a női identitást átmeneti állapotnak érzékelve jelenik meg. Az alábbi idézet a vendégszöveggel megidézi az Üdvözlégy imaformuláját „Most és halálunk óráján.", melyben az elbeszélő alany személyt vált, az addigi többes szám harmadik személyről, (növendékek) illetve egyes szám harmadik személyű általános alanyról (élet) többes szám első személyre váltva (mi). E narrációs váltással, az apáca-identitáson túl, az általában vett (női) identitás megképződésében a jelen átmenetként határozható meg. Vagyis a felfedező, önmegvalósító centrális szubjektum elveszíti biztosnak vélt helyzetét, átadva helyét az átláthatatlan, nem kizárólag az 'én' által uraltnak. Az apáca-identitás múlt és jövő folyamatában képződik meg, a nőiség képe diszkurzusfüggő, a *Hangyaboly*ban ezt a zárda kronotoposza képviseli. A *Hangyaboly*ban

[4] Május havát Magyarországon is összekapcsolják a Mária-tisztelettel, a római katolikus szokás szerint május hava Szűz Mária hónapja. A történetnek május hónapban szakad vége.

az apáca-identitás egy olyan identitáskategóriaként tűnik fel, melynek konstrukciós mivolta megjelenik szövegszerűen is a műben, hiszen a szubjektum ideologikus-textuális meghatározottságai felszínre kerülnek. Úgy általában kiemelném az apáca-identitás nyelvi meghatározottságait, melyek előzetesek a szubjektumhoz képest. Nemcsak az időszemlélet, hanem a nyelv is jellegzetesen keresztény egyházi meghatározottságú, sőt speciálisan a szerzetesi életre koncentráló. Gondolok a formulaszerűen visszatérő nyelvi klisékre, köszön(t)ésekre, egyéb életszemléletet, életfelfogást tükröző szertartásos kifejezésekre: Isten segítségével, Isten dicsőségére, Krisztus irgalmából, Urunkjézus kegyelmével, gelobt sei Jesus Christus, in Ewigkeit.

Emellett a regényszöveg feltárja az ábrázolt apáca-identitás nyelvi-ideológiai szempontú rétegeit, olykor-olykor felszínre kerül a személyiség összetettsége, múltjának, egyéni élményeinek, ösztönvilágának főleg nyelvi jellegű megjelenéseivel. Legjellegzetesebb példák erre Kunigunda sajátos nyelvhasználata, melyben keveredik az apácákra jellemző és az eltorzított németes, durva, helytelen beszéd. További példaként gondolhatunk Adél, Geralda, Virginia nővér nyelvi, egyéni, sajátos gondolkodásbeli elszólásaira is. „Otthon megennél! Koplalolsz, te Fracc, te Pinkli!" (Kaffka 1961: 255). „Nem is lesz abból jó sose, csak afféle pucc dáma! Ha a Jóistent meg tudta csalni, hogyne csalná majd meg a földi embert? Afféle pucc dáma lesz az mindig! – így vélte a kis Geralda, és elmondogatta esténként a bennlakóknak is a II-es hálóban a Helénke hajdani ágya előtt; ő pesti lány volt, mégsem tagadhatta, egy-egy elejtett utca-zsargon szava rávallott" (Kaffka 1961: 362).

Kaffka Margit *Hangyaboly* című regénye a nőt, mint sajátos identitás hordozóját, a kultúra és a hagyomány felől közelítette meg, a zárda kronotoposzának hatására megjelenő apácalét nevezhető a női lét egy lehetséges szimbolikus identitásának. E szimbolikus szerep is elsősorban kulturálisan, a kronotoposz sajátos téridejénél fogva megalapozott. Az önazonosság alakításának olyan konfliktusait ábrázolja a regény, melyekben a női szereplők nem elsősorban a társadalommal vagy a férfiakkal, hanem önmagukkal, illetve az őket körülvevő szimbolikus renddel, és a zárda sajátos téridő dimenziójával szembesülnek. Ugyanakkor a történelmi-társadalmi diszkurzus női létre vonatkozó meghatározottsága a kronotoposzban is megjelenik, a külső idő betörésszerű jeleneteiben. Így a Kaffka-regény azt sugallja, hogy a nőiség ugyan nem függetleníthető a történelmi-társadalmi diszkurzusoktól, hiszen az egyes szereplők múltjának felvillantásában megjelenik, de a hangsúly már nem azon van, hanem a szubjektum sajátként való meghatározhatóságának meglétében, avagy meg

nem létében. A regényben az apácasors egy lehetséges, (meg)élhető női identitásként jelenik meg, annak minden nehézségével együtt. Ugyanúgy, ahogy Kaffka más regényeiben is, az identitás, az önazonosság megtalálása, kiépítése feladat, nem eleve adott. Különböző szimbolikus rendek, kulturális identitások kínálta értékek, kihívások, elvárások mentén találhatja meg az identikus énjét a Kaffka-hősnő. Az önazonosság megtalálása fontos e fikciós világban. Ha a kihívásoknak nem tud megfelelni, akkor a hősnő elbukik. Azért is, mert épp a fent említett szimbolikus rendek, kulturális identitások, életminták kínálta lehetőségek gyakran csak üres szerepeket, külsődleges azonosulási mintákat kínálnak fel, mely a regény világán belül nem válnak autentikussá, kiüresedett, megmerevedett pózként, iróniával telítetten jelennek meg. Az elbeszélő e szerepeket külsődlegesnek, felszínesnek ábrázolja, így jelzi, hogy ezek nem váltak sajáttá, belsővé, hanem idegenek maradtak.

Az apáca-identitás a női szubjektumot nyelvileg és kulturálisan konstruált szubjektumként jeleníti meg. Ezzel a szubjektum decentralizálódásának problémáját érinti, illetve az ábrázolt identitás konstrukciós voltára mutat rá. A női identitásnak ez az irodalmi megképződése decentrális szubjektumkonstrukcióként értelmezhető, hiszen saját pozíciójának megelőzöttségét hangsúlyozza ez a szubjektumfelfogás (Zsadányi 2007: 823).

Felhasznált irodalom

Andor 1917 = Andor J. Modern könyvek // Élet, 1917. I. 468.

Arany 2022 = Arany Zs. Ez már nem irodalom, hanem…" Kaffka Margit Hangyaboly című regényéről. Irodalmi Jelen online. 73–83.

Benkő 1976 = A magyar nyelv történeti etimológiai szótára III. Ö-Zs, főszerk. Benkő L. Akadémiai, Budapest

Benyovszky 1999 = Benyovszky K. Emlékezés és narráció három modellje https://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/1999/VIII.-evf.-1999.-szeptember/Emlekezes-es-narracio-harom-modellje

Bodnár 2001 = Bodnár Gy. Kaffka Margit. Budapest, Balassi

Bovier 2008 = Bovier H. Egy zárt világ szemantikája. Kaffka Margit: Hangyaboly = Bodrogi F., Miklós M., Gerda E., Bitskey I. (szerk.)Mozgásban. Irodalomtudományi PhD-konferencia elméleti irányvonalakról, kihívásokról és lehetőségekről. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó. 151–163.

Cserhalmi 2009 = Cserhalmi Zs. *Érzés megváltoztatása gondolat által? Kaffka Margit: Hangyaboly című regényének értelmezéséhez* // Nő, tükör, írás: Értelmezések a 20. század első felének női irodalmáról, szerk. Varga V., Zsávolya Z. Budapest, Ráció. 198–208.

Fülöp 1987 = Fülöp L. Kaffka Margit. Budapest Gondolat. 194–205.

Horváth 2010 = Horváth Zs. „ázalagok egy csöpp vízben": a zárda kronotoposza a Hangyabolyban = Horváth K. (szerk.) Elbeszélés és prózanyelv. Budapest, Ráció Kiadó. 158–172.

Kaffka 1961 = Kaffka M. Hangyaboly = Kaffka M. Színek és évek. Hangyaboly. Szerk. Jászberényi J. Budapest, Szépirodalmi

Király 1920 = Király Gy. Kaffka Margit // Nyugat, 1920/1–2, 4–12.

Kosztrabszky 2022 = Kosztrabszky R. A demitizált Szűz Mária fájdalma. A bibliai szöveghelyek átírásának szerepe Kaffka Margit Mirjam című elbeszélésében // Irodalmi Szemle 2022. 10. https://irodalmiszemle.sk/2022/10/kosztrabszky-reka-a-demitizalt-szuz-maria-fajdalma-a-bibliai-szoveghelyek-atirasanak-szerepe-kaffka-margit-mirjam-cimu-elbeszeleseben/ Letöltés ideje: 2025. 07.07.

Nyilasy 2003 = Nyilasy B. Identitásigény és szimbolikus rendek a Kaffka-prózában = Polgárság és irodalom. Szerk. Alexa K. Budapest, a Természet- és Társadalombarát Fejődésért Közalapítvány Kölcsey Intézete. 187–217.

Ratzinger 2002 = Ratzinger J. A liturgia szelleme. Ford. dr. Heller Gy. Budapest, Szent István Társulat

Rigolot 1992 = Rigolot F. Poétika és onomasztika. Ford. Sári A. // Helikon, 1992/ 3–4. 348–361.

s 1917 = s. Kaffka Margit. Hangyaboly // Budapesti Szemle. 466–469.

Szitár 2003 = Szitár K. Az elbeszélő gondolkodás és a szó poétikuma. Kaffka Margit: Polixéna tant = Szó Elbeszélés Metafora. Műelemzések a XX. századi magyar próza köréből. Szerk. Horváth K., Szitár K. Budapest, Kijárat. 387–409.

Tóth 1917 = Tóth Á. Kaffka Marit új regényeiről // Nyugat, 1917/22. 792–798.

Várdai 1917 = Várdai B. Kaffka Margit: Hangyaboly // Magyar Kultúra, 1917, I. 516.

Zsadányi 2007 = Zsadányi E. *Írónők a századelőn* = A magyar irodalom történetei 1880-tól 1919-ig. Szerk. Szegedy-Maszák M., Veres A. Budapest, Gondolat. 823.

Nagy Beáta
(Magyarság Háza, Budapest)

A JELENLÉTHIÁNY PROBLEMATIKÁJA KAFFKA MARGIT *MÁRIA ÉVEI* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Kaffka Margit *Mária évei* című regénye egy olyan párbeszéddel indul, amelynek első mondata a címszereplő jelenlétére kérdez rá: a történet ugyanis a „Hol van Mária?" (Kaffka 1962: 325) kérdéssel veszi kezdetét. Innentől a teljes első fejezetben csak az internátus lánynövendékeinek beszélgetésében és jelzésszerű utalásaiban említődik a címszereplő. Természetesen ez még önmagában nem nevezhető újszerűnek a kora modern magyar és a világirodalmi próza kontextusában. Több példa hozható arra, hogyan épül fel a regényvilág a főszereplő jelenléte nélkül, sőt, arra, hogyan hívja elő a főszereplő hiánya a történetet (Gárdonyi Géza: *Vallomások*, Virginia Woolf: *A világítótorony*, Samuel Becket: *Godotra várva*). A Mária hiányára rámutató fejezet azonban azért lényegbevágó, mert a későbbiekben éppen a jelenléthiány irányítja Mária minden cselekedetét, látásmódját és szerelemfelfogását a történetben. A regény kezdő fejezete tehát úgy irányítja a figyelmet Máriára, hogy teljes egészében eltávolítja a főszereplőt, miközben róla szólnak a társnők dialógusai és elbeszélt történetei.

S hogy miért lehet fontos egy olyan alapdiszpozíció, amely valamilyen hiányból építkezik, arra az egzisztenciál-ontológiai kutatások adják meg a választ: Igor Szmirnovot idézve ugyanis mondható, hogy „a létező akkor vonja magára igazán a figyelmet, amikor hiányzik" (Szmirnov 2000: 52). Szitár Katalin ezt a gondolatmenetet kiterjeszti a lét hiánystruktúráinak egzisztenciális és nyelvi-szemantikai kutatására. Amikor a csönd, a semmi vagy a feledéshiány jeleinek értelmezésre késztető jelenségeiről értekezik, akkor a létre vonatkozó töprengésbe bevonja a nyelvet is. A jelenléthiány problematikájának regénybeli interpretációja során Szitár Katalin elméleti szempontjaiból indulok ki.

Tanulmányaiban a hiány mint világalkotó fenomén fogalmazódik meg. A hiány legkevésbé sem valamilyen entitás üres helyét jelöli. Ellenkezőleg:

„Ezek a hiányjelek dús jelentéspotenciáljuk okán szövegképző erőt képviselnek, textuális kiindulópontokként funkcionálnak" (Szitár 2013: 12). Vagyis valaminek a hiánya mindig elbeszélésre késztet. A következőkben ennek nyomán azt tárom fel – Mária szerelemhez fűződő attitűdjére szűkítve az értelmezést –, hogy a Kaffka-regény milyen nyelvi-retorikai és poétikai eljárásokon keresztül dolgozza ki a jelenléthiány létmódját, s mindez hogyan artikulálódik az elbeszélés rendjében, Mária személytörténetében.

A recepció Kaffka Margit műveit egyfelől a nőregény XX. századi hagyományába, másfelől pedig a lélektani regény paradigmájába illeszti (Bodnár 1988). Ennek oka lehet az írásművek tematikai besorolása: egyik oldalról a kor nőkérdését – a nők társadalomban elfoglalt szerepének problematikáját – érintik, másik oldalról pedig a – kritika szerint – az írónő pszichológiai érdeklődése és ismerete határozza meg regényvilágát. Szitár Katalin azonban eltér a recepció e két gondolatmenetétől, és a szokásos, a várt szüzsé-séma megbontásában látja Kaffka regényeinek újszerű és sajátos vonását. Vagyis poétikailag szemléli a Kaffka-művek jelentőségét. A *Színek és évek* című regényről szóló interpretációjában rámutat arra, hogy az írásmű megidézi ugyan a családregény vagy a nemzedékregény mintáját, de valójában egyetlen nemzedék, pontosabban szólva Pórtelky Magda személytörténete kerül az elbeszélés fókuszába. A családregény cselekménysémáját Kaffka elbeszélője ezáltal felbontja, és a létre nem jött szüzséforma hozza létre mégis a történetet – ezt nevezi Szitár Katalin csonka regénynek (Szitár 2009). A Kaffka-művek újszerűségét tehát a műfaj újraírásában, valamely műfaji konvenció elutasításában és lebontásában látja.

A *Mária évei*ben a lélektani regény és a romantikus napló- vagy levélregény sémája tűnik befejezetlennek. A regény a cselekmény „terének" áthelyeződését mutatja fel: a külső történést a belső események és azok különleges elbeszélésmódja váltja fel. Mária esetében mindez kiegészül a teremtő képzelet aktusával, melynek során a cselekvés alapszituációja sok esetben teljesen áthelyeződik a képzeletvilágba. A képzelőerő jelentősége a jelenléthiány és a regény szempontjából nélkülözhetetlen kategóriává válik: a képzelőerő működésmódja ugyanis a jelen nem levőt is képes előhívni tárgyának szemlélése nélkül. A fogalom körül kialakult filozófiai diskurzus egyik iránya éppen ezen tulajdonsága miatt ideológiai alakzataként fogja fel, hiszen a fantázia működésmódját és nem a teremtő aktust látják benne (Chase, Pyle 2000). A filozófiai diskurzus másik kidolgozott gondolatmenetében – Heidegger Kant értelmezésében (Heidegger 2000) – azonban a képzelőerő, mint eredendő alapképesség, az értelem és az érzékek szét nem választható szintéziseként

határozódik meg. A kanti transzcendentális képzelőerő fogalmát egyszerre nevezi teremtő, megképző tehetségnek és befogadó képességnek, amely az érzéki szemlélés egy módjaként definiálható. A képzelőerő ezen jellege a regény példáján keresztül a következőképpen írható le: Mária internátusbeli lánytársaival együtt a nyelvész- és irodalomcsoport növendékeiként a romantika korabeli regények történetein keresztül találkozik először a szerelemmel, ahogy sajátjuknak tekintve a történetet beleképzeli magát egy-egy regényszereplő sorsába. Mindennek következtében Mária a kollégiumból kikerülve, a zárda falain kívül a szerelem jelenségét csak a regényes történések szerint tudja *elképzelni*, s ennek megfelelően képes csak cselekedni. Vagyis az első érzéki tapasztalat – az olvasás – során elsajátított szerelmi történet később modellé válik. Ez nem azt jelenti, hogy Goethe *Faust*ja után ugyanúgy kezd cselekedni, ahogy Grätchen, vagy Shakespeare drámája nyomán úgy, mint Júlia. Ez azt jelenti, hogy az olvasás tapasztalatán keresztül nem képes máshogy szeretni, csak szavak által. Ennek alapján pedig Mária minden kapcsolata kizárólag a szavak szintjén működik. Erre utalva mondja Seregély Pálnak, első szerelmének, a híres magyar írónak szánt egyik levelében, hogy: „a szót amúgy is fontosabbnak érzem én a tettnél" (Kaffka 1962: 370).

A regény valamennyi képzőművészeti, zenei, irodalmi intertextuális utalása Mária szerelemképéhez kötődik (Horváth 2009).[1] Elsősorban a romantika korszakának szerelmi tematikájú művei és híres alakjai kerülnek említésre (Goethe: *Faust*, *Hermann és Dorothea*, Shakespeare: *Rómeó és Júlia,* Richard Wagner: *Lohengrin*), de érdekes módon a Kaffka-regény éppen ezen tragikus szerelmeknek az újra értelmezését és egyben paródiaszerű átalakítását végzi el a gazdag szövegközi hivatkozásokkal. Nem olyan módon írja felül a romantika nagy szerelmi narratíváit, hogy a nő saját történetére vonatkoztatja az olvasottakat, hanem kifordítja a romantika szerelemeszményét és a férfi szereplőt, a férfi jelenlétet eltávolítja a szerelmi kontextusból. Mária szerelmi diszpozíciójában a férfi csak mint hiány lehet jelen. Az internátusi életmód ugyanis nemcsak olvasmányaiban határozta meg Mária látásmódját, hanem egy nem szokványos szerelmi hangoltság létrejöttében is. A főszereplő minden kapcsolata noha regényesen, az irodalomhoz, a nyelvhez kapcsolódva határozódik meg, de nem elsődlegesen a romantikus regények megidézésével, hanem a távollevés gesztusában ismerhető fel, mely a szeretett/áhított férfihoz írt levelek megírásában bontakozik ki elsődlegesen.

[1] Kaffka Margit műveinek értelmezője, Horváth Zsuzsa alaposan végigköveti és összegyűjti a regényben előforduló szövegközi utalásokat, műalkotásokat.

A cselekmény röviden arra korlátozódik, hogy Máriát, a fiatal tanítónőt mint családfenntartót özvegy édesanyjával és húgával a fővárosi kollégiumi évek után vidéki iskolába helyezik. A vidéki társasági élet azonban aktív jelenlétet követel, amelyből Mária lépten-nyomon igyekszik kivonni magát. Ezek az estélyek nyomasztóan hatnak Máriára, s a szorongást az okozza, hogy az események nyíltan a férjkeresés és a házassági szándék okán jönnek létre. Mária azonban minden anyai nyomás ellenére igyekszik kibújni a házasság alól.

A cselekmény alapszituációját tehát az adja, hogy a nő milyen modern, a társadalom által nem elfogadott formában, önálló módon igyekszik kötelességét, a tanítást, teljesíteni. Különösen hat az az összetett szerelmi narratíva, amely mégis kibontakozik a regényben, szem előtt tartva Mária ellenállását és ellenérzését a szokványos férfi–nő kapcsolatok iránt. Az első regényes szerelem a már megidézett híres magyar íróhoz, Seregély Pálhoz fűződik. Ez a kapcsolat azonban, Máriához híven csakis egy eltávolított, a jelenlétet nélkülöző kapcsolat formájában, levelek útján lehetséges. Az elbeszélő diszkurzus sajátos módon egyes szám első személyű levelekben, valamint (úti)napló formájában szólaltatja meg az asszonyt. Szitár Katalin értelmezésében ez az önnarratív tevékenység jelenti „a személyes megnyilatkozás elbeszéléssé avatását, mely új nyelvet rendel az élettörténethez" (Szitár 2014: 28). A cselekményvezetés elbeszélésaktusától eltérő szöveg-kontextus, vagyis „a nyelvváltás" (Szitár 2014: 28), a levél és a napló perszonális elbeszélésformája azért lényegbevágó, mert mindkét beszédmód egy olvasót, egy konkrét címzettet feltételez. Egy olyan olvasót, aki a levelek és a napló írásánál nincs jelen, pontosabban szólva csak nyelvi anticipációként van jelen. Tehát a regény egyes szám első személyű betoldásai, Mária megnyilatkozásai a testi jelenléthiány és a nyelvi jelenlét önellentmondó tapasztalatához kötődnek. Érdekes módon a férfi Máriához írt leveleit nem ismerjük meg, és a regénycselekményben is csak egyszer tűnik fel a férfi alakja. A prózanyelv ezt a hiányt a betű képének metaforájába sűríti. „Aki írta, sohase látta az ő arcát, de írás közben ővele, csak vele volt, és keze melegét, mozdulata eleven nyomát hozzák a szikár, kedves betűk. […] És látta az ő biztos, szép különarcú betűit" (Kaffka 1962: 360). A betűnek arca lesz tehát a regényben, és ezáltal váltja fel a férfi jelenlétét. Amikor Seregély elküldi újonnan megjelent kötetét Máriának, a következőket írja a nő:

> A könyvét én meghozattam már a kiadótól, és két hét óta olvasom és könyv nélkül tudom ezeket a pompásan egész, tökéletes verseket. Gondoljon csúnya kis pressziőznek: naponta órákat engedek magamnak, amikor semmi mással nem foglalkozom – *e verssorokat élem* hunyt szemmel, félhangon

> mondogatva, és orvul hozzáépítem őket a Maga képéhez. A versek… valamivel *közelebb* engednek tán a prózánál, bár a forma kristályos tökéletessége itt is páncél. […] Azt mondja – közel jutottam a lelkéhez a *távolság* révén… Sokat gondolkoztam ezen. Hisz lássa, alig tehetek egyéb okosat itt, mint *a Maga mondatain* élődni, és néha olyan ijedelmesen megnő egy-egy szó jelentősége bennem; rituális értékű lesz. – A szót amúgy is fontosabbnak érzem én a tettnél például. […] A Magához írott és el nem küldött leveleim csomójában körülbelül benne van az, hogy milyen vagyok (Kaffka 1962: 369, kiemelések tőlem – *N.B.*).

A regénynyelv a „mondatokon élődni" és a „verssorokat élni" szókapcsolatokba sűríti Mária létmódját. Mária a másikhoz kötődő jelenlét-tapasztalatot a szóalkotáson és a műalkotáson keresztül próbálja elérni. Ebben a viszonyban azonban a másik mindig mint hiányzó lép fel. A hiányzó másik jelenlétét pedig egyfelől saját leveleinek írásával, másfelől a férfi műveinek olvasásával igyekszik elérhetővé tenni. A hiány kitöltését tehát mindig valamilyen közvetítőn – versen, levélen, újságcikken, vagyis az írott szón – keresztül éri el. Mária szerelemfelfogásának közvetített jellegére reflektál Horváth Zsuzsa is, aki az intertextusok összefüggésrendjében a kulturális önmeghatározás különös módjaként tekint az identitás megképzésének ezen folyamatára (Horváth 2013). Úgy tűnik, hogy az írott szó eltávolító jellege alkotja és uralja a nő szerelmi hangoltságát is. Egyik levelében Seregély regényalakjaival veti össze saját karakterét: „bizonyos, hogy semmit sem hasonlítok azokhoz a csupa jellem, következetesség és lelki egészség asszonyokhoz, akiket az új regényében annyi művészettel és látható csodálattal rajzol" (Kaffka 1962: 366). A férfi és a nő egyetlen találkozásának élményét pedig szintén írott szóként tudja csak megragadni: „… Így történt minden! – Mintha meg lett volna írva valahol – egy vigyázva összegondolt színdarab valamelyik jelenetében…" (Kaffka 1962: 396).

Mivel a jelenlét térbeli vonatkozás, ezért a közelség és a távolság térbeli viszonyításainak szövegszerű hangsúlyozása jelentésessé válik. Mária írja Seregélynek, hogy „valami belülről arra késztet, hogy ne is lásson meg engem, és valahogy ki ne szemeljen engem a sors […] ízetlen bújósdi ez, amit az élettel játszom; vágyom a szenvedélyre, és reszketve rejtőzöm tőle" (Kaffka 1962: 362–363). Mária diszpozíciója fogalmazódik meg e sorokban, mely a távollevés és az elrejtőzés kettős gesztusában tárul fel. A rejtőzködés regénynyelvi jelölése pedig a *fátyol* metaforikusan kiterjesztett jelentésvilágában fejeződik ki. Egyrészt Máriát „hétfátylas szívű barátnőnek" (Kaffka 1962: 369), „fátyol alatt növesztett virágnak" (Kaffka 1962: 426) nevezik meg a regényben a férfiak,

másrészt pedig a nő folyton „valami fátyolon át" (Kaffka 1962: 372) látja a világot. A szöveg a fátyol azon szimbolikus értelemrendjét is mozgásba hozza, amely a látás elhomályosításának aspektusát hordozza.

Az elbeszélésaktus másik jelentős nyelvváltása – Mária útinaplószerű feljegyzése – szintén Seregély jelenlétének hiányából indul ki. Mária utazásának furcsasága abból adódik, hogy a nő ugyanazt az útvonalat járja be egymagában, amelyet Seregély tett meg egy másik asszonnyal, a már szinte feleségének tartott Térey grófnéval. Mária a férfi képeslapjai alapján jelölte ki úti célját, programjait: „Egy hónappal ezelőtt sok képeslapot kaptam; hegyek, paloták, hidak, tavak képeit; a kártyákból tudom merre jártak, hol pihentek meg, néhol még a hotelek címét is. És én most elindulok, és egyedül leszek mindenütt" (Kaffka 1962: 397). A jelenlét sajátos megalkotása történik ezekben a naplószerű feljegyzésekben. A kép válik a férfi jelenlétének hiányjelévé. A nő szinte minden úti élményt, a múzeumi látogatásokat, a városi sétákat és az esti vacsorákat is úgy igyekszik elrendezni, ahogyan a képeslapból Seregély jelentette neki. *Elképzeli*, hogyan járhatta körbe Seregély és a grófnő a schönbrunni kastélyt, *elképzeli*, mit mondhattak egymásnak egy-egy Lucas Cranach-kép előtt, vagy hogyan telhetett el egy estéjük a városi forgatagban. A képeslap, a képi látvány szövegbeli reprodukcióját végzi el az asszony. A jelenléthiányt ezekben a feljegyzésekben a képzelőerő teremtő aktusában alkotja újra Kaffka-regényszereplője. Mária képzeleti referenciát állít a meglévők helyére. Úgy tűnik, hogy képzeletalkotását most nem a szó, hanem a kép látványa indítja el. A képzelőerő működésén keresztül pedig a jelen-nem-levőt egyrészt úgy próbálja megjeleníteni, hogy a képzelt cselekvést utánozva bejárja a férfi nyomait, másrészt pedig leírja úti tapasztalatait. A képzelet anyagtalansága az írás aktusán keresztül a történés anyagszerűségévé válik. Saját feljegyzése ugyanis az elbeszélő diszkurzus részeként íródik be a regény szövegébe. A jelenlétalkotás megint csak a nyelv által megy végbe, mely a képzelőerő és a látás viszonyának érzéki tapasztalatából indul ki, és a nyelvalkotás folyamatában tárul fel:

> Tisztán emlékszem; ők itt laktak. És ma, hogy a szobalány lehozta utánam a teraszra a vendégkönyvet; kikerestem belőle a két nevet: Paul v. Seregély – Gräfin Erna Térey. Olyan különös, zavaró és idegenszerű ez. Írott nyomokra leltem, és ez most már nem képzelődés, önkínzó, érdekes konok álom; ez már egyszerű bizonyosság (Kaffka 1962: 409).

Szitár Katalin Andrej Belijre hivatkozva jegyzi meg, hogy „a képi gondolkodásunk olyasmit is elő tud állítani, ami a külvilágban nem létezik, a nyelv

mégis jelöli. A hang viszont meghaladja a képzeletet (s a képzetet), mondhatni, jelentésvilága gazdagabb" (Szitár 2013: 70). A kép és a látás szerepe nemcsak a képzelőerő vonatkozásában meghatározó. A jelenlét leképezésének, megörökítésének – a korszakban még újszerűnek számító – megjelenítési formája és lehetősége, a fénykép, szorosan összekapcsolódik Mária és a férfi regénybeli történetével. Seregély ugyanis több alkalommal kéri a nő fényképét, melyet Mária mindig visszautasít. A fénykép mint rögzítő rendszer, a jelenlét előállításának módja eltávolító funkcióval is rendelkezik. Ráadásul Mária saját arcképe helyett egy Sarlós Boldogasszonyt ábrázoló képet ad a férfinak. Ezzel a gesztussal azonnal a bibliai narratívát idézi meg, melyet saját személytörténetének indexjeleként tart számon. Azonosságát jelölő képi ábrázolását felcseréli a Boldogasszony-képre, s a férfi azonnal „az én Boldogasszonyomnak" hívja. Természetesen ezáltal a Boldogasszony története is megidéződik (ahogy a regényben többször is). Hiszen Boldogságos Szűz Mária megemlítése felhívja a figyelmet a főszereplő nő nevének jelentőségére. [2] A világtörténelem leghíresebb Máriája is különleges kapcsolatban volt a szóval. Szűz Mária életét a Gábriel arkangyal által közvetített isteni szó termékenyítette meg. Amit tehát a saját arckép képviselne a személytörténetben, azt a regényben Mária cselekedetében mégis a bibliai történettel helyettesíti.

Mária nemcsak az írás és a képzelet, hanem a beszéd által is igyekszik jelenlevővé tenni Seregély alakját. A nő tanár kollégájának, Apostol Sándornak a lánykérését egy hazugság okán tudja csak visszautasítani. Apostol addig izgalmas az asszonynak, amíg verseket szavalva beszélgetnek egymással. Amint hétköznapivá válik a szerelem gondolata, azonnal visszautasítja a férfit. A visszautasítás verbális gesztusa a nő tévképzetének elbeszélésével történik. Utazását úgy mondja el, mintha Seregéllyel együtt járta volna be a korábban leírt helyeket, melyből megint csak a regényszerű cselekvés tűnik elő:

> Miért tettem ezt? Őrült vagyok; vagy gaz, gonosz; – képzelgő, beteg – igen, talán beteg vagyok! … Miért tettem? ... Hirtelen eszébe jutott Seregély Pál egyik regényhősnője, aki *valóságos* botlást vall be a kérőjének így… de a hős azért feleségül veszi mégis, sőt annál inkább… Ó, hisz az egy írott alak, literatúra! (Kaffka 1962: 451)

A történet végére Mária ugyan elfogadja Apostol Sándor lánykérését, de folyton halasztja a házasságkötést. A halasztás idejében kerülhet sor egy újabb szerelmi

[2] A név eredetének bibliai vizsgálatát és a hozzá fűződő szimbolikus elemzést lásd. Szitár Katalin (Szitár 2014), valamint Horváth Zsuzsa (Horváth 2013) tanulmányaiban.

narratíva kibontakozására. Darvas Endre, a Hámorba érkező képviselő és Mária kapcsolata már jóval találkozásuk előtt megkezdődik, egy, a fikción belüli valósághoz képest irreális álom képében. A polgármester egy estély alkalmával beszél Máriának a férfiról, és a nő ezután „kezdett foglalkozni megint ok és realitás nélkül egy ember alakjával, akit alig ismert, akit zavartalanul formálhatott magának, magyarázgatva, kutatva lényét és távoli, idegen életét" (Kaffka 1962: 488). Egy évvel később pedig a képviselőválasztások okán a kisvárosba érkező Darvas újabb képzetek tárgya lesz, majd Mária rászánja magát a levélírásra is. Ismét egy eltávolított gesztus – a betű – lép a szerelemi szituáció helyébe. Mária a levelezések után Pestre utazik, hogy találkozzon a férfival, de miután Darvast nem találja lakásán, a városi bolyongás közepette az öngyilkosság helyszínén, a Margit hídon köt ki. A regény végére – az öngyilkosság gesztusában – a cselekvés, a tett és a szó közötti viszony összefüggésrendje egy jelenetbe sűrűsödve bontakozik ki. Máriának ugyanis még a halálát is a szó ihleti. Ahogy arra Horváth Zsuzsa a regény intertextuális összefüggéseit kutató tanulmányában felfigyelt, Mária egy szövegben – Arany János *Híd avatás* című balladájában – van jelen akkor, amikor öngyilkosságot követ el. A Margit hídról nem elsősorban azért ugrik le, mert egy feloldhatatlan életszituációban kénytelen jelen lenni, hanem azért, mert egy szöveggel teli hálóban él, s a versszöveg inspirálja cselekedetét. Az öngyilkosság helyszíne pedig azért is sokatmondó, mert a híd neve felidézi Szent Margit történetét is, aki nem volt hajlandó feleségül menni az atyja által kijelölt férfihez.

A jelenlét előállításának nyelvi eseménye történik tehát a *Mária évei*ben. A nő története rámutat arra, hogy hogyan képes a regény a hiányt Mária diszpozíciójának nyelvi jeléül feltüntetni. A jelenlétalkotás nyelvi gesztusa kerül ugyanis középpontba, mely a főhősnő személyes megnyilatkozásainak tükrében, vagyis a levél- és a naplóforma szubjektív közléseiben és beszédmódjában jut kifejezésre. A személyes élettörténet és a jelenlét előállításának problematizálása mondhatni poétikai eljárása az írónőnek, ugyanis nem kizárólag ebben a Kaffka-regényben tűnik fel ez a típusú szövegalkotás. A *Színek és évek* elbeszélő-főszereplőnője, Pórtelky Magda retrospektív módon (élete végén visszatekintve) alkotja meg élettörténetét. A saját életét újragondoló én-elbeszélő visszaemlékezésének gesztusában a már jelen-nem-levő események az elbeszélés, az elmondás során újszerű történetté, a megértés egy módjaként állnak elő.

Felhasznált irodalom

Bodnár 1988 = Bodnár Gy. Lélek és világ: a Mária évei lélektanisága = Bodnár Gy. A „mese" lélekvándorlása. A modern magyar elbeszélés születése. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó. 263–304.

Chase 2000 = Chase C. A művészet és a képzelőerő felértékelésének értelmezése // Helikon 2000. 1–2. sz. 23–30.

Heidegger 2000 = Heidegger M. Kant és a metafizika problémája. Ábrahám Z. Menyes Cs. (ford.). Budapest, Osiris Kiadó

Horváth 2009 = Horváth Zs. „Írott betűkbe hazugul sűrített élet": Az intertextualitás és az identitás összefüggése Kaffka Margit Mária évei című regényében = Varga V. Zsávolya Z. (szerk.). Nő, tükör, írás. Értelmezések a 20. század első felének női irodalmáról. Budapest, Ráció Kiadó. 149–161.

Horváth 2013 = Horváth Zs. „Ó, hisz ez egy írott alak, literatúra!..." Mária évei – az irodalmiság mint a cselekmény motivációja = Horváth K. Osztroluczky S. (szerk.). „Az ideál mindazonáltal megőrződik". Tanulmányok Bécsy Ágnes tiszteletére. Budapest, Gondolat Kiadó. 122–145.

Kaffka 1962 = Kaffka M. Mária évei = Kaffka Margit regényei I. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó. 323–512.

Pyle 2000 = Pyle F. Képzelőerő és ideológia // Helikon 2000. 1–2. sz. 31–58.

Szitár 2009 = Szitár K. A szó színei. Az emlékezés toposzai Kaffka Margit Színek és évek című regényében = Varga V. Zsávolya Z. (szerk.). Nő, tükör, írás. Értelmezések a 20. század első felének női irodalmáról. Budapest, Ráció Kiadó. 136–148.

Szitár 2013 = Szitár K. Hiány-jelek [Universitas Pannonica]. Budapest, Gondolat Kiadó

Szitár 2014 = Szitár K. A térből az időbe (Kaffka Margit: Mária évei) // Topos Journal of Space and Humanities 2014. 1. sz. 23–46.

Szmirnov 2000 = Szmirnov I. Lét és alkotás. Kukucska Cs. (ford.). Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó

Marjai Éva
(PPKE, Budapest)

HERMENEUTIKA – UTÓPIA – ESZKATOLÓGIA. NÉMETH LÁSZLÓ MINŐSÉGESZMÉNYÉNEK NÉHÁNY VONATKOZÁSÁRÓL

Szitár Katalin 2010-ben megjelent *A regény költészete* című kötete annak a régóta létező igénynek adott hangot, mely a Németh-életmű poétikai megközelítését helyezi előtérbe. Az ideológiai és műfajtörténeti vizsgálódások túlsúlya a centenárium körüli időszakban csökkent érezhetően, 2001 után a befogadástörténeti kutatások jóvoltából új színek is megjelentek a Németh-recepcióban. Ezek között mindenképpen kiemelendő Monostori Imre 2003-as tanulmánygyűjteménye, Füzi László és Bertha Zoltán monográfiája. Az elmúlt években megjelenő tanulmányok, recenziók csökkenő száma azt sejteti, a nyelvi megközelítés útja folytatásra vár. A szövegek értelmezését a poétika által kijelölt nyomvonalon végző kutatás ígéretesnek bizonyult, hiszen a hermeneutika szerepét felmérő és az alakzatok „játékát" középpontba állító vizsgálódás még felettébb sok bejáratlan ösvényt találhat az életműben. Itt fedezhető fel az a csapás, mely író múltértelmezésének és jövőképének ábrázolásában jelentkező sajátosságokat követi, s kivezet az érzéki tapasztalat világából, át a képzelet alkotta másik valósághoz.

Németh László egyértelműen utópiának nevezhető írásait sokan méltatták már. Ezek közül az *Iskola Kakaskúton* esszé ugyan, de a tanyasi iskola háborúban megsérült, az állami oktatásból kiábrándult tanárának történetében Vekerdi László felfedezte a dráma csíráját (Vekerdi 1997: 1). Grezsa Ferenc még ragaszkodott monográfiájában az utópia megjelöléshez (Grezsa 1979: 93–94), Vekerdi azonban inkább a poétikai megközelítést választva más meghatározást adott: „És ebben az értelemben inkább metafora, Magyarország-metafora, mintsem utópia. Az *Iskola Kakaskúton* az emelkedő ország »borúra-derű« metaforája." (Vekerdi 1997: 13) A metafora jóvoltából pedig ott találjuk magunkat Paul Ricoeur azon feltételezésénél, mely a képzelőerőt a nyelv dimenziójába

helyezve a metaforának is tágas teret biztosít, hogy magába foglalhassa mind az ideológiát, mind az utópiát. Ugyanez áll Németh másik utópisztikus írására, az 1935-ben írott *Kapásokra*. Itt is egy csődbe ment kísérlet – Duna-Európa gazdasági közössége – után megmaradt, annak sokkal kisebb léptékű változatát megvalósító mintagazdaságot találunk. Az elbeszélésben szereplő álom Csokonai-telepe csakis ebben a közegben, a valós elemekből építkező fikció világában nyújthatja a tanulásnak és a munkának azt a tökéletes összhangját, melyet az író a *San Remói Napló* utószavában papírra vetett (Sipka 2004: 112).

Az *Utolsó kísérlet* esetében az írói képzelet és a regényhős tervei egyaránt egy utópisztikus elgondolás felé haladnak, melyet Paul Ricœur a társadalmi képzelőerő egyik alakzatának tekint. (Ricœur 1996: 46) Tanulmányában Karl Mannheim *Ideológia és utópia* című kötetére hivatkozik, akinek meghatározása szerint „Utópikus egy tudat akkor, ha az őt körülvevő »léttel« *nem* fedik egymást. […] Csak azt a »valóságtranszcendáló« orientáltságot fogjuk utópikusnak tartani, amely átmenve a valóságba a mindenkor fennálló létrendet akár teljesen, akár részlegesen felrobbantja" (Mannheim 1971: 115). Ez az erőszakos mozzanat különbözteti meg az utópiát az ideológiától, mely felforgató tevékenység nélkül is képes a világrendbe beépülni. Németh László regényeinek és főként történelmi drámáinak szereplői sok esetben nagyszabású terveket szőnek, egyéni boldogulásukon túl a nagyobb közösség alapjainak átalakítására törekednek. Jövőről alkotott víziójuk teszi őket környezetük szemében különcökké, s ennek bukása által válnak tragikus alakokká. Készek a Mannheim által a létrend felrobbantásának nevezett radikális változtatást nem egyszer saját életükben megkezdeni, hogy az ezután társadalmi szinten is hasson. Sajátos helyet foglal el közöttük Jó Péter, az *Utolsó kísérlet* főhőse, akinek ideaemberi alakulása és irreális tervei szervesen összekapcsolódnak, hogy azok bukásával élete is véget érjen.

Németh László a Tanu 1934. évi 9. számában adta közre *Dilthey, egy német tudós* című tanulmányát, melyben a következő gondolatokat találjuk: „[…] az ifjú Dilthey kedvence épp Schleiermacher, a hermeneutika megteremtője, aki a műveket nem csak megérteni akarta, hanem jobban megérteni, mint az írójuk. […] a szellemtudomány, ahogy Dilthey csinálta, valóban épp annyira üdvösségügy, mint tudomány" (Németh 1992: 322–323). Noha Németh a protestantizmus korának irodalmával és történelmének néhány jelentős alakjával sokat foglalkozott az előző években, a hermeneutika mint írásmagyarázó elv nem került szóba egyszer sem. A későbbi tanulmányok sem tartalmaznak arra való utalást, hogy mennyire érezte magáénak az értelmezés

ezen formáját. Az ellenben egészen nyilvánvaló, hogy Jó Péter a naiv befogadóból tudós hermeneutává alakuló olvasó prototípusa. A történet kezdetén még kisiskolás fiú minden olvasmányából saját életére vonatkozó utalásokat próbál kiszűrni, irodalmi élményei ilyenformán az önmegértés eszközeivé válnak. „Jancsi a gyertyával csontvázzá égette a zsiványokat. Ez nem volt egészen illő, ha egyszer közibük vették, de a bujdosó sorsa most már beleakadt a képzeletébe, s velement mint huszár Franciaországba is. […] Jobban szerette volna, ha nem iskoláztatják s azért bujdosik el" (Németh 1969 I.: 64). Péter öntudatlanul is bejárja a klasszikus hermeneutikai kört: Petőfi *János vitéz*e, Jókai regényei saját személyiségének mélyebb rétegeihez viszik közelebb, s az új ismeretekkel felvértezve folytatja az olvasást. Northrop Frye ekképpen ír az olvasóban végbemenő változásról: „Úgyszintén a könyv, melyet elolvastam, bizonyos értelemben azonosul velem, minthogy belépett életem folytonosságába" (Frye 1997: 112). Péter később a latin nyelv tanulásába fekteti ereje és ideje legjavát, nem véletlen tehát, hogy ezen keresztül nyer újabb útmutatást. A vergiliusi sor: „*Sicelides Musae, paulo maiora canamus*… – magyarul: „Pásztori múzsák, szálljon a dal kissé magasabban!"[1] – Jó Péter életének mottójává lesz az évek során, tudományról, történelemről alkotott véleménye összecseng azzal a Németh László nevéhez kapcsolódó minőségeszménnyel, melyet a regényben így fogalmaz meg: „Az emberben van egy nyomásmérő, amelyik fölugrik arra, ami nehéz. Amerre ez a mérő a legnagyobb számot mutatja: arra van az ember útja, arra küldte az Isten. Maiora canamus…" (Németh 1969 II.: 20).

A Németh-hősöket mitológiai alakokkal összekapcsoló kutatás valami miatt nem vette figyelembe a Péter személyiségében megnyilvánuló „mítoszi csóvát" (Németh 1968 I: 597), noha az ő esetében még a regény szövegében is megjelenik Hermésszel való összehasonlítás (Németh 1969 I.: 475). Jó Péter nem egyszerűen elkötelezett történészhallgató, a középkori kultúra olyan átfogó vizsgálatát végzi el, melyet ma interdiszciplinárisnak neveznénk. Holt nyelvekből fordít, tanítva tanul, s értelmezésével új látószögből mutatja be a magyar történelem tényeit, amivel egy sor ellenséget is szerez. Munkája teljes egészében fedi a hermeneutikáról írott palmeri meghatározást: „A szó különböző alakváltozatai arra a folyamatra utalnak, mely során egy érthetetlen dolog vagy helyzet egyszerre érthetővé válik. A görögök Hermésznek tulajdonították a nyelv és az írás felfedezését – s ezek épp azok az eszközök, melyekkel az emberi felfogóképesség a jelentést megragadja, és mások számára közvetíti" (Palmer 1987: 72).

[1] Vergilius: *IV. ekloga*. Ford. Trencsényi-Waldapfel Imre. http://klasszikusok.blogspot.hu/2011/08/publius-vergilius-maro-ecloga-iv.html; letöltés 2016. április 26.

Jó Péter feladata történészként a magyar múlt helyes értelmezése, hermészi küldetése úgy körvonalazható, hogy nemzeti sorskérdésekre kell a figyelmet felhívnia. Ezek közül is legfontosabb a múlt, melynek kutatását a gyermekkori etimologizálások idején kezdte el: „Mert a matematika lehet az ész dolga, a föld, a múlt, a nyelv: azok szívügyek." (Németh 1969 I.: 276) A Péter által képviselt történészideálban felismerhető Rudolf Bultmann elgondolása is, aki szerint a történettudomány objektivitása a történelemmel való egzisztenciális találkozás (Bultmann 1994: 129). Az ifjú regényhős folyamatos törekvése körülményei és a körülötte élők nézőpontjának megváltoztatására a Németh László-i minőségeszmény megvalósításával esik egybe. „A Németh László-i szerves világértelmezésben az erkölcsi, lelki, szellemi és kulturális elmélyülés, a történelmi tudatosság, a személyes és közösségi-nemzeti önismeret gyökeressége biztosíthatja az emelkedés, a magasrendűség, a növésterv, az emberi ormokat elérő üdvszerű megigazulás esélyét és hitelességét" (Bertha 2005: 45). A csupán tervezett *Magyar Intézet* című fejezetben a *Kapások*-ban megálmodott utópia, a minőségi mezőgazdasági termelést és a magas szintű oktatást egyesítő gazdaság is megjelent volna. Eszerint Péter/Hermész egy tanyasi fiatalok oktatására létrehozott népfőiskolát és mintagazdaságot akar indítani, mely Németh László Kert-Magyarországnak nevezett jövővíziójának nélkülözhetetlen feltétele. A nyolcrészesre tervezett regény írása azonban 1942-ben megakadt. Csupán egy töredéknyi elbeszélés született ezután *Nászút Pannóniába* címmel, a *Magyar Intézet*, a *Családirtás* és az utolsónak szánt *Haláltusa* nem készült el. A regényben kibontakozni készülő utópia ilyenformán töredékes maradt.

Egyetemistaként Ady versei, a középkori egyház története is afelé egyengették Németh László gondolkodásának útját, hogy a scheliermacheri hermeneutikai kört kitágítva képes legyen az önmegértésen túl új olvasói szerepet betölteni (Ricoeur 2010: 68). Ahogyan azt a maga kultúra- és történelemfelfogásának összegzése során megfogalmazta: „A Magyarság és Európa ennek az Öreg-Európának a felbomlásáról és feltámasztásáról is szól. Az Utolsó kísérlet olvasói is tudják, hogy annak ez a középkorból itt maradt Mélymagyar-Európa a központi eszméje. Hősöm még a szakdolgozatát is erről írja" (Németh 1969 I.: 921–922). Az egyre nagyobb gondolati köröket leíró elme képes új, vagy elfeledett világokat feltárni, eljuthat a képzelőerő segítségével egészen odáig is, ahol ezek a világok kapnak döntő szerepet. Ahogyan ezt Paul Ricœur felvetette: „Talán nem vagyunk készen arra, hogy a képzelőerőt ne úgy ismerjük fel, mint egy olyan adottságot, amely az érzéki tapasztalatból »képeket« képes kivonni, hanem mint egy olyan képességet, amely megengedi, hogy új világok

alakítsák önmegértésünket?" (Ricœur 2010: 70) A kérdésben megbúvó állítást megerősíteni látszik Northrop Frye okfejtése is, aki az ideológiai elvek metonimikusságát és a költői mítosz „elsődleges érdekben" való gyökerezettségét állítja szembe egymással. Ez utóbbi a metaforához, a gondolkodás és a képzelet szabadságához vezet el (Frye 1997: 72–73). A kanadai tudós a képzeletet a metaforikus tapasztalás egyik oldalának nevezi, ahol az irodalmi tapasztalat során a metaforák táncát szemlélő olvasó beléphet e mozgó alakzatok közé. Az illúzió valósággá válik, majd szétfoszlik, ám egy percre létrejön az epifánia, megpillanthatóvá válik az, aminek lennie kellene (Frye 1979: 120–121).

Az utópia irodalmi sajátosságait szemügyre véve igazat kell adnunk Paul Ricoeurnek, aki szerint: „…az utópia a poétika jellemzőivel is bír, mivel az utópia nem más, mint egy társadalmi történet kitalálása, amely a közvélekedés szerint képes »megváltoztatni az életet«" Ricœur 2002: 83). Úgy vélem, az utópia azáltal, hogy mindvégig hű marad nevéhez, s megmarad a „nem-hely" vagy a „sehol" elérhetetlen távolában, ellenáll a holt metaforává válás veszélyének. Az utópia mint tematika az évszázadok során ugyan elveszíthette innovatív erejét azáltal, hogy a nyelvi közösség használatba vette, s a lexikai egységek poliszémiáját gyarapítva átlépett mindennapi jelentések világába (Ricœur 2010: 70). Az azonban bizonyos, hogy Platón Állama, Morus *Utópia* szigete, *Napváros* vagy akár *Faremidó* élő marad mindaddig, míg a társadalmi képzelőerő másik végletén elhelyezkedő ideológia meg nem fosztja változtató erejétől. Elég a Németh által ábrázolt utópiákra gondolni, azonnal világossá válik, csupa félbe maradt kísérletről van szó, megrekedt törekvésekről, melyek legtöbbje sírba száll tervezőjével. Ezért is maradnak meg ezek a „sehol-hely" univerzumában: Gandhi erőszakmentes világa, VII. Gergely visszaélések nélküli egyháza, Cseresnyés Mihály elitképzést biztosító, és teljes embert kívánó kertgazdasága, a *Villámfénynél* Nagy Imréjének önzetlenségen alapuló házasságról szőtt álma egyaránt ellene mond az alapvető emberi természetnek. A célkitűzések lehetetlen volta ellenére az utópia életben maradhat, mivel nem más, mint a társadalmi képzelőerő terméke, melynek Ricœur szerint jelentéstani újítást létrehozó ereje van (Ricœur 1996: 41). Nyelvi szempontból úgy foglalható össze ennek lényege, hogy a költői nyelv képalkotó folyamata az irrealitás irányába mozdul, a jelentés felfüggesztődik a fikció közegében (Ricœur 1996: 43). Ezért is tekinthető az utópia az új referenciaeffektus révén a valóság újraírt formájának, s ezért gondolom, hogy befogadói szempontból az újraírást és az élővé tételt a remény teszi lehetővé. Ez él a parúziára gondoló keresztényben, aki Isten országának eljövetelét kéri a Miatyánk elmondása közben, s ez tölti el

várakozással az olvasót, aki egy tökéletesség felé tartó világ leírását olvassa. Frye szerint az irodalmi alkotás fő hajtóereje ez, „ami nem pusztán szubjektív sóvárgás, hanem egy modell vagy ideál megalkotása az emberi elmében, amelyet azután cselekedetekre ültetünk át" (Tóth 2012: 143). Az újszövetségi *elpisz* a hittel és a szeretettel kapcsolódik össze (1Kor 13,13), ez képes a legkilátástalanabb helyzetekben átcsapni egy az időn kívül eső „eljövendő életbe" vetett bizalomba (Frye 1997: 173). Emiatt is állhat egymással rokonságban a Biblia eszkatológikus és a szépirodalom, vagy a filozófia utópisztikus beszédmódja. Nem volna meglepő az sem, ha egy klasszika-filológus bizonyítani tudná, hogy a mitológiai Pandora szelencéjében maradt remény tulajdonképpen nem más, mint Schrödinger macskájának őse (Marjai 2016: 53).

Rudolf Bultmann Isten uralmának minden addigi rendet megsemmisítő megjelenését nevezi eszkatológikus fogalomnak: „Az eszkatológia a »végső dolgok« doktrínája, vagy pontosabban szólva azoké az eseményeké, amelyekkel a számunkra ismert világ véget ér. Az eszkatológia tehát a világ végének, pusztulásának a doktrínája" (Bultmann 1994: 33). Az üdvöt nem a társadalmi, történelmi viszonyok megváltozása hozza el, hanem az a kozmikus katasztrófa, mely az ítélettel bekövetkezik (Bultmann 1998: 18–19). Isten az üdvesemények révén vezeti be az új aiónt, a próféták által az eszkatológikus korra megjövendölt új szövetség idejét (Bultmann 1998: 227). A Németh-regények és drámák az isteni üdvösség helyén azt a sajátosan némethi üdvösségfogalmat helyezik a törekvések fókuszába, mely egyszerre személyes és közösségi. Nem kívülről érkezik, hanem belülről építkezik, nem egy emberré lett Isten ajándékozza, hanem a személyes minőség révén jut el hozzá az egyén. Az ítéletet nem Isten, hanem az ember mondja ki a hivatásától eltántorítani igyekvő erők felett. Az ehhez vezető út a meglévő rend – a hibás társadalmi berendezkedés, a fejlődést akadályozó személyes kapcsolatok – lebontásával jár. Az ebben való elkötelezettség hasonlít a hitnek ahhoz a formájához, mely az eszkatológikus egzisztencia létrejöttéhez vezet (Bultmann 1998: 345). A gyökeres változtatás vágya tehát egyaránt jellemzi az eszkatológikus és az utópisztikus beszédmódot. Ezért is lehetséges az, hogy az eltérő történetfilozófiai iskolák és a teljességgel anyagelvű szemléletet valló ideológiák megalapozása is egy vallásos beteljesedés képzetén nyugszik. „A jövő a történelem gyújtópontja, feltéve, hogy az igazság a keresztény Nyugat vallási alapzatán nyugszik … melynek történelmi tudatát Ézsaiástól Marxig, Ágostontól Hegelig és Joachimtól Schellingig az eszkatológiai motívum határozza meg" (Löwith 1996: 56). Ebből is kitűnik, hogy az újkori utópia irodalmi gyökerei a Biblia Isten országának eljöveteléről szóló szövegeiig

nyúlnak, s ezért is választhatta Németh László a vallási terminológiát, amit saját világi üdvösségügyének kidolgozásához felhasznált.

Ennyi talán elég annak bemutatásra, hogy Németh Lászlónál sokkal több helyen bukkanhatunk az utópia nyomaira, mint eddig gondoltuk. A történelmi folyamatok, társadalmi erők visszahúzó hatása ellen hősiesen küzdő, s elbukó alakjainak történetében ott is rálelhetünk a képzelőerő ezen sajátos alkotására, ahol még nem kerestük. Márpedig ezt érdemes megtenni, hiszen egy ilyen hatalmas életműben jócskán van mód kutatásra, s a minőségeszmény újabb szempontok alapján történő vizsgálatára. Annál is inkább, mert az utópia természeténél fogva alkalmas az emberi lényeg felmutatására (Ricœur 1996: 48), aminél jobb, Németh László szíve szerint való célt nem is találhatnánk.

Felhasznált irodalom

Bertha 2005 = Bertha Z. „Világképteremtő enciklopédizmus". Tanulmányok Németh Lászlóról. Budapest, Kairosz Kiadó

Bultmann 1994 = Bultmann R. Történelem és eszkatológia. Budapest

Bultmann 1998 = Bultmann R. Az Újszövetség teológiája. Budapest

Frye 1997 = Frye N. Az Ige hatalma. Budapest

Füzi 2001 = Füzi L. Alkat és mű. Németh László 1901–1975. Pozsony

Grezsa 1979 = Grezsa F. Németh László vásárhelyi korszaka. Budapest

Löwith 1996 = Löwith K. Világtörténelem és üdvtörténet. Budapest

Mannheim 1971 = Mannheim K. Ideológia és utópia. Budapest

Marjai 2016 = Balázs József, Bojtos Anita, Paár András, Tompa Zsófia, Turi Gergő, Vadász Noémi (szerk.) Rektor, püspök, bajnok, én. Studia Varia. Tanulmánykötet. Budapest

Monostori 2003 = Monostori I. „Én sosem kívántam más emlékművet...". Vonulatok a Németh László recepció történetéből. Budapest

Németh 1969 = Németh L. Utolsó kísérlet I-II. Budapest

Németh 1986 = Németh L. Kiadatlan tanulmányok I. Budapest, Magvető

Németh 1992 = Németh L. A minőség forradalma. I-II.

Palmer 1987 „Hermeneuein-hermeneia" – ókori szavak használatának mai jelentősége = Fabiny Tibor (szerk.) A hermeneutika elmélete. I. Szeged, JATE

Ricœur 1998 = Ricœur P. Képzelőerő a beszédben és a cselekvésben // Műhely, 1996. №3, XIX. 46.

Ricœur 2002 = Ricœur P. Retorika, poétika, hermeneutika // Vulgo, 2002. №1. III. 83.

Ricœur 2010 = Ricœur P. A diskurzus hermeneutikája. Paul Ricœur *válogatott tanulmányai*. Szerk. Kovács G. Budapest

Sipka 2004 = Sipka S. Németh László utópiatriásza // Hitel, 2004. №6. XVII. 112.

Szitár 2010 = Szitár K. A regény költészete – Németh László. Budapest

Tóth 2012 = Tóth S. A képzelet másik oldala. Irodalom és vallás Northrop Frye életművében. Budapest

Vekerdi 1997 = Németh László pedagógiájának hatása történelem-képére // Új Forrás, 1997. №1. XI. 1.

V. Szabó László
(PE, Veszprém)

MÁRAI SÁNDOR KULTÚRNARRATÍVÁI (*EGY POLGÁR VALLOMÁSAI*)

Talán semmi sem jellemzőbb a kultúrára, amelyben élünk, nevezzük azt modernnek vagy posztmodernnek, mint az, ahogy és amilyen gyakran önmagáról beszél, ahogy önmagát minduntalan tematizálja, mintha e folyamatos önreflexív beszéd folytán igyekezne legitimálni önmagát vagy bizonyítani a meglétét. A kultúráról való elbeszélésmódot, ahogy az leginkább angolszász (nyelv)politikai, kultúrelméleti, kultúrantropológiai, irodalomelméleti stb. diskurzusokból ismert, kultúrnarratívának[1] nevezhetjük (angol *cultural narrative*, német *Kulturnarrativ*). Kultúrnarratívát alkalmaz, illetve produkál a politikus, amikor pl. a migrációk idején az idegen kultúrával riogat, a saját kultúra védnökének állítva be önmagát, sokszor a saját kultúra definíciója nélkül, ignorálva minden olyan diskurzust, amely a kultúrák átjárhatóságáról, kölcsönhatásáról vagy „hibriditásáról" szól, összemosva a kulturális különbség fogalmát a politikai (és/vagy gazdasági) érdekkel, sőt, magát a 'kultúrát' is annak ellentétével, ti. a barbársággal. Márpedig egy feneketlen kultúrrelativizmusnál kötünk ki akkor, ha mindent „belepakolunk" a 'kultúra' fogalmába, még ellentéteit, a kulturálatlanságot, műveletlenséget, a romboló szándékot vagy éppenséggel a barbarizmust is. Ha nem akarjuk a kultúra fogalmát végképp destruálni, akkor mégiscsak meg kell tudnunk különböztetni az antinómiáitól, vagy éppenséggel az azt fenyegető jelenségektől, ahogy az már a felvilágosodás kritikájában megtörtént, amikor Kant kénytelen volt megállapítani: a civilizáció barbarizmusa és az általa generált szükségletek (ahogy Schiller is „a szükségletek uralmáról" beszélt) gyorsabb iramban változnak, mint az erkölcskultúra, veszélyeztetve ennek fennmaradását, az ember mint erkölcsös kultúrlény fejlődését.

---

[1] Magyarul a 'kulturális narratíva' összetételforma mintha elterjedtebb lenne, mi azonban a 'kultúrnarratíva' kifejezéssel arra utalunk, hogy nem a narratíva „kulturális" jelzőjéről van szó, hanem a narratíva itt éppenséggel a *kultúráról szól, arra vonatkozik*, ahogy pl. a kultúrfilozófia is (ami szintén nem „kulturális filozófia").

Kultúrnarratívák minden korban léteztek, de a modern korban szemlátomást elszaporodtak. Némi túlzással azt is mondhatnánk, hogy annyi kultúrnarratíva, ahány kultúrdefiníció – márpedig utóbbiak manapság már százával akadnak. Ezek alapján nevezhetjük a kultúrát szocializációs folyamatnak, hivatkozhatunk szellemi vagy erkölcsi tartalmára – ahogy azt legelőször talán Matthew Arnold angol költő tette[2] –, vagy éppenséggel tárgyi formáira, úgyszintén értékeire és normáira, beszélhetünk szellemi és anyagi kultúráról, illetve ezek egységéről, tradicionális és modern kultúrá(k)ról, „magas kultúráról" és tömegkultúráról, autonóm és heretonóm kultúráról stb. Ahogy a kultúra fogalmához közeledünk, illetve azt meghatározzuk, úgy építjük fel a saját kultúrnarratívánkat, mely minden egyéni specifikuma mellett nyilvánvalóan történeti sajátosságokat is mutat. Amikor tehát Márai kultúrnarratíváiról beszélünk, akkor annak egyéni, csakis Máraira jellemző felismerése közben nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy leginkább az adott történeti kontextusban születtek és válnak értelmezhetővé.

Balzac egyik mondása szerint „az ember annak a századnak a gyermeke, amelyben született, nem azé, amelyben eltemetik." Márai Sándor 1900-ban született, ami éppenséggel el is bizonytalaníthat afelől, hogy mely század „gyereke" is volt ő valójában. Egy salamoni döntéssel talán azt mondhatjuk: mindkettőé. Ha viszont azt nézzük, mely századhoz vonzódott inkább, úgy a 19. század tűnik a valószínűbb opciónak. Márai ugyanis ezer szállal kötődött a 19. századhoz és annak kultúrájához, irodalmához, eszmevilágához, a 19. század polgári értékvilágát tekintette a magáénak, miközben a 20. századot illetően egy leginkább Spenglerre, Nietzschére vagy Thomas Mannra emlékeztető narratívát vallott magáénak az európai kultúra hanyatlásáról. (Csak halkan jegyezzük meg, hogy az említett három német szellem is a 19. század „gyermeke" volt). Egyik 1937. februári cikkében például egy „aranykor"-narratívát fejt ki, egy olyan korszakot vázolva fel, melynek végét saját korába, kezdetét a 19. századba helyezi, „a haladás, a szellem, a bontakozó emberi öntudat, a lelkiismeret és a jellem nagy korszakát" látva benne. „Soha annyi ember nem olvasott jó könyvet, soha ilyen tömegek nem jutottak igazi kultúrához, mint e fonák, e torz aranykorban" (Márai 2005: 19), írja, hozzátéve, hogy az „aranykor"

[2] Legalábbis Eagleton szerint: „A legnemesebb emberi tevékenységeket jelölő szavunkat tehát a földműves munkából és a mezőgazdaságból, a megművelésből és aratásból nyerjük. Francis Bacon egy helyütt a 'szellemek kultúrájáról és trágyázásáról' beszél. A kultúra csak később válik absztrakt fogalommá. Legelőször talán Matthew Arnold (1822–1888) angol költővel kapott a 'kultúra' jelentése olyan meghatározó kiegészítő jegyeket, mint 'erkölcsi' vagy 'szellemi', és vált önálló fogalommá" (Eagleton 2001: 7).

után – mely persze „fonák", „torz" volta folytán nem tévesztendő össze valami archaikus vagy mitikus *aurea saecula* fogalmával – a „vaskor" következett el a maga háborúival és kilátástalanságával, gazdasági szükségszerűségeivel és válságaival, a tömegek és a pénz uralmával. Ha Márai e helyütt nem is fejti ki alaposan, hogy miféle „igaz kultúrára" gondol, kultúrnarratívája más szövegek bevonásával mégis rekonstruálható. Bizonyos értelemben már a „jó könyvek" kifejezés kvinteszenciaként magába foglalja Márai elképzelését az „igazi", szellemi kultúráról, amely „jó könyvekre" bőven találunk példát a naplóiban, de az *Egy polgár vallomásai*ban is, ahol gyakran bukkanunk olyan, főleg német szerzőkre, akiknek műveihez szoros benső kapcsolat fűzte.

Közéjük sorolhatjuk például Goethét, akivel Márai „szerencsére korán" (Márai 2013: 223)[3] már az iskolában találkozott, s akit mindig szívesen olvasott, leginkább eredetiben, budapesti vagy leányfalui otthonában csakúgy, mint emigrációban.[4] Ez az olvasmányélmény bőségesen ott hagyta nyomait a naplókon, de az *Egy polgár vallomásai*n is. Nem véletlenül fontos állomás az, illetve önértelmezési lehetőség az önéletrajzi regényében is: Goethe „három városának" (Lipcse, Weimar, Frankfurt), a Goethe-háznak (múzeumnak) a meglátogatása, ahol a költőóriás élete nagyrészében lakott, illetve a nemzeti színház Weimarban, ahol tényked ett, egyfajta kulturális topográfiát rajzolnak meg, mely egyszerre szellemi utazás és önmeghatározás. De a Napló is elárul valamit arról, mennyiben jelenthetett Goethe követendő példát Márai számára, leginkább a háború idején:

> Goethe […] 1793-ban – negyvenhárom éves korában – megáll Verdun közelében egy halastó előtt és lelkesedéssel csodálja, amint a halak pikkelyes teste vöröses fényt vet, ha napsugár érinti. A *Farbenlehre*[5] foglalkoztatja már ebben az időben. Reuss hercegének mesél másnap a halakról és a vörös pikkelyekről, s amíg Verdun falait gyújtóbombákkal pörkölik a szövetséges seregek, Goethe és a herceg a várbeli védők puskagolyói között sétálgatnak és a színtan esélyeit vitatják.
> Így kell élni, csak így (Márai 1990: 162).

[3] Az *Egy polgár vallomásait* a továbbiakban a szövegben a „PV" rövidítéssel idézem.

[4] „Csakugyan, ő a 'kedvenc íróm?'", kérdezi magától Márai a Naplójában. „Nem, ő az egyetlen ember-fantom a világmindenségben, kinek kezét most, mikor készül összedőlni fejem fölött a ház és a világ, meg tudom ragadni. Goethe az egyetlen a világirodalomban, aki biztosan tudta, hogy ami egyszer formát kapott a világban, nem pusztul el, hanem elevenen fejlődik tovább." Aztán kissé odébb: „Igen, azt hiszem, 'értem' Goethét, – tudom már, mit akart ez a lélek! Az ember határait egyeztette az istenivel – ezt akarta. S ezért a különös csend műve és emléke körül; mint a csillagok körül" (Márai 1990: 106, 109).

[5] Tudniillik Goethe Színelmélete (1810).

A negyvenhárom éves Goethe példája az évszázadokon átívelően is a biográfiai és a szellemi identifikáció lehetőségét kínálja az ekkor szintén negyvenhárom éves író számára, aki a fegyverek ropogása (Budapest ostroma) közepett egyfajta szellemi-arisztokratikus távolságtartást tekint egyedüli járható útnak önmaga számára. De Goethétől kölcsönzi a világirodalom fogalmát mint érték-kategóriát is, kivetítve azt a 20. század irodalmára, így például egy 1968-as naplójegyzetében, amikor leszögezi: Világirodalom ott van, ahol az emberek olyan könyveket olvasnak és olyanokon gondolkodnak, mint Thomas Mann Tonio Krögere vagy Tolsztoj Ivan Iljicse (Márai 2001: 8).

Goethe Márai kultúrnarratívájának egyik meghatározó pillére, kiindulópontja, leginkább a *Bildung* (művelődés), illetve a *Bildungsbürger* (művelt polgár) koncepciója, amelynek hagyományához, érték- és eszményvilágához nem mellékesen Márai kor- és pályatársa, Thomas Mann is erőteljesen kötődött. A fenti goethei koncepciók (melyek persze a felvilágosodásban fogantak) narratív fonalai tehát Márai meglátása szerint a 20. századig érnek, a saját írói értékvilágig, melynek fő célkitűzése éppen e hagyomány eleven megőrzése, ápolása lesz. Csakhogy Márai kénytelen azt is észrevenni, hogy ez a polgári értékrend, melyhez a humanizmus eszméje éppúgy hozzátartozik, mint a művelődés/műveltség eszméje, válságát éli. Vagyis kiderül, hogy a *Bildung* narratívájával szemben áll a kultúra hanyatlásának, a „nyugat alkonyának" narratívája, úgy, ahogy az Oswald Spengler kultúrfilozófiájában (illetve ún. kultúrmorfológiájában) átfogó módon megfogalmazódott.

Márai 1945-46-ban, úgyszólván a háború katasztrófa-élménye hatására olvasta el Spengler monumentális művét. Naplójában, egy 1946-ban keltezett bejegyzésében így „emlékezik meg" róla:

> Amit Spengler 'modern' tünetnek nevez – a civilizációkba áthűlő kultúrák bomlási tünetei ezek –, időtlenül azonosak, Babilonban éppen úgy, mint Thébában vagy ma Budapesten. Például a nyilvános kivégzések: ma délelőtt éppen a törvényszék épülete előtt mentem el, amikor a tömeg ostromolni kezdte a börtönkaput, mert jegyeket követeltek a délutáni kivégzéshez. Az ilyen tünet éppen úgy 'modern' volt Rómában, Néró idejében, mint ma Pesten. A műveltség időnként meghal, s halálának körülményei és a hullafoltok is azonosak (Márai 1999: 33).

A „modem tünet", amiről itt szó van, a nyugat-európai kultúra hanyatlása, amely a spengleri kultúrmorfológia szerint korántsem egyedi vagy egyszeri történés, hanem egy történetileg ismétlődő folyamat, jelesül a kultúrák azon

dinamikájából adódóan, mely a felemelkedéstől a virágkoron át szükségképpen hanyatlásba torkollik, legyen szó Babilonról, Hellászról, Rómáról[6] vagy az európai „Nyugatról" (*Abendland*). A már az ókorban is megfogalmazott palingenézis folyamata spengleri értelmezésben olyan hasonló stádiumokat és törvényszerűségeket mutat az egyes kultúrákban, melyek bizonyos jelenségek „egyidejűségére", talán úgy is mondhatjuk: diakrón szinkronicitására enged következtetni. A modern európai Nyugat tekintetében Spengler nemcsak különválasztja, hanem szembe is állítja egymással a kultúra hanyatlását a civilizáció fejlődésével, utóbbit valamiféle tárgyi valóságként határozva meg. Vagyis, miközben az európai civilizáció a tárgyi valóságát, pl. technikai fejlődését illetően úgyszólván felszálló ágon van, addig a korábbi kultúrformák, eszmei tartalmak, emberi lét- és tudatformák, értékek háttérbe szorulnak, vagy éppenséggel eltűnnek. Saját korát Spengler eme hanyatlás elején jelölte meg.

A fenti idézetben Márai egy korára jellemző mozzanattal, egy budapesti utcaképpel nagyon is plasztikusan írja le a kultúra hanyatlásának egy kézzelfogható jelét: egy börtönkaput ostromló tömeg a kivégzések látványára szomjazik, akár az európai középkorban, vagy éppenséggel az újkorban, pl. a francia forradalom idején. A tömegjelenet, amely magát a tömeg fogalmát is óhatatlanul pejoratív konnotációval látja el, éles kontrasztban áll a műveltség fogalmával, melyről Márai megjegyzi, hogy „időnként meghal", mégpedig akkor, amikor egy kultúra hanyatlik, s helyét valami más veszi át, ami leírható mint a barbárság elterjedése,[7] az ember elállatiasodása, a *bête humaine* előretörése stb. E kultúrnarratíva,

[6] A római kultúra hanyatlására céloz maga Márai is egyik naplójegyzetében, melyben mintha Marcus Aurelius császárral folytatna korokon átívelő, s mégis tökéletesen megértő párbeszédet: „Marcus Aurelius, nagy, nemes és hűséges barát. 'Emberi császár', mint Herder mondotta: e kísérteties időben legnagyobb segítőm vagy! Most is úgy változik a világ, mint a te korodban: egy életforma, melynek a műveltség szerves tartalma volt, összeomlik. Csak az emberi szemszögből lehet nézni és elviselni ezt, ahogyan te nézted és viselted: türelemmel, megértéssel, a lélek mélyére vonulva el, testünket és sorsunkat átadva a világ erőinek, lelkünket és igaz szándékunkat megőrizve magunknak" (Márai 1990: 122).

[7] Kultúra és barbárság szembeállítása, jelesül mint erkölcsi-szellemi igényesség vs. tömegfogyasztás Márainál is előfordul: „A világ egyre jobban hasonlít egyfajta Woolworths-áruházra, ahol egy hatosért megkapni mindent, silány kivitelben, ami az élvező hajlamú tömegek napi vágyait gyorsan, olcsón és krajcáros minőségben kielégítheti. Ennek a tömegkielégülésnek veszélyei már mutatkoznak, az élet és a szellem minden területén. Egy kultúra nemcsak akkor pusztul el, ha Athén és Róma finom terein megjelennek csatabárddal a barbárok, hanem elpusztul akkor is, ha ugyanezek a barbárok megjelennek egy kultúra közterein és igény nélkül nagy keresletet, kínálatot és árucserét bonyolítanak le. Te válogass. Ne finnyásan és orrfintorgatva válogass, hanem szigorúan és könyörtelenül. Nem lehetsz elég igényes erkölcsiekben, szellemiekben. Nem mondhatod elég következetesen: ez nemes, ez talmi, ez érték, ez vacak. Ez a dolgod, ha ember vagy, s meg akarod tartani ezt a rangot" (Márai 1991: 73).

mely a műveltség mint a kultúra elengedhetetlen velejárójának hanyatlásáról, eltűnéséről, (átmeneti) „meghalásáról" szól, a humanizmus talaján áll, amelynek elhivatott őrzője és védelmezője a barbarizmussal, illetve önnön erőfeszítése hiábavalóságnak rémével is kénytelen szembenézni. Alighanem a háború keserű tapasztalata mondatta Máraival 1943-ban: „Nem hiszek többé abban, hogy bármilyen műveltség tartósan nevelni és fegyelmezni tudja a legalacsonyabb emberi ösztönöket és indulatokat. Nem hiszek abban, hogy az ember másképpen is tud méltányos és igazságos lenni, mint gyávaságból, szükségből vagy pillanatnyi érzelmességből" (Márai 1990: 157). Sok más íróval, értelmiségivel (például Krúdy Gyulával) egyetemben hitte például azt, hogy a magyar nemzetet „megmentheti a vad és gyűlölködő világban a műveltség, az írók és az irodalom... De mit tanult ez a nemzet Trianonból? Semmit. Felnevelt egy zsebrák, basáskodó, önző és műveletlen középosztályt, s utált mindent és félt mindentől, ami igazi műveltség." (uo. 110). Ám valójában valami ennél roszszabb is történt: a műveltség kiszorulásával utat tört magának a barbarizmus, amely aztán ideológiai maszkot öltött, mint nemzeti szocializmus vagy mint kommunizmus. Ha „Magyarország elnáciasodását hosszú időn át háromszáz ember akadályozta meg" (uo. 123), úgy az „már nem alkalmas arra, hogy megakadályozza Magyarország balkanizálódását. Ezt csak öntudatos, művelt polgárság tudja megakadályozni, tehát egy emberfajta, amely nálunk teljesen hiányzik", szögezi le Márai nem kevés kultúrpesszimizmussal.

Márai kultúrnarratívája tehát egy – 19. században gyökerező – polgári önmeghatározásból[8] és értékvállalásból fakadó kultúrnarratíva, amelynek fogalmi összetevői az olyan polgári alapértékek, mint műveltség, humanizmus vagy (polgári) erkölcs. Ezen értékek melletti elkötelezettsége olykor a hősiesség szerepét ölti magára, amely hősiességhez az erkölcs imperatívusza is társul: „Mert a műveltség nemcsak hősiesség; a műveltség erkölcs is" (uo. 221). Márai *Bildung*ra, műveltségre törekedett, elsősorban is önmaga kiművelésére, hogy ezáltal másokat is művelhessen, s egyszersmind lelkileg-szellemileg ellenállóvá tegyen a modern barbarizmus erőivel szemben. Tette ezt akkor, amikor egy társadalom – s nem csak a magyar, hanem tulajdonképpen az egész európai társadalom – „megtagadta a műveltséget." De talán éppen a fenti időhatározó utal, diszkréten ugyan, mégis világosan a legfőbb reményére: miszerint a műveltség „időnként", vagyis újból és újból „meghal" – ami viszont csak akkor lehetséges, ha újból és újból fel is támad.

[8] „'Polgári író vagyok.' Ez igaz. Polgári családból születtem, polgári műveltségben nevelkedtem. De az európai polgárság nagyon sokat adott az emberiségnek. Ha pusztul ez a réteg, pusztuljak vele" (uo. 121).

Egy polgár vallomásai

Ha Márai 1945-ben megjegyzi, hogy tizenöt év után másodszor olvassa Spenglert (Márai 2003: 9),[9] akkor ez azt bizonyítja, hogy az *Egy polgár vallomásai*nak megírásakor már ismerte a *Nyugat alkonyát*. Ezt erősíti meg részben egy 1986-os naplóbejegyzése is, mely szerint fél évszázaddal korábban „talán" már olvasta Spenglert (Márai 2002: 149). A spengleri kultúrfilozófia ismeretét a megírása idején a benne folytatott metadiskurzus, a nyugati kultúra hanyatlásáról szóló metanarratívák is valószínűsítik, főleg a mű utolsó, drámai hangvételű lapjain:

> Rettegő és gyanakvó világban élek, amelyben államférfiak időről időre haladékot adnak még az emberiségnek, mintegy hivatalosan biztatják, hogy még az egyszer bevetheti búzával a földeket, írhat még egy könyvet vagy építhet még egy hidat; ebben a permanens veszélyérzetben telik el élet és munka. Az osztály, amelybe születtem, összemosódik a feltörő osztályokkal; kultúrájának szintje az utolsó húsz esztendőben ijesztően zuhant, a civilizált ember igényérzete kihalóban. Az eszmények, amelyekben hinni tanultam, mint megvetett ócskaságok kerülnek nap mint nap szemétdombra; a nyájösztön rémuralma terjed el az egykori civilizáció óriási területei fölött. A társadalom, amelyben élek, nemcsak a szellem csúcsteljesítményei iránt közömbös már, hanem a mindennapok átlagának emberi és szellemi stílusával szemben is. A szándék, amely tapinthatóan, érzékelhetően áthatja koromat, kétségbeeséssel tölt el; a kortársi tömegek átlagízlését, szórakozásaikat és igényeiket megvetem, erkölcsüket kétellyel szemlélem, a korszak technikai és rekordbecsvágyait, melyek csaknem maradéktalanul kielégítik a tömegeket, végzetesnek tartom. A szellemi ember magányos jelenség, s mindenféle katakombákba kényszerül, mint a középkorban a vandál hódítók elől a Betű titkával rejtőző szerzetesek. Az élet minden demonstráló megnyilvánulását félreérthetetlen, tragikus félelemérzet hatja át (PV: 391–392).

A mű ilyen és hasonló passzusai, melyek leginkább megfelelnek a „vallomás" címben jelzett karakterének, annyiban fonódnak össze kulturális (meta)naratívákká, amennyiben az auktoriális elbeszélő itt mintegy kilép magából az élettörténetből

[9] Kissé odébb már sajátos módon tromfol rá a spengleri kultúrpesszimizmusra: „Az, amit Spengler 'télkorszaknak', tehát egy világvárosi civilizációba áthűlt kultúra végidejének nevez, jóslata szerint az európai-amerikai civilizáció emberei számára 2000-2200 között következik be: imperialisztikus háborúk, a nemzetek beolvadása formátlan tömegek egységébe, ősemberi állapotok megismétlődése, stb. Azt hiszem, ez a nagy pesszimista idő-jóslatában optimista: ez a század már meghozta a télkorszak kezdetét. S a folyamat gyors, feltartóztathatatlan" (uo. 11).

ill. a cselekmény narratívájából, és önreflexiókba kezd, melyeknek visszatérő tárgya a kulturális önmeghatározás, a polgári kultúrtudat, a nyugati kultúra hanyatlásának szembeötlő tünetei, illetve ezek szubjektív megélése stb. A fenti diskurzusrészlet ugyanakkor elemeire is bontható: a politika és az „emberiség" szembeállítása, utóbbinak szemantikai egybecsengése a „könyv", illetve a „híd-építés" kulturális vagy civilizatorikus teremtő aktusaival, a saját (polgári) osztály kultúrájának, ill. a „civilizált ember igényérzetének" szintsüllyedése, a polgári eszmények anakronisztikussá válása, a „nyájösztön" és a tömegízlés elterjedése, az ezzel szembenálló „szellemi ember" elmagányosodása, végül mindennek félelemmel, rettegéssel és kétségbeeséssel való átélése mind-mind kiolvasható belőle. Nevezhetjük mindezt spengleri (valamint részben nietzschei – „nyájösztön" – részben kierkegaardi – félelem és rettegés) színezetű (meta)narratívának is, mely a korabeli európai irodalomban nem éppen ritka jelenség, így fellelhető például a németnyelvű irodalomban Thomas Mann, Hermann Hesse, Hermann Broch vagy Joseph Roth műveiben, írásaiban is. Ők mindannyian egy antimodernista kultúrnarratíva képviselői, akik többé-kevésé a Nietzsche és/vagy Spengler által megfogalmazott kultúrkritikus álláspont hívei.

Márai kritikai kultúrnarratívája részben keretbe foglalja, részben átszövi az *Egy polgár vallomásai*nak egész szövegét. Betsworth írja: „A kultúrnarratívák (*cultural narratives*) eltérnek egy kultúrában elmondott közönséges történetektől. A kultúrnarratíva azt a világot hozza létre, amelyben egy közönséges történet zajlik."[10] A meghatározást egy irodalmi műre vetítve először a „közönséges" (*ordinary*) jelzőn akadhatunk fenn, amellyel Betsworth alighanem a kultúrnarratíva rendkívüli, sajátos, átfogó jellegét kívánta ellenpontozni. Nem vitás azonban, hogy az író is létrehozhat egy „világot", amelynek diszkurzív keretét egy kultúrnarratíva alkothatja, s amelyen belül a története zajlik. (Azt az irodalomszociológiai kérdést, hogy mennyiben hozza létre a *külső* világ ezt az elbeszélt, fiktív „világot", itt most mellőzni kívánjuk.) Az *Egy polgár vallomásai* annyiban teremt specifikus narratív helyzetet, amennyiben itt egy érett író kiforrott kultúrfelfogásának perspektívájából tekint vissza önnön életére, beleértve gyerekkorát, serdülő éveit is. A sémát, legalábbis részben, a goethei *Bildungsweg* kínálhatta Márai számára, nem is annyira a Wilhelm Meister-regények, hanem inkább a *Költészet és valóság*, melyre maga Márai is utal a művében.[11] Márai narratív megoldása emlékeztethet még – a német

[10] „Cultural narratives differ from ordinary stories told in a culture. In order to be told, a story must be set within a world. The cultural narrative establishes the world in which an ordinary story takes place" (Betsworth: 1990: 15).

[11] „Mikor én Weimarban jártam, körülbelül Werthernél tarthattam; ma, férfikorom küszöbén,

példáknál maradva – Gottfried Keller *Zöld Henrik*jére is, míg Thomas Mann, akihez gyakran hasonlítják, inkább csak áttételesen „nyúlt" a saját biográfiájához. A kulturális (meta)narratíva eközben egy kettős értelmezési kerettel is szolgálhat, egyrészt az önnön életpályáját szemlélő és értelmező író, másrészt az olvasó számára, aki, a német *Bildungsroman* hagyománya szerint, a fejlődő „hőssel" való identifikációra kéretik fel.

A „hős" megnevezését persze itt csak zárójelesen használhatjuk a modernkori művelt ember fent említett „hősiessége" ellenére. A polgári öntudatra ébredés biográfiai elemekben bővelkedő története mindamellett számos olyan kérdést vet fel, mely a mai olvasót is érdekelheti, leginkább azt, hogy mit is jelent valójában a polgári kultúra. Ennek mibenlétét, fejlődését és/vagy hanyatlását a 20. század első évtizedeiben Márai több aspektusból is megvilágítja a saját élettörténete tükrében. Másként fogalmazva: Márai kultúrnarratívája az *Egy polgár vallomásai*ban maga is több narratívából, elbeszélésfonalból áll. Az egyik legfontosabb ilyen narratív „fonal" a „polgár" fogalma körül bontakozik ki, amely különböző szemantikai kontextusokban, pl. a kulturális (ha úgy tetszik: osztály-) öntudat, a polgári származás, nevelés, műveltség/művelődés, hivatás kontextusában bontakozik ki. Márai hosszú oldalakat szentel az ősei, rokonai, családja élettörténeteinek bemutatására, utóbbiról például megállapítva, hogy „összetett család volt", melynek tagjai „polgárok voltak, s mikor én közöttük voltam, már eljutottak a polgári állapotnak veszedelmes, válságos életszakaszába." (PV: 107) A *condition humaine* mint *condition bourgeoise* öltött konkrét életformát, ha nem is feltétlenül nyugat-európai értelemben, ám mindenképpen mint öntudat, hovatartozás, értékrend, de úgy is, mint veszélyeztetett, eltűnőfélben lévő életmód, mint válság, vagy éppenséggel mint társadalmi (osztály)ellentét. Utóbbinak egyszerre sarkalatos megfogalmazása és ironikus kifejezése például a már a gyermekkori világban felmerülő ellentét „burzsuj" és „proli" gyerek között (PV: 127).

További fontos narratív komponens a (polgári) nevelés elbeszélése; itt is, mint a családfa leírásánál, alighanem Goethe már említett *Dichtung und Wahrheit* című önéletrajzi műve állhatott modellt, noha Márainál emfatikusabb jellegű, és egyszersmind több olyan témára bontható tovább, melyek a „művelődés" vagy „a művelődés alapjai" narratív sémába illeszkednek. Olyan narratív elemekről van szó, mint az olvasmányélmények a szülői házban (a gazdag családi könyvtár) és az iskolában (pl. Goethe-olvasmányok), a zenei és a vallási nevelés – melyek azonban a jelek szerint kevés sikert arattak Márainál –, ifjúkori

talán a *Dichtung und Wahrhei*t körül tartok valahol" (PV: 223).

(külföldi) utazásélmények. Mindezen narratív összetevők/diskurzuselemek végül a (felnőtt) polgár meghatározásában ill. narratívájában találkoznak, melyben egyszerre vannak jelen a „polgári sarjak" naiv elképzelései arról, hogy „úrnak lenni jó dolog" (PV: 142), a szociális felelősségérzet fokozatos kialakulása, a magyar és az európai (főleg a német és a francia) kultúra értékeinek felismerése és felvállalása, sőt, ezek féltése a fenti, „spengleri" passzus értelmében. Mindezek alkotják végső soron azt a polgári kultúrnarratívát, amely – ahogy Horkay Hörcher fogalmaz – „a történelmi Magyarország egyik legerőteljesebb narratívája a művelt polgár dicsőítésének" (Horkay Hörcher 2015: 62).

Interkulturális narratíva

Az *Egy polgár vallomásai*nak kultúrnarratíváját boncolgató fejtegetésünk eközben aligha lenne teljes, ha nem vetnénk fel a mű kapcsán az interkulturalitás – nem feltétlenül pejoratív értelemben véve – divatos kérdését, azt a kérdést tudniillik, hogy Márai kultúrnarratívája mennyiben *inter*kulturális narratíva.

Az utóbbi évek, évtizedek (főleg németnyelvű) szakirodalmában szemlátomást elszaporodtak az olyan szakkifejezések mint 'interkulturális irodalom', 'interkulturális író', 'interkulturális regény, ill. mű' stb. Olyan irodalmi szövegekre alkalmazzák őket, amelyben ún. „interkulturális találkozások" zajlanak, vagyis ahol a narratív tér egynél több kultúrát fog át. Ez olykor a kultúrák, nyelvek, identitások 'keveredésével', ún. 'hibridizációjával' is együtt jár. Az ilyen és hasonló kifejezések különösen a globalizáció és migráció legutóbbi évtizedeiben létrejött szövegek értelmezésére bizonyultak alkalmasnak olyan szerzők esetében, akik többes vagy 'hibrid' identitással rendelkeznek, mint pl. a németországi török (Németországban élő, németül író, de török származású) írók. Hamar kiderült azonban az is, hogy a kultúrák közeledése, keveredése, a nyelvek és kultúrák közötti határok átlépése (*Entgrenzung*) korántsem újkeletű (irodalmi) jelenség, hanem gyakorlatilag minden korban találhatunk példát rá: elég csak Goethe – Márai is által jól ismert – *Itáliai utazás*ára vagy *Kelet-nyugati díván*jára, vagy, későbbi korokból, pl. Joseph Conradra (*Heart of Darkness, Lord Jim*) gondolnunk. Így tekintve az 'interkulturális irodalom/regény' fogalma alkalmazhatónak tűnik klasszikus vagy modern szövegekre (pl. a koloniális vagy posztkoloniális irodalomra) egyaránt.

Mármost az *Egy polgár vallomásaiban* az interkulturális narratíva több szempontból, illetve több szinten is érvényesül, amennyiben az elbeszélés narratív tere nem csupán egy „tisztán" magyar, ill. magyar nyelvű közegben

körvonalazódik, hanem más, leginkább német és francia kultúrtérben is. Ez annak ellenére így van, hogy a nyelvi 'hibridizációt' Márai viszonylag ritkán alkalmazza,[12] noha *látens* módon az idegen nyelvek gyakran jelen vannak, amikor az elbeszélő idegennyelvű diskurzusokról számol be, pl. ama párizsi szilveszter éjszakáról, amikor súlyosan beteg feleségét (Lolát) előbb egy francia, majd egy orosz orvos látogatja meg. Előbbi, látván, hogy „egy 'métèque', egy idegen halódik a diáknegyed egyik hotelszobájában" (PV: 298), közömbösen továbbáll. Miután magyarok sereglenek össze a lakásban a veszélyhelyzetben, az orosz orvos veszi kezelésbe Lolát, ami az elbeszélő számára egyszersmind alkalmat kínál kitérni az emigráns orosz orvosok sorsára, akiktől a franciák megkövetelték, hogy „nosztrifikáltassák a Sorbonne-on a diplomájukat." (PV: 299)

Bár első látásra egy francia kultúrtér bontakozik ki az elbeszélés mentén, közebbről megnézve inkább egy interkulturális térrel állunk szemben, ahol a korabeli migráció következtében már ekkor több nemzet élt együtt. E kultúrtér ugyanakkor nem esik egybe teljes mértékben Párizs illetve Franciaország földrajzi-fizikai terével, hanem mintegy „szétszórva" jelen van ott is, ahol Márai a francia kultúrához való viszonyán reflektál, kezdve az egykor Párizsban élt, franciául kitűnően beszélő Zsili néniről szóló emlékekkel, aki megtanította az ifjú Márait „szeretni a franciákat", illetve „szándék nélkül, öntudatlanul" vezette el őt „a latin világosság felé" (PV: 101), a francia irodalom nagyjaihoz való meghatározó viszonyán keresztül[13] a Franciaországról írt riportokig. Egy kultúrtér tehát – mely adott esetben interkulturális tér is lehet – több mint pusztán egy földrajzi-fizikai tér, hiszen van egy emlék-, tudás- vagy műveltségkomponense is, kulturális reminiszcenciák és reflexiók, de preferenciák, sztereotípiák is alkothatják, melyek a valósággal ütközve önvizsgálatra, újraértelmezésre késztethetnek. Így fordulhatott elő pl. az, hogy a Franciaországba érkező Máraiban feszültség támadt azt emlékekben őrzött francia kultúra és a valós élmények, benyomások között. Egy adott kultúrtér ugyanakkor nem okvetlenül homogén, illetve kiderülhet róla, hogy további kultúrterekre vagy kultúrdimenziókra is oszlik. Erre lehet példa a kassai szülőház leírása kapcsán

[12] Olykor azonban az *Egy polgár vallomásai*ban is fel-felbukkannak német vagy francia nyelvi elemek, pl. „Falsch, grundfalsch" (PV: 86) ['téves, alapvetően téves'], „Schande, Schande" (PV: 274) ['szégyen, szégyen'] vagy olyan német dalok idézése, mint „Wo du singen hörst, dort lass dich ruhig nieder, Denn böse Menschen haben keine Lieder" (PV, 287) ['Ahol dalolnak, ott telepedj le nyugodtan; hiszen a gonosz embereknek nincsenek dalai']. A német szólás eredetileg Johann Gottlieb Seume (1763–1810) *Die Gesänge* című dalából származik.

[13] Mallarméról írja például, hogy „legkedvesebb mesterem, a legtisztább és legnemesebb költők egyike" (PV: 286).

a kétféle zsidócsoport jellemzése,[14] akik eltérő kulturális, illetve szociális térben mozognak, vagy éppen az a felismerés, miszerint Németországban „két haza élt egymás mellett: az, ami látszott, szivarüzletekkel, felhőkarcolókkal és pénzváltókkal, s egy másik, nem kevésbé valóságos, csak nehezebben érzékelhető, a költők hazája" (PV: 287). Utóbbihoz sorolja Márai pl. Goethét és Thomas Mannt is (PV: 290).

Kassa, Lipcse, Párizs, London vagy Damaszkusz nemcsak egy utazás vagy egy *Bildungsweg*[15] stációi, hanem önálló kultúrterek is. Ezeket az emlékezet terei fonják össze, illetve egészítik ki, melyek oda is elérnek, ahol a fizikai személy nem is járhatott: az ősök világába. A család, a felmenők élettörténete kitágítja az író által fizikailag megtapasztalt élet- és kultúrteret. A gyerek- vagy ifjúkorban megélt kulturális mikróterekhez, melyek interkulturális jellege is szembeötlő (több nemzetiség a házban, két- vagy többnyelvű családi könyvtár, német irodalmi élmények az iskolában), ily módon egy közép-európai kulturális narratív makrótér rendelődik hozzá, melyhez Kassa épp úgy hozzátartozik, mint Bécs, Budapest éppúgy, mint Lipcse – értve ezalatt nem csupán magukat a városok konkrét földrajzi-fizikai terét, hanem a bennük lezajló, részben átélt, részben a családi, ill. kollektív emlékezetben tárolt sorseseményeket is. A családi emlékezetnek – mint identitásképző tudati elemnek – köszönhetően ezen kulturális (ill. részben *inter*kulturális) narratív makrótér kiterjed az ősökre, nagyszülőikre, nagybátyákra, rokonokra egyaránt. Megtudjuk például, hogy a nagyapa bejárta a Monarchia országait, többféle nyelvi vagy kulturális közegben is megfordulva;[16] hogy az egyik nagybácsi, Ernő, fiatalon Németországba szökött pénz nélkül, ahol pedáns ember vált belőle; hogy a morva származású Mátyás bácsi Bécsben élt és az ottani Theresianum tanára, majd rektora volt; vagy hogy a bécsi rokonok tizedmagukban „naphosszat muzsikáltak" a hietzingi földszintes, düledező házban, ahová még olyan híres osztrák költők is kijártak, mint Arthur Schnitzler vagy Hugo von Hofmannsthal. A monarchiabeli közép-európai narratív makrótérben szinte kibogozhatatlanul összefonódik a magyar és német nyelvű kultúra, olyannyira, hogy felmerülhet a gyanú: ami első látásra egy sokarcú interkulturális térnek tűnhet, az valójában egy és oszthatatlan kultúra, amelynek határai nem is a Monarchia egyes nyelvei vagy nemzetei között húzódnak, hanem valahol a Monarchia keleti határainál

[14] Lásd erről (V. Szabó 2014: 172–182).

[15] művelődés; a kulturális értelemben vett személyes fejlődés útja

[16] Nagyapja jellemzésénél Márai egyfajta nyelvi hibridizációt is megenged magának egy-egy német kifejezés vagy mondat erejéig: „Ein armer Reisender…", illetve „Wer arm ist, der soll nicht reisen" (PV: 66).

(melyet pl. Joseph Roth ír le a *Radetzkymarsch* című regényében), illetve nyugaton, valahol a német-belga-francia határnál.

Utóbbi megállapítás meglepőnek tűnhet, de az *Egy polgár vallomásaiban* Márai világosan fogalmaz: míg Németországban a nyelvismeret és a kulturális azonosság folytán végig otthon érezte magát, legyen szó utazásokról (pl. Ruhr-vidék), városokról (Berlin, Frankfurt, Weimar), egyetemről (Lipcse), német (újságíró-, költő-) barátokról vagy a német lapokban megjelentett publicisztikáiról (pl. *Frankfurter Zeitung*), addig az aacheni határállomás, amellett, hogy egy életszakaszt zár le, egyszersmind egy kulturális határ átlépése is: „Eltűnt Németország, idegen nyelvet beszéltek körülöttünk az éjszakában s az 'igazi' Európa küszöbén botorkáltunk, ahol Isten tudja, miféle nagyszerű testi és lelki élmények várakoztak reánk..." (PV: 289–290) E belga-német határon, illetve az itt kezdődő „nyugati" kultúrtérben a korábban európaiságnak felfogott eszme immár avíttnak, túlhaladottnak, nevetségesnek tűnik: a Magyarországról érkező utazó szemében immár „európainak" tűnik a „toprongyos vasúti kocsi", miként a „lószőr is, mely kilógott a kupé rongyos üléséből" (PV: 189–190). A határátlépéssel, mely nemcsak politikai, hanem kulturális értelemben is megtörténik, feltárul egy másik kultúrtér, mely a „nyugat" értékjelzőjét kapja, amelyről hamarosan az is kiderül, hogy megtapasztalni más, mint távolról szemlélni, vagy a nyugati (pl. francia) kultúra nagyjait olvasni. Eközben a „polgár" fogalma is új definíciót kap, minthogy „polgárnak lenni, a szó nyugati értelmében más, mint polgárnak lenni odahaza": a „nyugati" értelemben vett polgári lét nem merül ki az „úri társalgásban", vagy Ovidius és Tacitus műveinek ismeretében. Az én-elbeszélő felismeri, hogy „polgárnak lenni nem egészen ugyanaz Nantes-ban, mint Kassán", amennyiben a „nagy urbanitású" felvidéki városokban a polgári lét leginkább eminens diákok iparkodására emlékezteti, akik „szorgalmi feladatokat" végeznek polgáriasságból, míg egy francia városban a polgári lét valójában egy magától értetődő életforma, „különösebb osztály-becsvágy nélkül" (PV: 191). Nem csupán két eltérő nyelvi térről van itt szó tehát, hanem egyszersmind két eltérő kultúrtérről, melyet ugyan látszólag áthidal a polgáriasság eszméje, ám a tapasztalat (az utazás) fényében kiderül az is, hogy ugyanaz a fogalom más létmódot takar a kulturális határtól keletre és nyugatra.

A franciaországi életrajzi beszámolóval az *Egy polgár vallomásai*nak kultúrnarratívája egy újabb kulturális makróteret nyit meg, melyet a „nyugat" jelentéstartalma határoz meg. Ugyanakkor a „nyugat" szemantikája is kétfelé oszlik: egyik része mint kulturális tartalom, mint „nyugati műveltség" még

átívelheti a földrajzi határokat, hiszen úgyszólván csak szellemi síkon létezik, másrészt azonban mint hagyományos és természetes életforma mutatkozik meg, ily módon megegyezve a földrajzi térrel (pl. Franciaországgal). Márai kultúrnarratívája tehát e ponton a közép-európai kulturális makrótérből a nyugati makrótérbe vezet át, amely egyszersmind perspektívaváltást is jelent abban az értelemben, hogy a közép-európai makrótér, melyet a fenti idézetben a 'nagy urbanitású' felvidéki városok rajzolnak meg, immár kevésbé tűnik alkalmasnak a polgár fogalmának meghatározására, s egyfajta szemantikai módosulást szenved el a „nyugati" polgár fogalmához képest. Bár úgy tűnhet, hogy a polgárság nyugati eszméje felértékelődik a hátrahagyott polgári világhoz képest, korántsem valamiféle kritikátlan idealizálásról van szó: Márai, mint a spengleri civilizációs kritika alapos ismerője, nyugaton is meglátta a hanyatlás jeleit. Ilyen pl. a pénz uralmának előretörése: „A franciák tragikusan megadták magukat a pénznek; feltétel nélkül, minden szándékkal, kényre-kegyre" (PV: 344). A nyugati, idővel egyre kevésbé a hagyományos értelemben vett polgári kultúra hanyatlástüneteit Márai később, a San Diego-i emigrációjában egyre inkább felismerte.

Az *Egy polgár vallomásai* elbeszélés- és kultúrnarratívája eközben nem ér véget a „nyugati" kultúrtérben. A fiatal író kénytelen rájönni, hogy „örök idegen maradtam Párizsban" (PV: 344–345), vagyis integrációja a nyugati kultúrában, csorbát szenved. Az elbeszélés fonala ezután visszakanyarodik a közép-európai illetve magyar kultúrtérbe, a budai otthonba, az írás jelenébe. E narratív körív a „nyugati" kultúrtér tapasztalatának tükrében a „spengleri" záróakkord még drámaibbnak tűnik, mint pusztán magyar kontextusban: arra döbbent rá ugyanis, hogy a kulturális hanyatlás folyamata nemcsak Közép-Európában, hanem az egész kontinensen elkezdődött. Nagy kérdés, hogy e folyamat ma is tart-e még, vagy egyáltalán merre halad az európai kultúra. Ezt azonban immár nem Márainak, hanem a jelennek kell megválaszolnia.

Felhasznált irodalom

Betsworth 1990 = Betsworth R. Social Ethics: An Examination of American Moral Traditions. Louisville, Westminster Knox

Eagleton 2001 = Eagleton T. Was ist Kultur? Eine Einführung. München, C.H. Beck

Horkay Hörcher 2015 = Horkay Hörcher F. Humboldt, Goethe, Márai. A Bildung-eszmény és a művelt polgár közösségi ideálja // Magyar Szemle, 2015. október

Márai 1990 = Márai S. Napló 1943-1944. Budapest, Akadémiai

Márai 1991 = Márai S. Füves könyv. Budapest, Akadémiai

Márai 1999 = Márai S. Napló 1945-1957, Budapest, Helikon

Márai 2001 = Márai S. Napló 1968-1975. Budapest, Helikon

Márai 2002 = Márai S. Napló 1986-1989. Budapest, Helikon

Márai 2003 = Márai S. Ami a naplóból kimaradt (1945-1946). Toronto, Vörösmarty

Márai 2005 = Márai S. Aranykor? // Márai S. Vasárnapi krónika. Budapest, Helikon

Márai 2013 = Márai S. Egy polgár vallomásai. Budapest, Helikon

V. Szabó 2014 = V. Szabó L. „Deutschland kam mir bekannt vor". Interkulturelles Erzählen bei Sándor Márai // Rácz G. / Schenk K. (szerk.) Erzählen und Erzähltheorie zwischen den Kulturen. Würzburg, Königshausen & Neumann

Czetter Ibolya
(ELTE BDPK, Szombathely)

AZ ÚJSÁGBA ÍRÓ, NOVELLISTA MÁRAIRÓL

Az újságba írás

Márai életében és életművében az újságba írásnak (sic!) sorsdöntő, elemi szerepe volt. Pályaindulásától egészen a végleges emigrációba kényszerülés évéig rendszeresen publikált, tudósított a legnagyobb, nívójukról ismert és elismert magyarországi, felvidéki, ausztriai, németországi és erdélyi lapokban. Később, amikor idegenbe szakadt, minden lehetőséget megragadott, hogy az olvasóközönséggel való kapcsolatát fenntartsa, s az írástudó felelősségétől áthatva '56-ig Ulysses álnéven, majd ezután '67-ig Candidus ('őszinte', 'becsületes') fedőnéven felolvasásokat tartott, a Szabad Európa Rádió tudósítójaként „hangzó tárcákban" osztotta meg nézeteit, tájékoztatta a napi aktualitásokról az itthon maradottakat. 1954-ben tervbe vette a Szabad Európa Rádióban felolvasott jegyzeteinek kötetbe rendezését, *Szól a kakas már címmel,* de elképzelése nem valósult meg. A 2014-ben, majd 2017-ben napvilágot látott *Fedőneve: Ulysses I., II.* elsősorban az írói szándék kései megvalósulása, ugyanakkor egy sorozat nyitódarabja volt, mely gyarapítja, árnyalja Márai-tudásunkat, hiszen a politikai és a közéleti író jegyzeteinek olvasásával az íróról alkotott képünk is egyre tisztábbá válhat, miközben páratlan kulturális panorámaképet kapunk a korról, a kettészakadt Európáról.

A publicisztikai termés tetemes mennyiségű, jelentős teljesítmény, ha összeolvassuk a szépirodalmi alkotásokkal, kivált a naplókkal, a regényekkel vagy az útirajzokkal, a hitelesebb kép megalkotásához rengeteg egymásra mutató információt találunk bennük. Megjelent írásaiból Márai maga is több kötetre valót válogatott, így a *Panaszkönyv*et, amely 1921-ben jelent meg, az újságtárcákat és novellákat közreadó *Műsoron kívül*-t 1931-ben, az elbeszéléseket is tartalmazó *Bolhapiac*ot 1934-ben[1], a *Kabalá*t 1936-ban, a *Vasárnapi krónikát*

[1] A kötet újrakiadására 2009-ben került sor, s műfaji alcímet, a tárcanovellák alcímet kapta. Jelentőségét mutatja, hogy a kötet írásaival több nagyívű tanulmány is foglalkozik, lásd

1943-ban, a *Medvetánc*ot 1947-ben jelentette meg. Az életműkiadás nagy adósságot törlesztett, amikor tematikus köteteket szerkesztett Márai cikkeiből, tárcáiból, novelláiból: a Helikon Kiadó gondozásában *Tájak, városok, emberek* 2002, *Írók, költők, irodalom* 2003, *Ajándék a végzettől* 2004, a szegedi Lazi Kiadó jóvoltából a *Kitépett noteszlapok,* 2005, *Március* 2006, *Aranyidők* 2006, a Madách-Posonium gondozásában a 2004-ben közreadott *Japán kert I-II*. látott napvilágot, majd a sorozat folytatódott a Helikon Kiadó által 2008-ban megjelentetett *Az írástudó* c. kötettel, ugyanezen évben a *Kuruzslók hajnala* 2008, a *Pesti siker* 2009, a *Köhögni szabad?* 2010, *A nagyság átka* 2011, a *Sok a nő?* 2012, ill. a *Beszéljünk másról?* 2013 című, az írásokat kronologikus sorrendjükbe egybefoglaló válogatásokkal. Ma már a publicisztikai kötetek megjelenése után vagyunk, az összkép megalkotása azonban így is nehéz, hiszen a megjelentetett kötetek sem tartalmazzák a teljes publicisztikát, a kihagyott művekről nincs pontos listánk. A környezetükkel, a megjelenésük eredeti sorrendjében, egymással összeolvasva lehetne teljesebb képet alkotni róluk.

Márai pályaindulásakor vált a napilap a legnépszerűbb közlési formává, s a tárca mint vonal alatti műfaj élre törése, felvirágzása is egybeesett a szépíróságra készülő, ám a napi aktualitásokra is fogékonyan reagáló, a világot utazások során megismerni és tolmácsolni kész zsurnaliszta alkotói kiteljesedésével.

A szépíró és a publicista

Eleinte a művészíró és a publicista tevékenység összeegyeztethetetlennek tetsző, két különböző irányt és magatartást jelentett, hiszen a gyakori sajtómegjelenés állandó készenlétet, elsősorban aktualitásokra reagálást követelt, s az elmélyülést igénylő és a magas esztétikai mércének alávetett szépírói munkától vonta el. További veszélyeket rejtett, hogy egy történelmi, politikai szempontból egyaránt veszélyes időszakban kellett állást foglalnia kínos kérdésekben. Másrészről

Fried István elemzését 2002 a *Vidali módszere* és a *Naptárcsere* című novelláról (Fried 2002), illetve Tóth Csilla 2015-ös disszertációja, tanulmánya (Tóth 2015) külön fejezetben foglalkozik vele, két szempontból is korszakos jelentőségűnek tartja a kötetet. Egyfelől kiemeli, hogy: „A *Bolhapiac* jelentős kötet, az új tárgyiasság törekvéseinek, a tömegkultúra és a magas kultúra közelítésének Márai pályáján legmagasabb szintű megnyilvánulása: a tömegkultúra egyes jelenségei úgy épülnek be a szövegbe, hogy formai elvvé válva a modern nagyváros szociálpszichológiai jelenségeit tárják fel", másfelől a társadalmi és szociális reprezentációk működtetésének tematizálása miatt jelentős: „A panoptikum szerkesztő elve a parataxus és a metonímia a modern társadalom és szociális reprezentációi irányító elve is, a kötet központi kérdése a társadalom életét, az emberi érintkezést alakító normák, kulturálisan adott identitásminták és a társadalmi tekintet működése." Korabeli kritikusai közül volt, aki a társadalomkritikai olvasat jelentőségét hangoztatta, s Márai politikai balrafordulását prognosztizálta (Kázmér1934: 934).

az újságíró elfoglaltság az írói függetlenség szabadságával ellentétben szigorú kötöttséget vont maga után. Később sikerült megtalálnia a két terület közt a kényes egyensúlyt, vallomásaiból az újságírás iránti elköteleződését, annak felértékelődését, a szakmai hivatástudatot olvashatjuk ki,[2] olyannyira elválaszthatatlanná vált a két terület, hogy magát „újságba írónak" nevezi, aki cikkei, tárcái élményanyagát beépíti, beledolgozza más műfajú, nagyobb volumenű munkáiba.

Az „újságba írás" tehát egyúttal műhelymunka, előkészület, formakísérlet és stílusgyakorlás is készülő művei számára, de egy cseppet sem megalkuvás, színvonalcsökkenés vagy az írói elvekből tett engedmény. „Írni annyi, mint megtagadni mindenkit. Írni annyi, mint egyedül maradni, mint elárulni barátot, testvért, szülőt, szeretőt, elárulni önmagunkat, bevallani mindent, anélkül, hogy feloldozásra számíthatnál, cél nélkül, remény nélkül, kilátás nélkül. »Mindent megírni« annyi, mint mindent megérteni, és semmit nem bocsátani meg" (Márai 1927: 52). Nemcsak témákra, hanem a saját hangjára, munkamódszerére is rátalált, szemléletének alapvetéseit, elveinek, nézeteinek megfogalmazását is belefoglalhatta az írásokba. Meggyőződése volt, hogy az újságírás nem árt az írónak; kitűnő iskola és gyakorlat, de egyúttal művészi alkotómunka is. Ezekben a napi aktualitással bíró művekben tűnnek fel azok a motívumok, tételek, amelyek a későbbi szépirodalmi művekben, regényekben, novellákban, esszékben vagy a vallomásokban tovább árnyalódnak, bővülnek. Értékvilágának kitisztulásához is hozzásegítették az írások, s vallomásai által gondolkodásának természetrajzára is fény derül, „…akármi fölé hajol is, mindig a maga lelkének a tükörképét vetíti a tárgyára" (Nagy 1934: 605), ezen túlmenően pedig a korabeli élet ezer arca verődik vissza a publicisztikában.

Az újságolvasók elsősorban kávéházi emberek voltak, az írók nagy része e helyszínt választotta élményanyaga begyűjtésére, illetve háttérnek, alkotóműhelynek, az írás helyszínének is. A tágabb értelemben vett nyilvánosság számára készültek a napi sajtóhírek, ahogy a mindennapok világához közelebb hajolva sikerült megtalálni azt a kollokviális, csevegő hangot, amelyen a narrátor oly kedélyesen társalog fiktív olvasójával, hol részvételjes humorral, hol iróniával,

[2] „Jegyzetek arról, hogy mit is »szeretnék«. A felelet steril nosztalgia: újságot szeretnék írni, a szónak egy bonyolultabb értelmében, újságot az emberekről, a földről, mely mindenütt egyformán érdekes és titokzatos, Miszlókán csakúgy, mint Delhiben, újdonságot jelenteni az embereknek egymásról, szokásaikról, életük kompozíciójáról – de jó lenne a szónak ebben az értelmében riporternek lehetni! A franciák ezt a fajta újságírást úgy hívják, a tanúskodás irodalma. Tanúskodni a Föld mellett. Tanúságot tenni az emberek mellett. Nem ismerek nagyobb célt. Újságíró szeretnék lenni" (Márai 1931:6).

kíváncsisággal kutatva az élet rejtett vagy feltárt titkai után. Márai törekedett arra, hogy humorral fűszerezze, finom intellektuális iróniával árnyalja publicisztikai írásait, ez az eszköz elhagyhatatlan rekvizituma volt, úgy látta, „a teljes ember nem lehet humorérzék nélkül az, aki" (Márai 2007: 254). Bár a napilapok hasábjain megjelent írások többnyire könnyű és szórakoztató olvasmányok, közéleti, politikai aktualitásokhoz kötődő életjelenségek, hangulatok szellemes rögzítései, soha nem éri be az informáló vagy szórakoztató zsurnalizmus szerepével. Lesújtó véleménnyel volt a szenzációhajhász, tartalmatlan sajtóról. Értette az idők szavát, de nem hódolt be a mindenkori divatnak. A kötetben található írások időtálló voltához nem férhet kétség, a válogatás, az egybeszerkesztés a napi aktualitás esetlegessége fölé helyezi őket, érvényük túlmutat a sajtómegjelenésen.

Márai a húszas évek végére megvonja életének és tapasztalatainak mérlegét, s az előkészületek után alkotó energiáinak teljében érzi magát, a harmincas évek elejére esik legtermékenyebb írói korszaka. Ekkor zajlott kanonizálódása, az irodalmi élet élvonalbéli, urbánus, humanista, liberális polgári íróként könyveli el, Kosztolányi, Krúdy írásművészetével rokon tekintély, a legfoglalkoztatottabb publicisták egyike, verseskötetekkel, regényekkel a háta mögött. Kritikai fogadtatása is inkább elismerő, mint elmarasztaló volt, dicsérték önálló hangjáért, stílusbravúrjaiért, poétikai változatosságáért, eredeti és ötletes tematikájáért, a műfaj lehetőségeinek maximális kihasználásáért. A gúnyos, fölényes modor, a magabiztos, már-már megfellebbezhetetlen hang váltotta ki a legtöbb ellenvéleményt, amely köztudottan a kezdetektől uralkodó modalitás volt prózájában. Előbb *Az Ujság* (1923-tól 1925-ig), majd (1925-től 1936-ig) az az *Ujság* munkatársa, párizsi tudósítója volt, ez a liberális-polgári szellemiségű napilap adott neki hátteret mindaddig, amíg 1936-ban Kosztolányi halála után át nem vette a nagy elől szerepét és helyét a *Pesti Hírlap*nál. A *Nyugat*nak is publikált, s az akadémiai hivatalosság folyóiratában, a *Budapesti Szemlé*ben is napvilágot láttak kisebb-nagyobb munkái, de feltűnt *A Toll*, a *Pester Lloyd*, a *Brassói Lapok* vagy a *Prágai Magyar Hírlap* munkatársaként, hogy csak a legnagyobbakat említsük.

Amikor 1934 novemberében megjelenik a *Bolhapiac* című, az említett napilapokban kiadott alkalmi írásaiból összeállított kötete, Márai már befutott írónak számít, olyan művek tőszomszédságában kerül az olvasók elé e kiadás, mint például *A szegények iskolája* című 1933-as esszé, az *Egy polgár vallomása*inak első kötete (1934), illetve *A sziget* című regény (1934). Hangnemi szempontból kétségkívül a legérdekesebb *A szegények iskolájá*val a kapcsolódás, de számtalan

áthallást, utalást, hivatkozást is találunk a könyvben, s ami a leginkább összeköti őket, az irónia, az élesen megfogalmazott kor-és társadalomkritika jelenléte. Ennek a retorikai alakzatnak a létmódja nagyon összetett Márai szövegvilágában. Az iróniát „panaceaszerűen" (Mészáros Tibor kifejezése, Mészáros 2016b:78) alkalmazta, különleges elmeélét számtalan műfajban megcsillogtatta, hihetetlen feszültséget teremtve a jelentéssíkok között. A publicisztikai írásokra is érvényes az, ami az esszékötetről megállapítható, hogy „A humor, a nevetés, a szórakoztató jelleg csupán a felülete vagy a hatása a műnek, valójában keserű, illúziótlan és kiábrándult alkotás" (Czetter 2017: 49), „Íróját a megismerés undora, közöny és fásultság jellemzi minden felismert »igazsággal« szemben, iróniája ontológiai mélységű melankóliával párosul. A »kizökkent időt« helyreállítani nem lehet, reménytelen minden kísérlet a világrend harmóniájának visszaállítására" (uő 2017: 49). „Már maga az élet sem jó dolog. A boldogság meg nem is tartozik a létezés céljai közé…" „A létezésnek semmiféle célja nincsen (14)" – fogalmazza meg a beszélő a kiábrándító tanulságot a kötet lapjain. *Az élvező* című rövidprózában ez a világtapasztalat attól válik igazán keserűvé és maliciózussá, hogy épp a „század utolsó nagy élvezőjének" szájából hallhatjuk a szentenciát. Aki a boldogságért az élvezetével fizetett, s végül mégis rátalált, ekképp nyilatkozik: „Így nem lehet élni – gondolta vértelen szájjal, lehunyt szemekkel --, ki hallott már ilyet, boldogan élni!... Az ember vagy élvez, vagy boldog" (26)[3].

Bolhapiac

Mielőtt rátérnék e kötet szemléletmódjának, világlátásának alaposabb magyarázatára, s annak igazolására, hogy az irónia és humor milyen komplex módon érvényesül az egyes írásokban s a kötetegészben, a mű címét mint a kötet szemantikai fókuszát képviselő fontos értelemképző elemet is érdemes szemügyre vennünk.

A *Bolhapiac* sokértelmű metafora. Mindenekelőtt közvetett utalás az irodalomesztétika magasabb köreiben kritikával illetett műfajra, a tárcanovellára, karcolatra, rajzra. A cím provokatív és ironikus jelentéstartalmú, s a kötet egészét átható metaforának vagy névátvitelnek is tekinthetjük. A szentesített irodalmi műfajokhoz képest a tárca az úton-útfélen talált anyagot emeli a szépirodalom magasságaiba, a cím sugallta kettősség szerint a művész (aki publicistaként maga is részt vesz a társadalmi igények kielégítésében, a reprezentációk működtetésében) hisz abban is, hogy akadhat a kacatok közt valami jelentőségteljes,

[3] Az idézetek a *Bolhapiac* 2009-es újrakiadásából származnak (Márai 2009).

a selejtezésre ítélt darabok közt esetleg felbukkanhat egy-egy kincs. A publicista-szépíró szembeállításra, a hozzájuk kapcsolt értékítéletre való ironikus utalásként is értelmezhető tehát a cím.

A mottóként és metaforaként is felfogható kötetnyitó írás hőse, a búvár (itt a klasszikus modernség patetikus művészfigurájának ellenpontja) kincset kutatni merül alá a mélybe, de nem érdeklik a ritka értékek, csupa limlom ócskaságot hoz felszínre, „ma egy elsüllyedt propeller, holnap valamilyen prominensebb vízi hulla, kővel a derekán, a napi anyag, ami éppen akad…" (8) Márai búvárja a tömegmunkás, aki elnyomja magasabb rendű vágyait. Az *Esti Kornél éneké*nek (1933-ban keletkezett a vers!) prózai, (ön)ironikus parafrázisaként is olvashatjuk a történetet. Egyetértve Tóth Csilla megállapításával, „A búvár Kosztolányi gondolatát tovább folytatva önironikus utalás a tárcanovella műfajának határhelyzetére, az újságíró-író, a művész piacnak kitett helyzetére, és a címmel összekapcsolódva értékcsökkenést, fragmentálódást, de az esetleges érték lehetőségét is felveti" (Tóth 2015: 147).

Még mindig a cím értelmezésénél maradva, egy másik jelentést is lehetővé tesznek az írások. Márait az élet látszatra jelentéktelennek tűnő mozzanatai, apró jelenségei foglalkoztatják, miniesetek, kis mesék, „sekélységek", hangulatok, apró képek, amelyek „mélysége" elsőre talán fel sem tűnik, de felszínük mögé nézve alkalmat adnak a meditációra, elvontabb eszmefuttatás alapját képezhetik. S ha anyagukban a mikropéldázat szintjére nem emelkednek is, szimbolikus jelentésképzésre mindenképpen ösztönözhetik az olvasót. A kötet írásai a rendezettnek tűnő világban létező sokértelműségre hívják fel a figyelmet, a bizonyosságok mögött rejtőzködő bizonytalanságokra, a lélek kifürkészhetetlen titkaira, a szövevényes emberi kapcsolatokra, az embereket mozgató vágyak, félelmek kibogozhatatlan természetére, okaira kérdeznek rá. Tágabban pedig a társadalom életét, emberi érintkezéseket alakító normák, kulturális identitásminták működésének módjával szembesítenek, a társadalmi reprezentációk formáit, azok torzulásait, deformálódását mutatják meg apró történetek foglalatában.

E rövid írásokban megjelennek a Márait foglalkoztató nagy témák: többek közt az autentikus lét, a személyiség őrzésének, megteremtésének esélyei, a formák értékvesztése, hogy miképp lehetséges, lehetséges-e a betagozódás a világ rendjébe, lehet-e, érdemes-e idomulni hozzá.

S végül a nyelvi megalkotottság, az esztétikum felől értelmezve is találó metaforának bizonyul a cím. A tárca műfaja, az újságba írás ugyanis kísérlet a szépirodalmi nyelv és a – tömegkultúra számára is fogyasztható – populáris

regiszter elegyítésére. A nyelv „bolhapiacra" kerülése, kiürülése, a frázisok, a közhelynyelv szerepnyerése néhány történetben tematizálódik is: például a *Jóslás kártyából, A dobos,* a *Parkett* című írásokban.

A harmincas éveket a sajtó és az olvasótábor eltömegesedése, a bulvársajtó megjelenése jellemzi. A kortársak közül sokan attól tartottak, hogy a tömegtermelés, a közönségnek és a gazdasági érdekeltségeknek való kiszolgáltatottság az irodalmi igényesség ellenében hat: hogy a tömegmédiummá váló sajtó biztos megélhetést jelent az írónak, s ez együtt jár majd a műfaj színvonalának esésével. Tóth Csilla egyedülállónak nevezi Márai pályáján e kötetben a két nyelvhasználati változat tudatos egybejátszását és művészi szempontból sikeres alkalmazását (Tóth 2015: 148).

A tárca

A tárca (bővebben Buzinkay 2012) (vagy eredeti nevén a feuilleton) az európai hírlapok egy meghatározott oldalának, rovatának a neve volt, ahol novellát, folytatásos regényt, esszét, művészeti tárgyú szemlét, úti leveleket – azaz általában az olvasók szórakoztatására szánt írásokat közöltek. Ezek a „vonal alatti" írások az irodalmi műfajok ranglétráján nem foglaltak el magas helyet. Az újságba író szerző széles olvasóközönséget szeretett volna megszólítani, ezért a műfaj lényegéhez tartozott az olvasmányosság, a lazaság, a populáritás, a rövid terjedelem, s ezzel óhatatlanul együtt járt a kommercializálódás. A szöveg műfajisága azonban önmagában nem határozhatja meg a műalkotás esztétikai értékét, ha könnyed hangnemben szólal is meg, ha nem akarja is önmagát a nagy, úgynevezett „extenzív" műfajok közé bekényszeríteni, nem alábbvaló, mint a többi, külsőleg talán elegánsabb epikai forma, s ha jó kezek közé kerül, ugyanolyan kiváló nívót érhet el, mint bármely műfajtársa. Mások mellett Mikszáth, Krúdy, Karinthy, Heltai, Tömörkény, Kosztolányi és Márai adtak rangot neki és éltették ezt a sokszínű műfajt.

A kötetbe válogatott írások látszatra az elegyesség, a kavalkád benyomását keltik, elvégre a „bolhapiacon" is csak kutakodás közben, mintegy véletlenszerűen bukkanunk rá a kacatok közt a kivételes csemegére. Műfaji szempontból mindenképp a határok elmosása, a kísérletezés jellemző rá, a portrétól a vallomáson át a (vizualitást is involváló) rajzig, a karcolattól a reflexív bölcselettel dúsított leírásig vagy az anekdotikus novelláig sokféle írást találunk benne, ezért a színesség vagy „műfajtalanság" megjelölés illik rá legjobban. Valójában nagy tudatossággal válogatott műremekek gyűjteménye,[4] az egyes darabok

[4] A kötet tudatos komponálását támasztja alá Rónay László is monográfiájában (Rónay 1990:110).

között sokféle: tematikus, motivikus, poétikai és szerkesztési kapcsolódással. Úgy vannak megkomponálva a kicsinynek, de nem jelentéktelennek mutatott jelenetek, hogy látszólagos kerekre formáltságuk ellenére is szinte magukban hordják a lezáratlanság, a lezárhatatlanság benyomását is; e történetek, mikor befejeződnek, nemegyszer mintegy csattanóval (azaz hirtelen cselekményes váltással vagy tanulságos belátás felvillantásával) zárják az elbeszélés menetét, frappáns lezárásuk mégis inkább felütésként hat, s a történet folytatást, tovább alkotást sürget. A tárca rövidsége és finom vázlatossága inkább kérdéseket indukál, nem pedig válaszokat, bölcseletet mond ki.

Az első benyomásra szeszélyesen társuló írások egyfajta logika szerint rendeződnek össze, belső rendet fedezhetünk fel közöttük. Bizonyos novellák az egymásra vonatkoztatás által, összeolvasással, egymást kölcsönösen is értelmezik. Vannak, amelyek párba vagy épp ellentétbe állíthatók. Ilyen lehetséges társítás pl. az *Egy író portréja – Vidali módszere, Katona – A pedáns, Apparátus – A bajnok emléke, Tavaszi hullámok – Feri, Kirakat – Találmány, A dobos – Parkett stb.* Kisebb tömbök jönnek létre a szorosabb tematikai-motivikus összetartozás által (Tóth 2015: 155), s a negyvenkét írásból a legtöbb novelláról elmondható, hogy az emberi természet sajátosságait, az Embert mutatja meg bennük az író változatos helyzetekben. Ahogy az 1943--1944-es napló oldalain írja: „Soha nem érdekelt igazán egy város, sem egy táj – a valóságban *mindig csak az emberek érdekeltek*. Firenze értelme számomra nem az Uffizi, nem is a Boboli-kert, hanem egy angol nő, vagy a via Tornabuonit környező szűk utcák egyikében egy toscanai suszter. Ha behúnyom szemem és Párizsra gondolok, elsőbben nem az utcákat, vagy a Szajnát látom, hanem egy emberi arcot, amely halványan előválik a táj díszletéből… Úgy látszik, minden, amit megélünk, egyetlen és igaz értelme az ember" (Márai 1945: 27. Saját kiemelésem – *Cz. I.*).

A személyiségtéma szorosan összefügg a Márai számára rendkívül fontos titok-problematikával, amely végső soron az emberi kapcsolatok kifürkészhetetlen természetét tárja elénk *(Első vizit, Baleset, Ismerős, Szerelmesek, Zsaroló, Corovics*). Márai mesterien freudizálja a történeteket, a narrátori reflexiók lélektani mélységekbe villantanak bele, ám az ironikus utalások meggátolják a mélyebb összefüggések láttatását, mert a freudi tanok átfordulnak paródiába (*Baleset*), ekképp a pszichoanalízis abszolutizálásának kritikájaként is olvashatók a történetek.

Gyakori, hogy a novellák narratív alaphelyzete az utazás – átmenetet jelképező színtereken játszódnak a történetek: vasúton, hajón, lépcsőházban, sétaúton, taxiban –, ezáltal a bizonytalanság és megfoghatatlanság, az „útközben élsz"

metaforikus jelentését társítjuk a topográfiához (*Ronda nő kalapban, Taxiban, Az utazás, Zsaroló, Corovics, Feri, Angol óra, Víz és föld*). Külön egységet alkotnak azok a lírai, leíró történetek, amelyek leginkább a naplóhoz, a vallomásirodalomhoz állnak közel: *Angol óra, Víz és föld, Őszi uszoda*). Kosztolányi fiatalkori novellatémái között találkozunk a betegség, a betegséggel zsarolás témával (pl. *Jánoska betegsége, Sakk-matt*), amely Márai kötetében is felbukkan: *Zsaroló, az Éhség*. Ugyancsak Kosztolányi írásművészetére volt jellemző, hogy szenvedélyesen érdekelte az elmúlás, nagyon sok műve végződik halállal. Márainál is ez tematizálódik pl. a *Gigerli, Szemérem, Tél, Teddy, Éhség, A bajnok emléke, Diszkréció, Vidali módszere* című novellákban.

A könyv fő szövegszervező elve a korábbiakban említett világképi, szemléleti háttérhez szorosan kapcsolódva a panoptikum-jelleg, a kiállítás és a látvány, a nézés gesztusa. A panoptikum kifejezés két írásban is megjelenik, egyikben tematikusan, *Az ember* című novellában, a másikban, a *Vidali módszere* címűben csak áttételesen, „a szöveg létrehozása szinekdochéként része a kötet panoptikumának: az elbeszélő a híres író »igazi« halotti maszkját, viaszfiguráját készíti el" (Tóth 2015: 150); de mint rendezőelv a kötet egészét áthatja:[5] az egyes írások között egyfelől mellérendelő, másfelől metonimikus érintkezést képezve.

A panoptikum

A panoptikum a kötet és a világ átfogó metaforája lesz, amelyben a körforgás és az ismétlődés törvényszerűségével, törvényszerűségének tudatával szemlélünk és szemlélnek bennünket. „A szöveg nemcsak felhasználja a panoptikum motívumát, de egy új panoptikumot teremt azzal, hogy a bámészkodás tevékenységét áthelyezi egy eltérő kulturális és társadalmi közegbe: a könyvet, szépirodalmat olvasó középosztály világába" (Tóth 2015: 151). A nézés, látás, bámészkodás vagy a megfigyelés vezérmotívumként jellemzi a megidézés és kifejezés módozataival egyaránt felszabadultan kísérletező írásokat (Tóth 2015: 152). A bámészkodás, a megfigyelés többnyire nyílt tereken, a polgári szórakozás vagy nyilvánosság helyszínein történik: kávéházban (*Szerelmesek, Az ismerős, Teddy*), strandon (*Húsmérgezés, Őszi uszoda*), hajón (*Víz és föld*), táncos szórakozóhelyen (*Parkett, A dobos*), hotelszobában (*Az élvező*),

[5] A kötetet ezzel a rovatcímmel harangozták be az Aradi Közlönyben 1934-ben, amikor folytatásokban közzé tették. Vö. (Tóth 2015:145); *Külvárosi panoptikum* címmel 1922-ben versciklusa jelent meg a Kassai Naplóban (Fejtő 1935: 92); (a kötet) kritikája is leszögezi: „...nyugodtan viselhetné a Panoptikum címet is" (a *Bolhapiac*) „panoptikus kötet". S még egy adalék: A nagy sikerű *Das Wachsfigurenkabinett* (1924) című Paul Leni-filmet *Panoptikum* címmel 1934-ben vetítették Magyarországon (Tóth 2015: 158).

szanatóriumban, kórházban, vasúti kocsiban (*Gigerli, Éhség, A zsarnok, Az utazás*). A rácsodálkozás vagy a szemlélés során Márai gyakran alkalmaz kettős, egymást értelmező perspektívát, a megfigyelő és a megfigyelt szerepcseréje révén, sőt a látószögek megsokszorozása gyakran a humor vagy még inkább az irónia forrásává válik, sugalmazva azt is, hogy minden viszonylagos, a „világ", benne az ember sokféleképpen szemlélhető, s csakis az értékek pluralizmusának elfogadásával értékelhető reálisan (*Ronda nő kalapban, Első vizit, Angol óra*).

A kettősség a beszédmódban és a nyelvezetben, a hétköznapi és a szépirodalmi regiszter összekapcsolásában is megfigyelhető. Alapvetően a humoros modalitás járja át a műegészet, az előadás poénra hangolt, különösen azokban az írásokban, ahol az anekdotajelleg erőteljesebb, vagy a zsánerképhez a narráció egy-egy anekdotikus figurát rajzol meg: gondolok itt a művész Szalkayt bemutató humoros optikára a *Kirakat* és a *Találmány* c. tárcákban. Mégis egyensúly teremtődik a humoros és a komoly, az értéktelítő és az értékmegvonó modalitás között. Lírai részvét járja át pl. az *Éhség* vagy a *Feri* c. tárcát, s a naplószerű vallomáshoz legközelebb álló írásokra (*Víz és föld, Őszi uszoda, Romok a hóban*) is inkább a komolyság minősítése illik rá.

A panoptikum „látásmódját" juttatja érvényre több írás, ezek közül is kiemelkedik a *Gigerli* című novella, illetve a továbbiakban részletesebben is elemzendő tárca, *Az ember*, amely jellemzően *Panoptikum* címmel is napvilágot látott az Aradi Közlönyben.

A *Gigerli*

A *Gigerli* a kötet egyik kiemelkedő darabja, a századfordulós dandy karikatúrája, sőt, szatírája. A történetben a mindentudó narrátor egyetlen dolog közvetítésére összpontosít, s a cselekmény szerepe is mindössze annyi, hogy megragadja, leírja a szanatóriumban élete utolsó három napjában a betegek között megjelenő gigerlit. A mindenkori befogadó, a fiktív olvasó is ennek a virtuális panoptikumnak a nézőjévé válik, itt egy emberként vesz részt minden szereplő és beavatott a gigerli pengeéles megfigyelésében. „Itt kapcsolódik össze közvetlenül a szociális reprezentáció és az észlelés metonimikussága: maga a megfigyelés utánozza a panoptikum metonimikusságát. Nemcsak a figura, de az észlelése is panoptikumszerű" – állapítja meg Tóth Csilla (Tóth 2015: 157). Egyetlen iránya van a szigorúan összpontosító tekintetnek, s egyetlen feladatra korlátozódik a narrátori tevékenység, hogy precízen rögzítse a különc minden mozdulatát, s minden részletre kiterjedően leírja a divatmajom feltűnő öltözékét, külsőségeit. A narrátor, bár mindentudóként szándékozik közvetíteni

a látványt, egyre inkább átcsúszik a közvetett megfigyelő, a korlátozott tudású tolmács szerepébe. A szemtanúk által látottakra, elmondottakra hagyatkozik, de tapasztalnia kell, hogy „zavarosak már a megfigyelések és bizonytalanok", később megállapítja, hogy „délutánra mindenki rémeket látott", majd általánosítással is alátámasztja az írói feladat képtelenségét: „Tömegben mindig ilyen megbízhatatlanul észlelnek az emberek." Védekező kommentárjait e szavakkal, kifejezésekkel jelzi: „állítólag", „egyesek szerint", „Egybehangzóan megállapították", „volt, aki határozottan állította", hogy végül a csattanóban arra a következtetésre jusson: „Nem tudnak megfigyelni az emberek". A *Gigerli* iróniáját épp az adja, hogy a megfigyelés és az elbeszélhetőség magát a megfigyelést és az elbeszélhetőséget vonja kétségbe. A túlzott elaprózottság, a részletmegfigyelések sokasága ugyanis ellehetetleníti a bizonyosságot, eltakarja a valóság igazi arcát, mondhatnánk „fecseg a felszín, hallgat a mély". Az iróniát a szintaxis, a redundáns elemek halmozása, a hiperbolikussá váló részlethalmozás erősíti: „Most könnyű, porszínű havelockban érkezett, ezüstös színű, selyemgumiszerű anyagból készült felöltőben melyet hamarosan levetett, megmutatta a kabát pepita pettyes selyembélését, s szürke kamgárn-ruhában, melyhez gombos fekete félcipőt és fekete selyemharisnyát viselt. Feltűnő volt, hogy nemcsak inget és nyakkendőt váltott – a krémszínű selyeminget szürke oxfordi inggel cserélte fel, s fehér pettyes fekete pamutkendőt kötött hozzá –, hanem monoklizsinórt is. A monoklit, mely állandóan gomblyukában fityegett, órával előbb világos drapp selyemszálon lógatta a nyersselyem ruha gomblyukában, míg aztán délelőtt fekete selyemfonálra aggatta fel. Ez alkalomra szürke glaszébőr kesztyűt lógatott ki kabátzsebéből, érett vörös rózsát tartott ujjai között, s feje búbján kis, kerek vadászkalap ült, zöld posztóból, egészen kerek, kemény és keskeny posztókarimával – ilyen zsirardikalapokra emlékeztető karimájú fövegben érkezett, melyet nem is vetett le" (17–18).

A piperkőc külsejének, művi pózainak minuciózus leírása a szereplő különlegességét, egyúttal panoptikumi jellegét hangsúlyozza, valódi személyiségéről semmit nem tudhatunk meg. A novella végéig csak a kinézetét látjuk, amíg él, ez a legfontosabb identitásképzője és társadalmi szerepe, amikor meghal, s arcát is célba veszi a tekintet, kiderül, hogy „erre az arcra később senki nem emlékezett pontosan, Volt, aki határozottan állította, hogy őszes, dús haj borult homlokára, más, hogy kopasz volt és beretvált, más, hogy macskabajusza volt" (20).

Az írás szatirikus önreflexióval az elbeszélői mindentudást és a valóságábrázolást is célba veszi, nevetségessé teszi. A halmozás, részletezés és a hiperbola alakzata jut meghatározó szerephez a leírásban, a mű feszültségét

a realitásnak ellentmondó titokzatosság, a sűrítés s a hiány kontrasztja adja. (Az író megfigyelő pozícójának hasonlóképp groteszk lefokozását, a megfigyelésre szorítkozó magatartás önironikus lelepleződését tapasztaljuk a *Teddy* című novellában is.)

Az ember mint tárgy

A szemlére állított, fürkésző pillantásoknak kitett Ember a témája a másik, *Az ember* című írásnak, s ugyanúgy a szinekdoché alakzatának prózai kiterjesztése az elbeszélés itt is. A történet feltehetően Márai párizsi élményeinek hatására íródott, de lehetett volna a helyszín a korabeli városligeti Plasztikon kiállítóhelye is, ugyanis a történet egy sátorban felállított panoptikum[6] ironikus leírása, amelyben az Ember szemlélhető meg mint kiállítási tárgy, egyik oldalon vitrinben a késztermék, a végeredmény, az Ember kifejlett, kiteljesedett állapotában, például politikusként, hadvezérként vagy hasfelmetszőként, torzszülöttként (mint a létezés két megvalósult, lehetséges alternatívája), a másik oldalon az Ember keresztmetszetben, az alkotórészek szerint, a késztermék előállításának hozzávalói alapján látható: emberi testrészek, szervek és azok létrehozását demonstráló tárlókon.

A téma a fiatal Márait is foglalkoztatta, *Külvárosi panoptikum* címmel versciklust írt (Tóth Csilla 2015 hívja fel rá a figyelmet, hogy már 1922-ben felmerült ennek a témának az alapötlete), nyilvánvaló társadalombíráló szándéktól vezetve. Az itteni panoptikumba belépő ugyanúgy a természetesség helyett a mesterkéltséget érzékeli, a közvetlenség helyett a másodlagosságot látja, az eredeti helyett a silány imitációval, az egyedi helyett a tömegtermékkel találkozik, a másolat mint az utánzás torz, bizarr válfaja azonban már nem csak parodisztikus, hanem szatirikus, már-már groteszk hatást kelt ebben az összefüggésrendszerben. „Láttam Joffre marsallt, botjára támaszkodva, amint kutató tekintettel bámul a távolba, s éppen megnyeri a marne-i csatát; félig nyitott ajakkal, derülten nézett maga elé, enyhe csodálkozással, mintha csak híres kérdését intézné szárnysegédjéhez…" „Láttam a francia Jáger Marit és X. Pius pápát a halálos ágyon, oly sápadtan, mint a viasz s keble egy elmés szerkezet jóvoltából emelkedett és süllyedt" (188). A külsődleges és a lényegi, az álca és a valódi kettéválik, az én alakváltozatokban, többféleségben létezésének groteszk változatai ezek a panoptikumi figurák.

[6] „Az újkori viaszmúzeumok, viaszfigurák gyökerei a középkori viaszszobrokhoz, templomi fogadalmi szobrokhoz vagy effigikhez nyúlnak vissza, melyek funkciója a távol lévő vagy halott személy helyettesítése, reprezentációja volt. Panoptikum és reprezentáció tehát a kezdetektől összekapcsolódó fogalmak." (Tóth 2015: 153).

Az önreflexió ironikus alakzataként is felfoghatók. A valóságimitáció torzítással, az életszerű pillanat imitálása mesterkéltséggel párosul, a mozdulat merevségként, az élő élettelenként, az élettelen élőként, az ál valódiként, a való pedig hamisítottként jelenik meg, csupa látszólagos vagy egymást kizáró ellentmondás, csupa referenciális látszatjelenség, a valóság fikciója, torz káprázat, csupa paradoxon és oximoron. (Ez az alakzat egyébként a szövegben a szókapcsolatok szintjén is jelentéshordozó stíluselemmé válik, pl. „kegyetlen örömével", „alkalmi halhatatlanság".) Ebben a világban semmi nem az, aminek látszik, csak hasonlít a valóságra, vagyis mindenre kiterjeszthető az imitáció komikus válfaja, a paródia, amely mindig bírálat tárgyává is teszi azt, amit épp imitál. (Lásd Baudrillard 1981, illetve Horváth 2018) E történet a világban bekövetkezett értékpusztulásra, benne leginkább az ember veszélyeztetettségére, rangjának csökkenésére, s a személyiség védelmére figyelmeztet. Arra, hogy a torz panoptikumban, a csillogó vitrinben mivé vált, mivé válik az oly sokra becsült individuum, a Kosztolányi megverselte „Egyedüli példány". S a történet természetesen a kultúra helyére lépő silány és az alsóbb néprétegek igényét kielégítő szórakozás formáit veszi célba.

Az írás fő alakzati kategóriája az említetteken túl a tárgyiasítás, a deperszonalizálás. Az ember mint kiállítási tárgy, mint vásári portéka, mint banalitás a szemlélet tárgya. Nem csupán a tárgyszerűvé, élettelenné tétel, hanem a kicsinyítés, a meiószisz s ezzel együtt a pejoráció is közrejátszik abban, hogy a humoros, mulatságos modalitás mellett egyre erőteljesebb lesz az ironikus hatás. A tárgyiasítás egyik eszköze, hogy az élő, eleven személyt élettelen, elvont fogalmakkal társítja az elbeszélő: pl. „ez a viaszba öntött népszerűség", „ez a ponyvára hígított hírnév"; az emberi szerveket pedig élettelen tárgyakkal azonosítja: a szív „kétütemes kis robbanómotor", „poros modell", s folyamatos pejoráció által válik a gúny kifejezőeszközévé: „kapni használt állapotban is, részletre sőt cserealapon is" stb.

Az elbeszélő részese a történetnek, reflexiói, ironikus kommentárjai rávetülnek a megfigyelt eseményekre, ő a beszélve-cselekvő ágens, kommentárjai végigkísérik a látványt: „Micsoda nyomor!", „Mennyi baj, költség, gond van az emberrel! A legjobb kivitelben is milyen megbízhatatlan! A legjobb, ha az ember nem is tart embert magának! Soha nem tudod, mit kapsz: szemre tökéletes, s egy napon leesik az orra, vagy kiderül, hogy becsaptak és rákja van. Hová mégy panasszal?" A panoptikumi séta legbizarrabb, mondhatni morbid jelenete, amikor a beszélő a meghibásodott emberi szervekkel folytatja szemléjét[7]:

[7] Az emberi testrészek = alkatrészek szinekdochéja az *Első vizit* című novellában tér vissza. Az orvos nem embereket lát a váróban, hanem gyógyítandó betegségeket. („Az ablak melletti sarokban idősebb vesegyulladás ült, …a plüss szófán a frissen gyógyult gyomorfekély

„S látható volt itt az ember modellje, embriók spirituszban, tucatjával, mintegy az elgondolása és az első kísérletek." „Itt lehet látni az alkatrészek betegségeit, rozsdás tüdőket, lyukas gyomrokat, fonnyadt veséket és megduzzadt májakat." „És látható volt az ember, használat után, halálos ágyán, kifelé fordult szemekkel, mikor már semmije se jó." Mintegy a szürrealizmus határán mozgó groteszk szörnyvilágként jelenik meg előttünk az ember fejlődéstörténete, a panoptikum egyben a darwinizmus karikatúrája, s az individuum identitásválságának keserű kifejeződése lesz. „…már nem is egy bizonyos embert gyászol, hanem általánosságban az embert, egy törzset vagy az ember fogalmát." – mondja a narrátor a sátor előtt a kasszában ülő özvegyasszony tudatába helyezkedve. Komikus vagy inkább bizarr hatást kelt, hogy tárgyként jelenít meg, tárggyá degradál az elbeszélő prominens történelmi személyiségeket. A magasztos alantasnak, a nagyszerű kisszerűnek tételeződik ebben a beállításban: „És látható volt a sejt" „s látható volt György angol király admirálisi egyenruhában, mintegy reklámnak, hogy mire viheti egy emberi sejt, ha megnő", továbbá a diszkrepanciát és a kíméletlen iróniát láthatjuk abban is, hogy ott, ahol érzelemnek és személyességnek kellene megnyilvánulni, pontossággal és tárgyilagossággal találkozunk: „Az ember elcsodálkozik, milyen praktikus mindez! Milyen praktikus a nő szervezete, s milyen egyszerű a férfié!" – állapítja meg a narrátor. Ebben a panoptikumban az ember torz, görcsös pózokban rögzített figurája az emberi kiszolgáltatottság mementója: „láttam a távozó Doumergue elnököt, piros szalaggal hasán és poros frakkban, melyet nem érdemes már porolni és tisztán tartani, mert halhatatlansága alkalmi, néhány hét múlva elhagyja az Elysée-t s a panoptikumban beolvasztják viaszszobrát s kiöntik az anyagból újabb hét esztendőre utódját, az új elnököt. Doumergue szerényen állt, kissé a falnak fordulva a sarokban, mint aki tudja, hogy ideje lejárt" (187).

Ebben a tárcában, ahogy a panoptikumba került írások többségében, Márai lét- és társadalomszemléletének megrajzolásához kapunk jellemző vonásokat: az általános értéktorzulást, az ember eltörpülését és emberszabású voltának elveszítését, a világ álságos voltát, kilátástalanságát mutatja fel. A kedélyes, ironikus előadásmód mögött kíméletlen kritika, keserű pesszimizmus, maró gúny húzódik meg.

ült… szemközt velük egy kezdődő tábesz olvasta Kissingen fürdő kissé gyűrött prospektusát" „A vesegyulladás irigyen, a tábesz rosszallóan és ellenségesen, a frissen gyógyult gyomorfekély kissé hetykén nézett az eltűnő után." 163) (A *Feri* vagy a *Ronda nő kalapban* című novellák hozhatók kapcsolatba e témával, ahol a testi rútság, illetve az őrült, az értelmi fogyatékos figurája köré épül a történet.)

Vidali módszere

A kötet legtalányosabb írása az ambiguitás retorikai alakzatára épülő „novella", a *Vidali módszere* (Márai 1934: 235–240). Kiemelt helyzetét a *Nyugat*ban való közlése is jelzi (Fried 2002: 136), az életműben ez a történet jóval túlmutat tárca terjedelmén és műfaji keretein. Márait hosszú ideig, évtizedeken keresztül foglalkoztatta Vidali felfogása, magatartása és módszere, a köré felvázolt problematika: az író-írás-hallgatás, író, mű és közönség, művészet-élet, alkotás és végzet viszonya. Regénytémává szerette volna fejleszteni a témát (Fried 2002: 141,145), kibontani Vidali alakját,[8] de végül ez a terv meghiúsult. *Az igazi,* valamint a *Judit …és az utóhang* c. regényének Lázár figurájába transzponálta Vidali személyiségét, de sajnos sem a külön regényterv, sem az alakmás részletes kidolgozása nem történt meg. Hogy számára is feldolgozhatatlan dilemmát jelentett a századfordulós esztéta modernségben megfogalmazott művészet és élet dichotómia, a végzetként beteljesülő munka: az írás és a világ hívásának küzdelme, azt jelzik a későbbi naplóbejegyzések (Márai 2007), vagy a *Füves könyv, Ég és föld, A négy évszak* című kötetek ellentmondásos passzusai: „Végzetesen kell élni is írni", „Ha munkádhoz hűséges vagy, a halál sem tehet ellened semmit, amíg munkád tető alá nem hoztad.", „Talán jobb lenne, ha nem lennék ilyen fegyelmezett a munkában; csak élnék és írnék, ahogy kel a szél, a nappal vagy az éjszaka", „Az élet legmélyebb értelme mégis a szenvedély volt", „A kötelesség több, mint az élet", „Minden igazán szenzuális ember a munkában köt ki, mert itt lobog fel a gyönyör felsőfoka", „Az én számomra is fárasztó írónak lenni. Unom az írót, ezt a beteges alakot, vad és könyörtelen akaratával, szándékával. Mi lenne, ha egy napon szakítanék vele? Nyugalomba küldeném? S elkezdenék, én, valami mást: az életet, írás nélkül, egy nővel, a világgal? Azt hiszem, már nem lehetetlen ez. De nem is valószínű." A szeszélyesen kiragadott példák mutatják, hogy Márai Kosztolányihoz hasonlóan rengeteget elmélkedett az írás, az alkotás szerepéről, élete meghatározó olvasmánya volt Thomas Mann *Tonio Kröger*e.

A *Vidali módszere* című novella (?) vallomás és paródia egyben az előbbiekben megfogalmazott viszonyról és magatartásról. A kötetben található, tematikusan a műhöz kapcsolódó másik rajzban, az *Egy író portréjá*ban pedig Márai megrajzolta az életmód csődjét és Vidali torz hasonmását (az írás itt iparszerű, gépies rutinná válik, főhőse: a Popper nevű író valódi panoptikumba illő figura, élő halottá konzerválódott öreg gyermek).

[8] Giovanni Enrico Vidali (1869—1937) olasz moziszínész és rendező volt, 1910 és 1930 között kb. száz filmen dolgozott.

A Vidaliról szóló történet bevezetőjéből kiderül, hogy az elbeszélő, az ifjú író egykor kapcsolatban állt a nagy tekintélyű művésszel, aki az elbeszélés megírása előtt három éve hunyt el, s akivel az író-narrátor csak néhány alkalommal, levélváltás formájában „találkozhatott". Felidézi a levelek tartalmát, amelyek irodalmi témáról nem, annál inkább praktikus intéznivalókról szóltak. A harmadik levélváltás alkalmával a fiatal rajongó felhatalmazást kapott a művésztől, hogy személyesen is meglátogassa dél-franciaországi otthonában, Arles-ban. Önmagán túlmutató jel vagy előjel az is, hogy amikor az öreg író beengedi látogatóját, nem hívja be a házába, csak leülteti a kertben, és megszabja a beszélgetés időkeretét: mindösszesen egy órában áll vendége rendelkezésére. A novella tehát ennek a találkozónak az emléke(zet)e; a fiatal pályakezdő író feljegyzése a pályáját lezárni készülő idős példaképről, arról a délutáni órácskáról, amelyen Vidalit írásművészetének lényegéről faggatta. Csalódás éri a kíváncsi olvasót, mert a műhelytitkok és gyakorlati tanácsok helyett (ahogy a levelezésnek sem volt irodalmi értéke) a híresség életviteléről, életrendjéről tudunk meg szinte közhelyes információkat, lényegtelen részleteket, például arról, hogyan áldozta fel a mester az alkotás oltárán az élet hétköznapi örömeit. Megtudjuk, hogy nincs alku: az alkotó ember nem tehet engedményt az életnek. „Az ember maradjon végzetében is hűséges irályához", „Az író addig él, amíg ír", „Az író egészsége az, ha állandóan munkája rendelkezésére áll", „Éljen hűségesen, ez minden, amit mondhatok", „Fütyülök az élet törvényeire, (…), mert az én törvényem, melynek alá vagyok vetve, az írás törvénye hatalmasabb", „A magány velünk jön, ennyi a módszer", „Az írónak az élet csak ellenméreg!" Mindezeket Vidali kétféleképpen fogalmazza meg, előbb indirekt módon, intelemként, a megszólítotthoz címzett, gyönyörűen felstilizált, dallamos mondatokban, beavatva a fiatal írót az alkotók sorába: „A munka, ez az engesztelhetetlen rabszolgatartó, nem engedi szabadon többé. Álmát is vigyázza, nem engedélyez szünnapokat, az élet egyetlen perce sem tisztán az öné többé, a kedves ember halálos ágyánál is robotra kényszeríti, fájdalmának nem adhatja át magát, öröme elől menekül majd, s a pillanatban, mikor a szeretett nő rokonszenves lépéseinek közeledtét neszeli, már a sor kezdő hangsúlyára gondol, mellyel a ritka percet beilleszti a mű egyik ernyedt eresztékébe, ahol a drágán vásárolt, forró pillanat kihűtött emléke feszültséget és tartást ad majd a fejezetnek" – a későbbiekben pedig már közvetlenül, önmagáról szóló példázatokkal.

A helyzet paradoxona, hogy a „tanítás" végső konklúziója a kiindulás tézisét, apropóját kérdőjelezi meg, Vidali kijelenti, hogy „Az írásnak egyáltalán nincsen

módszere", „az írás csak megtörténik velünk, mint valamilyen ijesztő kaland". A közvetítő elbeszélő – a fiatal író – alig szólal meg, szinte csak két-három közbevetés és kommentár a közlendője, Vidali monológja uralja a párbeszédet. Ezek a kis megjegyzései mégsem jelentéktelenek, sőt: fontos dolgokat árulnak el, mert többnyire Vidali metakommunikációját tolmácsolják, a kimódolt szavakat kísérő nonverbális jelekből olvasnak, s elbizonytalanítanak bennünket az olvasottak igazságtartalmát illetően: „mondta csaknem *nőies hangsúlyozással*, *könnyed, pazarló mozdulattal*", „Úgy mondta ezt, *találgató hangon, hamis biztonsággal, mint egy tenyérjós*" „Nos, ön döntött – mondta kis *sóhajjal, s legyintett*. Természetesen a módszer titkát szeretné kitudni tőlem. *Gyanakodva nézett* reám. „Jó évtizede már, hogy olvasni sem szeretek – mondta halkabban, s önkéntelenül *körülnézett, aggályosan*, *mintha félne*, hogy meghallotta a merész kijelentést valaki." (Saját kiemelésem – *Cz.I.*) Vidali alakja meglehetősen ellentmondásos, egyfelől ő a tehetséges művész, aki hű a végzetéhez, hősiesen és magabiztosan feláldozta, odaadta életét az alkotásért cserébe, aki magasan a triviális szükségletek világa fölé helyezi magát, sorsmetaforája a szerzetes, illetve a katona. Ugyanakkor magabiztosságát a folyton és gyötrően feltoluló kételyek aknázzák alá, közvetve beismeri anakronisztikusságát az alkotói rendjével szemben felépülő világban. Erre utalnak a mű kezdő mondatai: „műve iszonyú viaskodásba kezdett az idővel", „gyöngéd és könyörtelen kézzel letörlöm a halott író kendőzött arcáról a mesterséges színeket, melyeket – gyáván-okos óvatossággal – utólag raktak fel e szellemarcra tollforgató barátok és riadt esztétikusok". A novella, vagyis a találkozás úgy ér véget, hogy Vidali az elköszönéskor egy szót keresve, műve és belső vitája lezáratlanságát sugallva búcsúzik fiatal követőjétől, rá bízva igazságának eldöntését.

Miért éppen Giovanni Enrico Vidalit, a sikeres mozihőst, színészt és rendezőt választotta alakmásának Márai, erről nagyon keveset tudunk (Mészáros 2016a). S az sem bizonyos, hogy az ő figurájával vált eggyé, hiszen a józan megfigyelő rezonőr, a fiatal író személye legalább olyan izgalmas szereplője az írásnak, mint megfigyeltje. Nem dönthető el, hogy milyen viszonyban állnak Máraival, határaik hol mosódnak össze, s hol válnak el egymástól. Még összetettebb a kérdés, ha a szimbolikus nevű és sorsú, regényalakká „fejlesztett" Vidali, vagyis Lázár lényét is ide soroljuk, benne rímelnek össze a Márait fogva tartó gondolatkörök, akinek élő mintái közt említhetjük még Kosztolányit és Karinthyt is (Lőrinczy 1993: 206). A stílusba rejtette volna bele a *Bolhapiac* szerzője az írás-problematika bonyolultságát, ahogy Fried István írása (Fried 2002:144–145) feltételezi? „…a megfogalmazásnak szinte túlzott igényessége,

az állandó jelzés: író beszél, méghozzá önmagáról, talán utolsó látogatójának, akiről tudja, meg fogja írni, közzé fogja tenni, amit mondott. Ez a helyzet és helyzettudat (…) a míves beszédet némileg hiteltelenníteni látszik, az aszkézis dicsérete ellen hat." „Olyan figura Vidali, és olyan jellegű írás a *Vidali módszere*, amelyben egyszerre van jelen a szerző és egy szerzőtől független narrátor, az elbeszélés pedig úgy ars poetica igényű, hogy az ars poetica esendőségét, aligha teljes érvényét is sugallja" – mondja összegzően az irodalomtudós. Márai – rá jellemző módon – dupla paradoxonba helyezte témáját, úgy beszél önmagáról, hogy hallgat arról, aki valójában ő, úgy beszél a módszerről, hogy az élet tényeivel takarja el annak lényegét. Ez elvezet bennünket a hallgatás-poétikához, amely egyre hangsúlyosabban kerül szóba a '40-es évek naplófeljegyzéseiben. Úgy látszik, hogy súlyos alkotói válság lehetett a Vidali-kérdés mélyén, amelyet csak tetézett az emigrációhoz vezető súlyos társadalmi, történelmi helyzet: 1948 után Márai már csak virtuális közönségnek írhatott. „Természetesen nem csak Vidalit izgatja a kérdés: mikor kell elhallgatni egy írónak. Engem is izgat. […] Idejében elhallgatni csaknem nagyobb feladat és teljesítmény, mint idejében megszólalni. s most érzem, itt a külső és belső pillanat, mikor időszerű lenne ez a vállalkozás" (Márai 2007: 156—157). S rögtön hozzáteszi: „De »elhallgatni« talán annyi, mint meghalni. Ezt senkisem tudja előre. Egyáltalán nem tudjuk, mi az írás belső, organikus értelme. Talán az élet" (Márai 2007: 157). A novellában az irodalom és az írás fogalmak különválasztásával a két tevékenység eltérő etikai tartalma is konnotálódik, az irodalom az egyre érdektelenebbé vált, negatív fogalom: 'irodalmi világ' értelemben értendő, az írás viszont a tiszta és alku nélküli szó jelentésben szerepel. „Igazi író, ha úriember, a vége felé leghelyesebben cselekszik, ha már csak szótárakat olvas" (Márai 2007: 172) – mondja naplójában, majd néhány sorral később még keserűbben fogalmaz: „Nem »tudok« dolgozni? Ez nem igaz. Nem »akarok«? Ez más kérdés. De bizonyos, hogy nincs *kedvem* dolgozni s csak én tudom, mit jelent ez a meghatározás. Mi van e mögött csődben! Mint a csiga, mikor mászik és nyirkos vonalat húz maga után – ennyi ma számomra az írás" (Márai 2007: 173–174).

A *Bolhapiac*-„ra" került írások közül nehéz volt a legjelentősebbeket kiválogatni, mert csaknem mindegyik rajz remeklés, Márai írásai tükrében nemcsak a korabeli élet ezer arca verődik vissza, hanem abból a szempontból is érdemes tanulmányozni őket, hogy ezekben a tárcákban miképp jelennek meg értékvilágának, későbbi nagy témáinak elemei.

Felhasznált irodalom

Baudrillard 1996 = Baudrillard J. A szimulákrum elsőbbsége (Ford. Gángó Gábor) = Testes könyv I. (szerk. Kiss Attila, Kovács Sándor et al.), Szeged, Ictus-JATE

Buzinkay 2012 = Buzinkay G. A magyar tárca megszületése Heinrich Heinétől Kecskeméthy Aurélig, Acta Acad. Agriensis, Nova Series Tom. XXXIX (2012), 73–82.

Czetter 2017 = Czetter I. Az irónia jelentésstilisztikája Márai Sándor A szegények iskolája című művében = „…ahogy a csillag megy az égen…" Köszöntő kötet Molnár Zoltán tiszteletére, Szombathely. 41–65.

Fejtő 1935 = Fejtő F. A területen kívüli író // Szocializmus, 1935, 2. sz.

Fried 2002 = Fried I. „Ne az író történjen meg, hanem a műve" A politikus és az irodalmi író Márai Sándor. Budapest, Argumentum

Horváth 2018 = Horváth M. A szimulákrum tükörjátéka és Jean Baudrillard = Horváth M. A digitalitás paroxizmusa. Spektákulum, szimulákrum, kibernetikai állapot és a virtualitás hiperkaotikus okkultúrája, Szombathely, Savaria University Press.

Kázmér 1934 = Kázmér E. Márai Sándor // Bolhapiac, Kalangya, 12. sz.

Márai 1927 = Márai S. // Ujság, 1927. dec. 25. 293. sz.

Márai 1931 = Márai S. Pesti Notesz // Prágai Magyar Hírlap, 1931, jan. 4. 3.sz.

Márai 1937 = Márai S. Újságot írni, Új Idők, 1937. jan. 1. // Márai beszél—interjúk, nyilatkozatok, szerk. Méhes L. Miskolc, Bíbor Kiadó, 2004. 23–27.

Márai 2007 = Márai S. A teljes napló 1946, Helikon, Sorozatszerkesztő Mészáros Tibor, Sorozattervező Kemény Zoltán, Budapest

Márai 2009 = Márai S. Bolhapiac, Budapest, Helikon Kiadó

Márai 1945 = Márai S. Napló 1943–1944, Budapest, Révai

Mészáros 2016a = Mészáros T. Márai és a művészetek. Budapest, Magyar Művészeti Akadémia

Mészáros 2016b = Mészáros T. „…az újságírás nem árt az írónak; kitűnő iskola és gyakorlat" (A publicista Márai) // Forrás, 48. évf. 9. sz. (2016. szeptember)

Nagy 1934 = Nagy E. Bolhapiac. Márai Sándor könyve // Nyugat, 1934. dec. 1–15. 23–24. sz.

Rónay 1990 = Rónay L. Márai Sándor. Budapest, Magvető

Tóth 2015 = Tóth Cs. Polgár és kontextusa: identitás és narratív technika Márai Sándor pályáján, 1930–1935 Kontextuális-kulturális narratológiai közelítés, Doktori értekezés. Elektronikus forrás: https://pea.lib.pte.hu/items/f76a7287-68c3-459d-8dc5-6d8b06d6dd85 (Letöltés dátuma: 2023. 11. 01.)

Bovier Hajnalka

„A LÉTEZÉS REKORDJA." GONDOLKODÁS, NYELV ÉS CSELEKVÉSMÓD MÉSZÖLY MIKLÓS PRÓZÁJÁBAN

> A költői nyelv olyan szimbolizmust vezet be,
> melyhez nem rendelhető szótár, sem lexikai-
> grammatikai, sem kulturális értelemben
> (Szitár 2013: 10).

A mottóban szereplő mondat egy hosszabb szakasz kiragadott részlete Szitár Katalin legutolsó, a 20. század eleji írók, költők munkásságának hiány-jeleit taglaló könyvéből. A mondat látszólagos egyszerűsége mögött bonyolult elméletek sorakoznak, melyekben Humboldt, Potebnya és Lotman nyomán fejtegeti a szó szerepét a költői szövegekben. Ha az általa taglalt szerzők, Babits Mihály, Kosztolányi Dezső és Krúdy Gyula esetében termékenynek bizonyul az általa képviselt gondolkodásmód a költői szövegek értelmezésében, akkor ez különösen igaz a század második felében alkotó Mészöly Miklós sokszor fragmentumokból építkező műveire. Jelen tanulmány ennek szellemében kíván közelíteni a korszak meghatározó szerzőjének munkásságához egyetlen művet, a *Wimbledoni jácint*ot állítva az értelmezés középpontjába.

Mészöly Miklós nemzedékében elsők között foglalkozott esszéiben filozófiai kérdésekkel, gondolkodásmódja elsőként kapcsolódott Camus és az egzisztencializmus kérdésfeltevéseihez. Művészi alkatából, szemlélődő magatartásából fakadóan a létezési közérzet megfogalmazására tett kísérletet. Az 1969-ben írt *A világosság romantikája* című írásában Camus-t értelmezi, de számos más munkájában is foglalkoztatja Camus gondolatvilága. Egy 1970-ben keletkezett interjújában az egzisztencializmusra vonatkozó kérdésre az alábbi választ adta: „A mi háborús nemzedékünk számára az egyik legjelentősebb közéleti áramlat volt, ami filozófiát, irodalmat is teremtett. A kereszténység, marxizmus másképp katalizátor: programvíziójuk van. Az egzisztencializmus mind a kettőbe behatolt, mint vitatható, de nem tagadható megrendülés és mazochizmus.

Ha nem jelentkezett volna, hazudtunk volna magunknak." (Mészöly 1993: 218–219). De nemcsak az esszéíró Mészölynél jelentkeztek ezek a kérdések, hanem regényíróként is megújította a magyar prózairodalmat, hiszen olyan prózanyelvet teremtett, melyben egyszerre érvényesül a filozófiai és poétikai gondolkodásmód, és a lét abszurditására adható választ a műalkotás felől közelítette meg.

Két közismert regényében, *Az atléta halálá*ban és a *Saulus*ban a sport, illetve a mozgás, a fizikai aktivitás tematizálódik oly módon, hogy az egzisztenciális cselekvéssé válik a regényszöveg jelentésvilágában. *Az atléta halálá*ban a fizikai aktivitás teljességgel személyes egzisztenciális cselekvésformát képvisel, míg a *Saulus*ban a futás szintén egzisztenciális cselekvésként értelmezhető, amennyiben a hős a fizikai aktivitás révén képes szabadulni a tudatos ön- és világértelmezés krízishelyzeteiből, ezáltal jut az egzisztenciális önérzékelés eszközeihez, utóbbiak révén pedig új nyelvhez – mely döntő egzisztenciális fordulatot hoz. A fizikai mozgás tehát a jelteremtő aktivitás előzménye, feltétele, ezáltal az önértelmezés létszerű módjához vezető cselekvés.[1]

A létezés rekordja című írásában Mészöly magyarázatot ad a sport ilyenfajta metaforizációjára: „A sport és sportszerűség modern szuggesztiója elég erős ahhoz, hogy általános beidegződéseket rögzítsen. S nagyon valószínű, hogy a különböző sportágak és teljesítmények – vonzó vagy riasztó módon – ugyanannak a lelkesültségnek és tébolynak a változatai, mint aminek az élet egyéb területein áldozunk. Mindez arra biztatott, hogy ne érezzem tematikus szűkítésnek és önkorlátozásnak a sport világát. Egy mai regényhős, aki sportoló, s egy mai történet, amelyik javarészt sportkörnyezetben játszódik, már-már olyan keret, ami érdemén felül alkalmas rá, hogy túlmutasson önmagán. S még arra sincs szükség, hogy az író különösebben törekedjék szimbolikus vagy allegorikus áthallásra." (Mészöly 1993: 185–186).

Hasonlóképpen fejti ki a sport létezésre utaló metaforikus jelentését *A sport zsákutcája* című írásában is, egyúttal magyarázatot adva a két említett regény sporttal összefüggő jelentésrétegének értelmezésére: „Legeredetibb jelentésében és gyakorlatában a sport olyan vetélkedés volt – tudatosan és öntudatlanul –, ami játékká lényegíti át azt a vetélkedést, ami az élet maga; csupán az vérre megy. Az élet kíméletlen dinamizmusának, a felülkerekedés ősi ösztönének szublimált formája volt. Következésképp a lélek iskolája is… Az Atléta halálában engem a sport archaikus értelme és jelentése vonzott, érdekelt, azért választottam a főhőst és témát. Ha nagyon őszinte akarok lenni, a Saulus

[1] Ennek részletesebb kifejtését lásd (Bovier 2003: 370–384).

regényemhez sem puszta tetszetős ötletből választottam olyan bibliai mottót, amely sportfogalmakban és hasonlatokkal mond el egy nagy parabolát. Nem, nagyon is tudatosan. A sport lélek nélkül semmi. És a lélek is az, sport nélkül. Csak helyére kell tenni a szavakat, a szavak értelmét és gyakorlatát." (Mészöly 2006: 597–600)

Ehhez a tematikus körhöz kapcsolható a *Wimbledoni jácint* című kevéssé ismert és értelmezett elbeszélése is. A szöveget az alcím (*In memoriam 1949-1989*) valóban a politikai, történelmi kontextusba helyezett értelmezések felé nyithatja meg, ráadásul több olyan motivikus elem található benne, mely az adott történelmi helyzetre vonatkoztatva világítja meg a szereplők sorsát, és a sport is ilyen értelemben válhat megközelíthetővé. Ugyanakkor nem osztom maradéktalanul azt a – Fodor Péter által is megfogalmazott – véleményt, miszerint a Wimbledoni jácintban a sport nem hordoz egzisztenciális többletjelentéseket: „A Wimbledoni jácintban a sport csupán kulisszaként és eszközként szolgál, s míg Az atléta halálában egy összetett allegorikus jelentésegyüttes bontakozott ki általa, a kései novella a regénynek inkább csak a régió történelmi közelmúltjára vonatkozó utalásrendszerét artikulálja tovább" (Fodor 2009: 84). Véleményem szerint ez a mű a sporton, egy sportközösség, sportklub tagjainak életén keresztül éppúgy egzisztenciális kérdésekre keresi a választ, csupán annyiban tér el a korábban említett művektől, hogy egy másfajta testmozgás, a tenisz kerül a középpontjába. A tanulmány célja annak bemutatása, hogy miképpen válik ez a sportot tematizáló elbeszélő szöveg a metaforateremtés alapjává, továbbá, hogy miként konkretizálható a minden bizonnyal gyökérmetaforának tekinthető „wimbledoni jácint" jelentésköre.

A cselekmény egy budai elit sportklub életének rövid, ámbár meghatározó időszakát mutatja be az 50-es évek elején. Dóra edző 55. születésnapjára titokban partit készítenek elő a fiatalok, ám a bacchanáliákra emlékeztető este végül váratlan fordulatot vesz: egy bólé következtében hasmenésroham söpör végig a résztvevőkön. A közös szégyenből akaratán kívül pár ember marad ki: maga az edző; Dalkó és Zsizel, akik bezárkóznak a mosdóba és Ipsics Gabi, aki lemarad a bóléről. Hajnalban Dalkó és Zsizel visszamegy az egyesületbe, és a hajnali derengésben meztelenül játszanak a pályán; Dalkó pár nap múlva öngyilkos lesz; az éjszaka után a csapat szétesik, csak az edző tér vissza a pályára nyugdíjazásáig. Az epilógusban a krónikás pár mondat erejéig felvillantja a szereplők további, sport utáni sorsát is.

Tér-oppozíciók a szövegben, a gettó, az akvárium és a sziget metaforizációi

A *Műhelynaplók* tanúsága szerint Mészöly az elbeszélés középpontjába egy hermetikus világot állít,[2] melynek tagjai családi, baráti szálakkal kötődnek a külvilághoz, a társadalomhoz, a politikai rendszerhez. Ezekre a klub életén is érezhető külső hatásokra a szöveg szemantikája is utal: „Akadozott a távfűtés, a labdák bemerevedtek a fedettben vagy úgy pattantak, mint a dumdumgolyó, a lélegzetből meg csinos hókristály lett, mire kifújták. A lukak befagytak, a rések összezsugorodtak, a nap ritkán tört át az országos uniformison. Mintha az egész főváros berekedt volna, és a szép gettó se volt kivétel" (Mészöly 2004: 11). Az elbeszélés során kiépülő tér-oppozíciót több cselekményelem is erősíti, melyek rávilágítanak arra, hogy az elkülönülést hangsúlyozó gettó metaforájához az elitizmus jelentését kapcsolják a szereplők.[3] Ennek a különleges, gettószerű világnak lesz attribútuma a cím által hangsúlyozott jácintágyás: „hengerelt vörös salak, a fehér csíkok választékossága, s a vadszőlővel befuttatott drótháló gettókalitkájában még a jácintnak is más illata van" (Mészöly 2004: 6). Mindezt fokozza a jácinthagymák különlegessége (Czekelia Transsilvanica Schur) és rendkívüli származási körülményei (Zsizel lisszaboni nagynénje küldte az Erdélyi Himnusz szövegét is mellékelve hozzá). A fedett pálya ablakaira vonatkozó hasonlatban az elhatárolódás erősségét is kifejti a szöveg: „különb vasfüggöny volt ez, mint az igazi" (Mészöly 2004: 9). S mivel a sportegyesületi tagok a külvilághoz is a gettó metaforáját kapcsolják – „Kiderült, hogy a gettó odakint van" (Mészöly 2004: 6) –, világossá válik, hogy a gettó a más rendet követő, más életet élő külvilágot jelenti. Vagyis az elbeszélés azt a kérdést is felteszi, hogy mi is az a gettó, és hol érvényesül nagyobb bezártság.

A gettó mellett a szövegben – az elbeszélés világának hermetikus voltára utalva – az akvárium metaforája is vonatkoztatható a sportklubra. Ez első tematizációjában csak jelzőként jelenik meg (akváriumi félhomály), később viszont egyértelmű lesz a többszöri előfordulás által is hangsúlyozott azonosítás: „Az ilyen szieszták nem voltak feltűnőek, sem árulkodók az akváriumban"; „A túlfűtött akváriumban..."; „az akváriumba is be szokott járni..";

[2] A *Motívumok (1948-1955*) címet viselő 1. napló 169. oldalán található a következő bejegyzés: „Wimbledoni jácint /50-es évek; hermetikus világ, (?) – arisztokrácia, stb." (Thomka – Nagy 2007: 77).

[3] Például a tagok sportruházatukban tüntetően, öntudattal térnek el más egyletektől, varratnak más ruhát, és tartják meg szabójuk inkognitóját a kívülállók előtt, ugyanez nyilvánul meg a kulturált környezetre való igényességben, a napóra felállításában vagy a növények telepítésében.

„bekapcsolták a magnót az akváriumban..." (Mészöly 2004: 8, 9, 12, 14). Az akvárium denotátuma olyan üvegfalú medencét jelöl, melyben a természetes világtól eltérő, ám hasonlóan működő mesterséges tenyészet él, így az akvárium a nyitottság- bezártság szemantikáját is megjeleníti. Vagyis a sportklub bizonyos szempontból védett körülmények között él – amint a gettóra is jellemző a közösség összetartó, védelmező ereje –, sőt ez a védettség biztosítja számukra az életben maradást. Ugyanakkor a cselekmény azt is mutatja, hogy amíg a külső hatásokkal, tényezőkkel szemben védettséget nyújt az akvárium, addig az egyéni egzisztenciális kérdésekkel mindenkinek szembe kell nézni.

Az elzárkózás, az elkülönülés szemléltetésére egyetlen esetben egy konvencionális metaforát használ a szöveg: „az akvárium sziget volt, és azt akarták, hogy az ünnepi buli se sértse meg ezt az okos semlegességet" (Mészöly 2004: 14).

Vagyis a fenti metaforák mindegyikéből az látható, hogy az elbeszélés során kiépül egy tér-oppozíció, amelynek részei azonban értékszempontból helyet cserélnek, s ez azt is jelenti, hogy a lakók „fordítva" érzékelik a világot: a zárt-nyitott, nem szabad-szabad stb. oppozíciós párok fel is cserélhetők. E metaforák azt mutatják, hogy az elbeszélés problematikája akörül is mozog, hogy mi tekinthető gettónak, melyik térben érvényesül nagyobb szabadság. A benti világ, a sportvilág gettója a szabályok, játékszabályok szerint folyó „okos" élet biztonságát jelenti, a sport világa itt a megérthető, szabályos életet jelenti, s minthogy érthető, „szabad" is.

A sport tematizációi

A sport metaforizációja úgy kezdődik, hogy a teljesítményorientált, öncélú mozgás tánccá válik, „szép mozgássá", esztétikai cselekvéssé alakul át, miközben elveszti a szabályos jellegét, vagy más szabályok szerint épül fel. Ezt jeleníti meg a szöveg Panka cselekményében, amikor gimnasztika után a magnóból kiszűrődő szving ritmusára hangolja át mozgását.

A különböző kultúrákat tematizáló zenének, táncnak[4] nagy szerepe van a szövegben, jelezve, hogy a gettónak, akváriumnak, szigetnek nevezett sportklub életére hatással van a külvilág, másrészt összekapcsolja a tánc és a sport világát. Ezt példázza, hogy a fiatalok szvinget táncolnak („A szving volt a csúcs ebben az évben, és mindenki tartós jövőt jósolt neki.") (Mészöly 2004: 14), illetve a kakuya, az afrikai termékenységi tánc is, mely Dalkó jellegzetes – nőket

[4] Az amerikai eredetű szving, az argentin eredetű tangó, az afrikai kakuya, a középkor, a bécsi klasszicizmus és Tahiti világa egyaránt megidéződik a tánc és zene különféle tematizációiban, miközben metaforikus jelentésképzés alapjaivá válnak.

csábító – rituális mozgása. Azonban ugyanígy táncnak tekinthető a klubhelyiségben a ventilátor által lebegtetett szilveszteri dekoráció is: „ez a zizegés bele volt komponálva az alacsony helyiség akváriumi félhomályába. … A halkra állított magnó állandó lüktetéssé lágyította a szalagok Tahitit idéző hajladozását – akár a színes sásszoknyákét a fél falat betöltő poszter tengerparti naplementéjében" (Mészöly 2004: 7-8). Vagyis erőteljesen jelzett a szövegben a tánc és a sport világának kapcsolata, összefüggése. Ezt a kapcsolódást erősíti, hogy az elbeszélt történet tetőpontján, a születésnapi ünnepségen a tervek szerint az edzőt ellentmondást nem tűrve berángatják a táncba. Az egy órás maratoni szving kifejezés a kényszer, a tánc idegen voltának jelzése mellett az ellentétes irányú metaforikus folyamat lezajlását is mutatja: a tánc mintegy visszaalakul sporttá, maratonivá válik, azaz elveszti esztétikum-jellegét.

A szövegben tehát kitüntetett szerepet kap a tánc, és a fenti példából látható módon a legfontosabb eseményen, a partin felfüggesztődik a tánc referencialitása. A sport tánccá, illetve a tánc sporttá alakulásának metaforikus folyamata teremti meg a cselekményes fordulópont feltételét, miközben ez még egy – egzisztenciát érintő – átalakulást eredményez: a sport, illetve a tánc metaforikus jelentése az élet egészére kiterjed, így a metaforikus jelentés cselekményirányító funkcióra tesz szert.

A táncoló közösség a születésnapi partin egyre inkább a vég felé sodródik: éjfél után alkoholos mámorban „egyre kevésbé volt szükség rá, hogy bármire is magyarázatot keressenek. Nagy és *érzékien ködös jóindulatba részegedtek bele, szerették egymást. A táncolók úgy kapaszkodtak egymásba, mint mentőövbe*" (Mészöly 2004: 19). Ebben a – táncra, táncolókra vonatkozó – hasonlatban a mentőöv szó egzisztenciális jelentést, a halál jelentéskörét mozgósítja, hiszen az érzékelhetően közelgő halálból próbálnak egymásba kapaszkodva, egymást is magukkal sodorva menekülni. Vagyis ez a hasonlat az elmúlást, a vég közeledését, a két óra múlva – a bóléivás utáni eseményben – kulmináló középkori haláltánc konnotációját tematizálja, melyet várakozást keltve előkészít a zene megváltozása is (szving helyett vonaglós tangó). A fentebb már említett szabályozott mozgások a kollektív hasmenésben valóban vonaglássá és görcsös rohammá alakulnak, melyet az elbeszélés szövegében a már említett, haláltusára is utaló 'vonaglós' jelző vetít előre.

A menekülés lehetetlensége abban válik nyilvánvalóvá, hogy nem találják az ajtó kulcsát, „sőt ezen a hajnalon még az is kétséges, hogy egyáltalán van-e ajtó, amelyikhez kulcs passzol, jóllehet nincs se bezárva, se nyitva" (Mészöly 2004: 26). Ez, illetve a haláltánc végét leíró metaforikus mondat képhasználatában a Bibliát idézi: „A pasaréti égaljon már kezdett megrepedni a kárpit" (Mészöly 2004: 26). Mindezek azt mutatják, hogy egzisztenciát érintő változás

köszönt be, hiszen a kárpit megrepedése Krisztus – új időszámítást mutató – halálának jelzése a Bibliában. Bár a sportnyelv szavaival, de hasonlóan kommentálja a történteket Dóra is: „nem jó meccs volt... újra vesszük az alapozást" (Mészöly 2004: 24–25), vagyis újrakezdésre biztatva egzisztenciát érintő bűnként értékeli az éjszakát. Ezt a műveletet, az újrakezdést cselekmény szintjén metaforikusan is végrehajtja, amikor kazettát, azaz zenét cserél, Beethoven IX. szimfóniáját teszi a magnóba a szving, illetve a tangó után.

A kollektív vonaglásból, egzisztenciális jelentéstartalommal bíró átalakulásból kimaradó szereplők (az elzárkózó Dalkó és Zsizel, az eseményeket átalvó Dóra, az ebből - koránál fogva - kimaradó Mari, az eseményekről lekéső Ipsics Gabi) korábban a táncban sem vettek részt, ez alátámasztja a tánc cselekményirányító funkcióját.

A sport tematizációja kapcsán nagyon fontossá válik a szöveg címében megjelenő jácint, hiszen antik – sporthoz is kötődő – mitológiai konnotációkat mozgósít, a görög Hyacinthus-mítoszra utal. Hyacinthus (Amüklosz spártai király fia, Zeusz dédunokája) Apollón kevese volt, aki diszkoszával véletlenül eltalálta és megölte őt, véréből fakad a mítosz szerint a bíborszínű jácint virága. Amellett, hogy Hyacinthus a meghaló és újjáéledő természet prehellén növényistensége, a szövegben egy másik fontos eleme is kapcsolatba lép az elbeszélés szemantikájával: a halált okozó tárgy (diszkosz) formája révén kapcsolódik a tenisz világához. Ebben a metonimikus jelentésben a sport a labda révén válik az élettevékenység, illetve a halál előidézőjének metaforájává. Így annak ellenére, hogy a cím jelzős szerkezetében jelző és a jelzett szó között nincs valós szemantikai összefüggés, ez a mítosz a sport, a labda révén megteremti a hiányzó kapcsolatot.

A sport szövegbeli tematizációjáról tehát elmondható, hogy az elbeszélés szövegében a sport, a labda, illetve a tánc metaforizációja egzisztenciális jelentéstartalommal bír.

A hold – labda metaforizáció egzisztenciális jelentésköre

Az elbeszélés fordulópontot jelentő eseményében (születésnapi parti) hangsúlyossá válnak a hold konnotációi, legelső megjelenésében az elrendeltség szemantikája kapcsolható hozzá: „Csak az éles májusi telihold világít, amit véletlenül éppen kifogtak" (Mészöly 2004: 17). Vagyis a holdvilág az előre eltervezett parti szereplők által befolyásolhatatlan eleme, ily módon a determináció metaforájává válik. A holdat hagyományos metaforizációi az éjszaka jelképeként, a végtelenben uralkodó fényként értelmezik, az ókori görögöknél

az alakulás, a növekedés, a termékenység szimbóluma,[5] ugyanakkor lehet függőség, vagyis a determináció szemantikájának hordozója. Ily módon a hold utalhat ennek az éjszakának az elrendeltségére is: „Valószínűleg ilyen a predestináció is: az ember csak ül gyanútlanul egy fotelban, és vagy az álmait színezgeti, vagy a roggyant kis szennyesét szálazza, mint a mérgezéses nikotinista a leveles dohányt. És valóban nem sejtheti előre, hogy esetleg épp akkor fog fölparázslani egy szép slukk ajándéka" (Mészöly 2004: 17). A Hold tehát az álomszerű megvilágosodás szimbólumaként kerül be a szövegbe.

A hold azonban formája révén (telihold) – a diszkoszhoz hasonlóan – ismét a labda analogonját alkothatja: a labda az ábrázolt sorsokat irányító vagy azok centrális tárgya. A metaforikus azonosítás révén e tárgy kiemelődik a sorstörténetek egészéből, s azon egyetlen cselekvésmód felől teszi azokat megvilágítottá, amelyet (metonimikusan) képvisel: a labdajáték felől. A metaforikus folyamat azzal egészül tehát ki, hogy a sport (tenisz) létértelmező jelentőségének jelzése lesz. A hold és a labda azonosítását az időközben elbóbiskoló Dóra álmában teszi explicitté a szöveg: „mintha közben is a besütő holdat látta volna, mint egy óriásira puffasztott sárga versenylabdát" (Mészöly 2004: 20).

Az elbeszélt élettörténetek a labdához való viszony szerint minősülnek, elbeszélésüket többnyire ez irányítja, hiszen ebben a hermetikus közegben a szöveg egyéni sorsokat is ábrázol, melyek „...nem annyira a történet mentén, hanem inkább életproblémák körül szerveződnek meg" (Fodor 1990: 1190–1196).

A címben tematizált, a sport világára rámutató Wimbledon Dalkó álmában jelenik meg, aki így kiemelt szereplője lesz a szövegnek. „.. egyszer Wimbledonban játszott, közönség nem volt, és az ellenfelének se volt feje, mégis olyan tökéletes biztonsággal mozgott, mint egy szuperautomata, akibe a legmegfelelőbb ütéseket valamilyen csúcsközpontban táplálták be" (Mészöly 2004: 27). Vagyis nem „fejből", hanem „testből" játszik, ami jelentheti a tudat kikapcsolását, s egy másfajta irányítottság belépését. Ily módon a sportoló számára a test is a megértés csatornájává, közegévé válik, az „automata" szó pedig arra utal, hogy a sport annyira szabályozott világot alkot, hogy automatikus lesz. Az álom egzisztenciát érintő jelentőségét Zsizel érzékeli, ezért veszélyes marhaságnak tartja, amitől be lehet csavarodni, végül az ő szavai igazolódnak: Dalkó négy nap múlva öngyilkos lesz. Álmában tehát a közeledő labda a folyton érkező halál metaforájává válik, míg a teniszmérkőzés nem lesz más, mint küzdelem a halállal. Így Dalkó sorsa a címben tematizált Hyacinthus-mítosszal

[5] Artemisz, illetve Szeléné alakjához kapcsolható, más esetekben a holdistenség egyben az alvilág istene is (Ozirisz, Hekaté, Perszephoné).

mutat erőteljes kapcsolatot, vagyis a hős archetípusa Hyacinthus, akit a labda (diszkosz) öl meg.

Hogy Dalkót is magával sodorja az éjszaka, az a szöveg korábbi pontjain előre jelzett: „Akárhogy is próbálta elfojtani, mindig a halálra kellett gondolnia, ami közeledik és nem érkezik meg. Egy ideje még a labdameneteket is így élte meg; mint aki nem tud betelni az agónia megrendezésével" (Mészöly 2004: 9). A wimbledoni jácint ez esetben a szöveg tényleges gyökérmetaforája: az első tag a tenisz, vagyis az aktuális cselekmény elemei felé utal, a második annak mitológiai archetípusa felé. Dalkó és az álmába beavatott Zsizel buli utáni, hajnali meztelen játéka az egyesületben szintén a sport létértelmező metaforikus konnotációját támasztja alá, hiszen a játékban a már említett éjszakai szituációt reprodukálják, a Hold által meg-, illetve átvilágított életet.

A cím gyökérmetaforája révén a szövegben Dalkó alakpárja a már sokat említett Zsizel. Nem csupán azért, mert Dalkó iránta vonzódik, és őt avatja be megrendítő álmának titkaiba, hanem elsősorban azért, mert Dalkó sorsának archetípusát megjelenítő jácintot ő telepíti a gettóba. A jácint egyúttal Zsizel metaforája lesz, hiszen ez a virág éppúgy nem illik az egyesület képletébe, mint ő maga. A szöveg egy másik metaforával is megnevezi a tökéletes nőiességet megtestesítő lányt, de a banánbumeráng konnotációi már más irányba is megnyitják az értelmezést. Azon kívül, hogy utal a lány egzotikus szépségére, az összetett szó mindkét tagjában (banán és bumeráng) megidézett dolog alakja ugyancsak tekinthető a szövegben nagy hangsúlyt kapó hold egy másik analogonjának. Ebben az esetben a Hold – korábban már kifejtett – determinációt jelölő konnotációját erősíti meg, sőt egészíti ki a nőiességgel, melyet alátámasztanak Zsizel későbbi sorsáról kapott információk is. Egyfelől az, hogy egy brazil ültetvényes felesége lesz, másfelől a banán-bumeráng-hold metaforák által megjelenített tökéletes nőiessége átalakul egy másfajta, de szintén a nőiességet szimbolizáló módon: *willendorfian meghízott*.

Dóra, az edző, sorsát már nevében hordja (neve görög eredetű, jelentése: kegyelem, isten kegyelem). Az elbeszélés kitüntetett pontja az edző megdicsőülése, melyet már előrevetít az alakját a valaha ifjú Germanicusszal párhuzamba állító hasonlat. Álmáról már esett szó, és láthatóvá vált, hogy élettörténetében vágyainak tárgya a labda, illetve ő az egyetlen, akinél a tánc metaforikus módon sporttá alakul. Vagyis a hold által megvilágított éjszaka már jelzi, hogy a sport valóban egész egzisztenciáját érinti, így „egyedül Dóra maradt meg annak, aki volt..." (Mészöly 2004: 29). Az önmagával való azonosságának kegyelmi állapotát jelzi a babérkoszorú, melytől nem válik meg az este folyamán.

Dórával kapcsolatban – amint már látható volt – a szöveg sokszor sportnyelvi metaforákat használ. Dóráról már a szöveg elején megfogalmazódik kívülállósága (*aut)*, ez ugyancsak a szöveg tér-oppozícióinak kiépülését, a gettó lakóinak felcserélhető értékvilágát igazolja. Ez a kívülálló Dóra kimarad az eseményekből, éppen ezért ő képes objektív módon értékelni, levonni a tanulságot. Az utószó azonban azt is igazolja, hogy az éjszaka valószínűleg számára sem múlt el nyomtalanul; relikviaként sztaniolba csomagolva megőrizte a Beethoven-kazettát, melyet halála után mint egyetlen hátrahagyott tárgyát találtak meg.

„Dórából meg kitört a röhögés, gurgulázva, erőltetetten, szinte mindenki fölfigyelt rá a hallban. „Holdfényszonáta... Holdfényszonáta...!" – *röhögött egyfolytában, míg visszaimbolygott a lovagterembe" (*Mészöly 2004: 21), vagyis Beethoven, illetve a *Holdfényszonáta* által tematizált hold Dóra személyéhez is köthető a szövegben.

A *Wimbledoni jácint* című elbeszélő szöveg szemantikájának, metaforikus jelentésképzésének vizsgálata után elmondható, hogy a sport, illetve a sportvilág tematikájára épülő szöveg metaforikus dimenziójában a térre vonatkozó metaforák (gettó, akvárium, sziget) valóban politikai színezetet kapnak, míg a sport tematizációi – labda, tánc, hold – egzisztenciális konnotációkat mozgósítanak. Így a gyökérmetaforának tekintett „wimbledoni jácint" metaforikus és archetipikus jelentései révén a fent említett témák konnotációit is hordozza, vagy Mészöly szavaival az elbeszélő szöveg tétje: a létezés rekordjának felállítása.

Felhasznált irodalom

Bovier 2003 = Bovier H. A csodától az erőfeszítésig: intertextusok és individuális szemantika Mészöly Miklós Saulus című regényében = Horváth K., Szitár K. (szerk.) Szó, elbeszélés, metafora. Műelemzések a XX. századi magyar próza köréből. Budapest, Kijárat Kiadó

Fodor 1990 = Fodor G. Mészöly Miklós: Wimbledoni jácint // Holmi 1990.

Fodor 2009 = Fodor P. Térfélcsere. A sport irodalmi medialitása a magyar későmodern és posztmodern elbeszélő prózában. Budapest, Kijárat Kiadó

Mészöly 1993 = Mészöly M. A tágasság iskolája. Budapest, Szépirodalmi könyvkiadó

Mészöly 2004 = Mészöly M. Wimbledoni jácint. Jelenkor- Kalligram (Pécs- Pozsony)

Mészöly 2006 = Mészöly M. A pille magánya. Pécs, Jelenkor Kiadó

Szitár 2013 = Szitár Katalin. Hiány-jelek [Universitas Pannonica]. Budapest, Gondolat Kiadó

Thomka – Nagy 2007 = Thomka B. – Nagy B. (szerk.). Mészöly Miklós. Műhelynaplók. Pozsony, Kalligram

Osztroluczky Sarolta
(PPKE BTK, Budapest)

VARIÁCIÓK A TÉKOZLÓ FIÚ-TÉMÁRA (OTTLIK, HAJNÓCZY, CENTAURI)

Dolgozatomban három olyan magyar elbeszélés összehasonlító vizsgálatára teszek kísérletet, amelyek kultúránk egyik alaptörténetének, a Lukács-evangéliumban olvasható *Tékozló fiú*nak (Lk 15,11–32) a parafrázisaiként, illetve variációiként is olvashatóak. Bár ilyen megközelítésükre korábban még nem került sor, meglátásom szerint Ottlik Géza *Minden megvan*,[1] Hajnóczy Péter *Temetés* és Centauri *Ophir* című novellája olyan apa-fiú, illetve hazatérés-történetek, amelyek egy tékozló felőli olvasatban nemcsak egymást, de az evangéliumi példabeszédet is újraértelmezik.

A tékozló fiúról szóló történet újraértelmezhetősége egyrészt a műfaj sajátosságaiból következik. A parabola – Paul Ricoeur meghatározása szerint – egy zárt narratív formát és egy nyitott, metaforikus működésmódot ötvöző beszédmód, olyan fikció, amely képes a valóság újjáírására.[2] A metaforikus folyamat, melyet a rendkívüliség (az „extravagancia") mozzanata szabadít fel, „kinyitja a szöveget az élet és az értelmezés végtelensége felé".[3] A folytonos újraértelmezhetőség másik oka, hogy a példabeszédnek – a cím által sugalltakkal szemben – három egyenrangú hőse van,[4] és az általuk képviselt három

[1] Ottlik elbeszélésének egyéb biblikus utalásait – a Péter és a Jakobi (< Jákob) nevek, illetve a kő motívumának ó- és újszövetségi jelentés-összefüggéseit – Horváth Kornélia interpretációja tárja fel részletesen. Vö. Horváth 2012.

[2] „A parabolát ideiglenesen olyan beszédmódként határozzuk meg, amely egy narratív formát egy metaforikus folyamattal kapcsol össze. Definíciónk szakzsargonja voltaképp az avatatlan olvasó ama spontán felismerését mondja ki, hogy egyszerre áll szemben szabadon megformált történettel és olyan átvitt értelemmel, amely nem a történet egyik vagy másik részére vonatkozik, hanem az elbeszélés egészére, s így az élet újjáírására alkalmas fikciót alkot" (Ricoeur 1995: 100).

[3] *Uo*., 108.

[4] A címmel kapcsolatban XVI. Benedek pápa így ír: „A példabeszédnek valójában három főszereplője van. Joachim Jeremiás és mások azt javasolták, hogy helyesebb a 'Jóságos atyáról szóló példabeszédnek' nevezni, mert ő a szöveg tulajdonképpeni középpontja. Ezzel szemben Pierre Grelot rámutatott arra, hogy a másik testvér alakja rendkívül lényeges – nekem úgy tűnik, joggal.

különböző nézőpont ugyancsak megsokszorozza a szöveg értelemlehetőségeit. Ezt támasztja alá a 20. század második felében tevékenykedő, ismert katolikus hitszónok, Henri Nouwen 1992-ben írt főműve, *A tékozló fiú hazatérése* (Nouwen 2001) is, amelyben saját és Rembrandt életének, illetve kései festményének példáján keresztül tárja fel, hogy a tékozló fiú, a törvénytisztelő fiú és az irgalmas atya szerepében és sorsában, életünk más-más szakaszában ugyan, de mindannyian osztozunk. Nouwen szerint a keresztény ember feladata a létezés e három aspektusának átélése, megértése és kibontása, amely a hit mélyrétegeibe, végső soron Istenhez vezet el.

Miről is szól a példabeszéd? Szól az apának fiaihoz, a fiúknak apjukhoz és egymáshoz való viszonyáról. A felelőtlenségről, a kudarcról és a kiszolgáltatottságról. Az aggódásról, várakozásról és a feltétel nélküli szeretetről. A megfelelési vágyról, a testvéri féltékenységről és a meg nem értésről. A bűnbánatról és a bűnbocsánatról.[5] Az idegenből való hazatérés öröméről. A szeretet közvetett és közvetlen megtapasztalásának, a szónak és az ölelésnek a különbségéről. Az emberi erkölcs és az isteni szeretet, az igazságosság és az irgalmasság fogalmi különbségéről, vagy – ahogy Pilinszky mondja – arról, hogy „az erkölcs még távolról sem vallás" (Pilinszky 2007). Mindezeken túl meghatározó szerepet játszanak benne a „csönd" és a „semmi" hangjai, azok a hiány-jelek (vö. Szitár 2013), amelyekben nem a szó, hanem éppen annak hiánya alapozza meg a jelentést, vagy hívja fel a befogadót egy fokozottabb értelmezői aktivitásra.

Ilyen hiány-jellel vagy értelmezésre felszólító csönddel többször is találkozhatunk a példabeszédben. Rögtön a történet elején, amikor a kisebbik fiú kikéri a ráeső örökséget, az apa *szó nélkül* szétosztja közöttük vagyonát.[6] Később, amikor a fiú hazatérve belefog a korábban kigondolt, bűnbánó szavak „felmondásába", apja – akitől a megbocsátást várja – *nem ad választ* az elhangzottakra, félbeszakítja fia önvádló monológját, és szolgáit utasítja.[7] „Nem őt szólítja meg, nem dédelgeti vagy becézi. A szolgákhoz fordul: »Hozzátok a legszebb ruhát, gyűrűt az ujjára, sarut a lábára!« Az apa – mutat rá Jelenits István – tetteivel beszél" (Jelenits 1978: 48–49).

Az a véleménye, hogy a legtalálóbb cím a 'Példabeszéd a két testvérről' lenne" (Ratzinger 2008: 175).

[5] Erről bővebben lásd Frenyó 2003.

[6] Az atya némaságát Hankovszky Béla a példabeszédről szóló, nagyívű monográfiájában „beszédes hallgatásként" interpretálja: „A példázat beszédesen hallgat az Atya reakciójáról, és nem kommentálja a fiú kérését […]" (Hankovszky 2011: 61).

[7] „A befogadás akkor valósul meg, amikor az apa a fiú szavába vág, s nem neki válaszol, hanem szolgáit utasítja: mintegy a beszélgetés töréspontjából fakaszt ünnepet" (Mártonffy 1999: 58).

Az utolsó két hiány-jel a példabeszéd zárlatában található. Az idősebb fiú szemrehányását, vádbeszédét, amely burkoltan tartalmazza a testvéri féltékenység örök kérdését („Őt miért szereted jobban, mint engem?") az apa örömre „kötelező"[8] válasza követi („S illett vigadnunk és örülnünk..."), amely emberi nézőpontból *nem válasz* arra a szabatos erkölcsi kérdésre, hogy van-e különbség jó és rossz, engedelmes és bűnös, hű és hűtlen között. „Ez a megbocsátás nem jutalom – írja Jelenits István –, hanem ajándék. Az atya nem azért bocsát meg, mert igaz megbánásával fia kiérdemelte ezt a bocsánatot, hanem azért, mert ő – ő" (Jelenits 1978: 49). A történet nincs lekerekítve, az idősebb testvér apjának válaszára adott reakciójáról már *nem ad hírt* a parabola: ez az utolsó hiány-jel ugyanis a mi személyes válaszunk helyét jelöli ki.[9]

A kiválasztott elbeszélések elemzése előtt érdemes a példabeszédet tér- és testpoétikai szempontból is megvizsgálni. A térbeliség a két fiú apához való viszonyának szimmetriáját mutatja, hiszen az idősebbik fiú ugyanúgy megérkezik a házhoz, mint a tékozló fiú valamivel korábban, és az apa mindkettőjükhöz kijön a házból. Az aszimmetriát az elébe sietés mozzanata jelzi: tékozló fiának elébe siet, sőt „elébe fut, pedig ez a szaladás egyáltalán nem illik egy koros, vagyonos, tekintélyes férfihoz. Ha meg akarná büntetni a hazatérőt, megvárakoztatná. De hiszen eléggé megalázta már az élet! Ez az ember inkább kímélni akarja a fiát: az utolsó, legnehezebb lépések bizonytalanságától, a falu szájától" (Jelenits 1978: 48).

A különbséget a találkozások, a testek érintkezésének módja is jelzi: az apa tékozló fiának – még mielőtt az bármit is mondhatna – a „nyakába borul és megcsókolja", vagyis a feltétel nélküli szeretet közvetlen tapasztalatában részesíti, míg az idősebb testvért „kérleli", és szavak révén, tehát közvetett módon biztosítja arról, hogy hűségét respektálja („mindenem a tied"). Míg a szó közvetíti a szeretetet ember és ember között, addig a testek szavak nélküli érintkezése, az ölelés a szeretet közvetlen megtörténése, kiáradása.[10]

Ezek után rátérhetünk a választott novellák vizsgálatára, újragondolva azokat a tékozló fiú története, illetve azzal összefüggésben a tér- és testpoétika,

[8] „Az atya örömében nem lehet kimaradni, hiszen az öröm kötelezettsége alól senki sem vonhatja ki magát" (Hankovszky 2011: 87).

[9] „Említésre méltó, hogy az nem derül ki, végül is milyen hatással volt az apa válasza az idősebb fiúra, ily módon a példabeszéd befejezetlenül, vagy másképp fogalmazva, nyitva marad. A hallgatónak, az olvasónak kell befejeznie, benne kell a változásnak megtörténnie […]" (Hankovszky 2011: 40). „Az első testvér útja, külső és belső története a példabeszédben szemünk előtt lezárul, mégpedig megnyugtatóan, de a másodiké függőben marad. Mintha nekünk kellene eldöntenünk, hogy ennek mi lesz a befejezése" (Jelenits 1978: 49).

[10] Rényi András *A tékozló fiú hazatérése* című, kései Rembrandt-kép kapcsán egyebek közt a kegyelem közvetett és közvetlen megtapasztalásának különbségéről ír (vö. Rényi 1999).

a narratológia, a szereplők és a beszédhelyzetek közötti viszonyok, a történetbeli „extravaganciák", a motívumok, illetve a hiány-jelek felől.

Minden megvan

Ottlik *Minden megvan* (1968) című elbeszélésének hőse, Jacobi Péter kisfiúként hagyta el az országot, apjáról semmit nem tudunk meg az elbeszélésből, nem a családjához jön haza. Nem is tékozolt, sőt talentumait kamatoztatta, világhírű hegedűművész vált belőle az évtizedek során. Bár karrierje csúcsán talán túl van (a tengerentúl egymás után két koncertjét mondták le), nem vallott kudarcot idegen földön, anyagi értelemben nem vesztette el mindenét, sőt, amit lehetett, megnyert (pl. egy évvel korábban a nemzetek nagydíját lemezsorozatával). Felmerülhet a kérdés, mi indokolja, hogy a szöveget *A tékozló fiú* parafrázisaként olvassuk?

Igaz, hogy Jacobi nem az apjához tér haza, ám nem is az elismerés átvétele motiválja visszatérését. A kérdésre, melyet „ideges nyakú útitársnője" tesz fel neki („Miért jött most haza tulajdonképpen?", Ottlik 1994: 393), a repülőn még nem ad választ. Csak később, amikor múltját felvillanó emlékképekből és az emlékezetébe bevéső dött – gyerekként még nem is nagyon értett vagy félreértett – szavakból (mint a *szavatosság*) próbálja újraalkotni. Akkor fogalmazza meg magának az egykori indiánregényt létmetaforaként alkalmazva, hogy „Nem ezért jött. Hajótörött apját jött megtalálni a lakatlan szigeten" (Ottlik 1994: 404). Egy bekezdéssel később, az aranyhegedű átvétele és a kitüntetési ceremónia után ismét megfogalmazza – ismét metaforikusan – hazatérése valódi célját: „Nem ezért jött. Nem ezért tanult meg járni, nem ezért tanult meg beszélni az emberek nyelvén" (Ottlik 1994: 405). Az elbeszélés itt egyértelműen Pilinszky *Apokrif*jára utal,[11] megerősítve ezzel a tékozló-motívum szövegbeli jelenlétével kapcsolatos gyanúnkat:

> Ezért tanultam járni! Ezekért
> a kései, keserű léptekért.
>
> [...]
>
> Szavaidat, az emberi beszédet
> én nem beszélem.

[11] Az *Apokrif*-intertextusra Kelecsényi László is rámutat, de a tékozló fiú paraboláját nem vonja be az interpretációba. Vö. Kelecsényi 2013: 171–172.

[...]

Nem értem én az emberi beszédet,
és nem beszélem a te nyelvedet.

Pilinszky költeménye egy apokalipszis-látomás közegébe, egy kiégett, üres világba lépteti be a világvége-tapasztalat pusztulással szembemenő, haza, vagyis az eltűnt gyerekkor paradicsoma felé tartó tanúját, a tékozló fiút.[12] Pilinszky tékozlója a meg-nem-nevezettel való találkozást és szóváltást várja:

Csak most az egyszer szólhatnék veled,
kit úgy szerettem.

Az emberi beszéd, a szó, az üresség, az ablak, az arc és a kő motívum-azonosságai elmélyítik a költemény és az elbeszélés szövegközi kapcsolatát, s az olvasó – ha eleinte reflektálatlanul is – egy találkozásra vár.

Két találkozásnak is tanúi lehetünk: Jacobi megtalálja halottnak hitt, gyerekkori barátját, Grynaeus Ottót, akiben – a tékozló-allegória felől olvasva történetét – az idősebb, otthon maradt, családi értékrendhez ragaszkodó fiúra ismerhetünk rá. Ottó nem tékozolta el örökségét, amit tudott, megmentett belőle. Bár komikusan hat, feleségül vette öreg dadáját, hogy e „csel" révén megtarthassák Grynaeusék egykori lakását, pontosabban a cseléd- és a gyerekszobát. Bár kivételes tehetségét eltékozolta, erről nem vesz tudomást, a tékozlóbeli idősebb fiúhoz hasonlóan szűk látókörű, az anyagi létezés horizontján mozog. Az elbeszélés címe az ő szájából hangzik el először („És *minden megvan*, minden a régi, mi?" Ottlik 1994: 425), ám igazi jelentése Jacobi nézőpontjából bomlik majd ki a történet végén. Ehhez azonban egy másik találkozásra is szükség van. Az öreg, vak zongorista, akiben Jacobi ráismer arra a fiatal, katonaruhás koldusra, aki után gyerekként Ottóval „nyomoztak", és akit később a Papagáj-bár zongoristájaként látott, az elbeszélés záró jelenetében, közös koncertjük végén „Édes fiam"-nak szólítja Jacobit, és „finom, tétova kezével megsimogatta a hegedűs fejét", „[m]intha egyedül volnának. Mintha egy lakatlan szigeten lennének" (Ottlik 1994: 426–427). Jacobi megtalálta hát, amiért jött: „hajótörött apját a lakatlan szigeten", gyerekkori emlékeit egy idegen világ ismerős másikában.

A zongorista vaksága és az érintés fontossága eszünkbe juttathatja Rembrandt híres, kései tékozló-festményének apa-figuráját, akinek kihunyt szemei és

[12] Az *Apokrif*ről mint a tékozló fiú parabolájának újjáírásáról, az eszkatologikusból az apokaliptikus távlatba való áthelyezéséről bővebben lásd Szávai 2005: 281–302.

a tapintás közvetlenségét és intenzitását kifejező, nagyméretű kézfejei képileg a „legbensőbb visszafogadást" jelenítik meg (Rényi 1999: 87). Ottlik vak zongoristája nem láthatja Jacobit, nem láthatja „könnyed és kellemes mosolyát" sem, melyet még a repülőn, társnője piperetükrének segítségével ölt magára, hogy „elmélyült komolyságot sugározzon" (Ottlik 1994: 394) a belül érzett nyugtalanság és üresség helyett. A vak zongorista a tapintáson és a hangon keresztül, a látásnál közvetlenebb, bensőbb módon érzékeli a világot. Jacobiról – mivel szó alig esik közöttük – a hegedűjátéka alapján alkot „képet", ahogy Jacobi is zongorajátékán keresztül ismeri meg, illetve fel az öreget, vaksága külső jeleire csak később, az első együttzenélés után figyel fel. Ők ketten jobban beszélik a zene nyelvét, mint az emberi beszédet. A zene pedig – ahogy Hegel mondja – a „legtisztább bensőség manifesztációja" (Hegel 1974: 312), az érző lélek kifejeződése. „A zene tartalma az érzés és a szenvedély; nem az ésszerű vagy az objektív, hanem a szív és a lélek indulatai" (Hegel 1974: 322). Az öreg hibás zongorajátéka Jacobi lelkét érinti meg: igazabbnak, valódibbnak érzi tőle saját játékát is. Ezt az élményt sem szóban köszöni meg, két kezével úgy „öleli át" a finom öreg apai kezet, ahogyan a példabeszédbeli apa ölelte át hazatért fiát.[13]

Az elbeszélés hiány-jelei, a vakság és a hallgatások,[14] nem valamiféle veszteség jelei, éppen ellenkezőleg. Az öreg zongorakísérő vaksága – hasonlóan a Rembrandt-festmény világtalan apa-figurájához – a „vak", feltétel nélküli szeretetre és az ölelésre, a szeretet közvetlen kiáradására hívja fel a figyelmünket, míg a két férfi, Jacobi és az öreg egymás közötti szótlansága – a példabeszéd csendjeihez hasonlóan – egy bensőbb, lelki (zenei) megértés, illetve egymásra találás fontosságát hangsúlyozza.

Az elbeszélés utolsó jelenete több szempontból is a példabeszéd zárlatának újraírásaként olvasható. A koncert után, amikor már kifelé tódul a teremből a közönség, Jacobi ötlete nyomán egy régi foxtrottot kezd játszani a két zenész. A mindenféle előzetes gyakorlás nélküli, tökéletes összhang („fegyelmezett

[13] „Az öreg zongorista megint hibázott. Jacobi különös módon ettől egyszerre valódi kedvet kapott a játékhoz. Nemcsak a fiús tarkóját szerette, hanem a kétszeri melléütését is. Hónapok óta, talán évek óta nem érezte ilyen valódinak a zenét. Amikor befejezték a szonátát, az öreg mozdulatlanul ülve maradt a zongora előtt. Sóhajtott, felemelte a két kezét, leejtette tehetetlenül. Nem szólt semmit. Végre megmozdult, jobb kezével a hegedűs felé nyúlt, hogy megtapogassa. Jacobi csak most vette észre, hogy valami hiba van a szemével. Alig lát, vagy vak. Nem párás volt a szemüvege, hanem vastag szürke üvegből való. Jacobi két tenyerébe fogta a finom öreg kezet" (Ottlik 1994: 406).

[14] Hernádi Mária a *Minden megvan*t „rongyolt" elbeszélésnek nevezi, melyben „[n]emcsak az események időrendi és ok-okozati sorrendjét, hanem a szereplők közti kommunikációt is a beáramló hallgatások »rongyolják«" (Hernádi 2003: 10).

összeszokottság"), „apa" és „fiú" önfeledt együttzenélése, a példabeszédbeli táncos, zenés vigaszsághoz hasonlóan: ünnep, amit a még jelen lévő nyolc-tíz fiatal zenei főiskolás – a tékozló fiú bátyjához hasonlóan – „álmélkodó megrökönyödéssel […] kénytelen tudomásul venni." Gadamer szerint az ünnep „saját ünnepélyessége révén időt ír elő, s ezzel időt állít meg és elidőzésre késztet bennünket […]. Az a számolgatás és diszponálás, mely az idővel való rendelkezésünket egyébként jellemzi, az ünneplésben úgyszólván megáll" (Gadamer 1994: 66–67). Az elbeszélést záró jelenet ünnep-volta a narráció időtapasztalatában is megmutatkozik, amennyiben az elbeszélés addig következetesen alkalmazott múltidejűsége az utolsó tagmondatban, finoman átbillen jelenidejűségbe, sőt a „kezdenek" ige révén a lezáratlan, kimerevített, örök jelenbe, az ünnep időtlenségébe úszik át.[15]

Jacobi olyan tékozló fiú tehát, aki elveszett önmagát keresve tér haza, de keresés közben váratlanul – ez a történet „extravaganciája" – rátalál otthon maradt „testvérére" és a vak zenésztársban „apjára". Kiüresedett, lélektelen játékába újra életet lehel az öreg zongoristával való találkozás: Jacobit megváltja a hazatérés, és az ünnep időtlenségében megtalálja önmagát.

Temetés

Hajnóczy Péter *Temetés* (1977) című novellájának név nélküli narrátor hőse, „a fiú" – szemben Jakobival – életvitelét tekintve is igazi tékozló: kamaszként egy kisebb úszóegyesület sztárja, ígéretes tehetség volt, de 17 évesen zülleni kezdett, esténként kimaradt otthonról, lóversenyekre járt, sokat ivott, rossz életű nőkkel tivornyázott. Végül elhagyta az apai házat, és összeköltözött Marival, a nála jó pár évvel idősebb „konzumnővel", aki később gyűrűs menyasszonya lett. Örökségét ugyan nem kérte ki, segédmunkásként megkeresett pénzét és apja hozzá fűzött, szép reményeit tékozolta el.[16] Megbánást ennek ellenére nem érez, hazatérésre nem a lelkiismeretfurdalás vagy a kétségbeesés ösztönözte: apja halála miatt, anyja telefonhívására tér haza.

[15] „Az a nyolc-tíz fiatal zenei főiskolás, lányok, fiúk, aki még ott lebzselt a kiürült teremben, az első pillanatban azt hitte, a művész csak hangolja a hegedűjét, de aztán álmélkodó megrökönyödéssel volt kénytelen tudomásul venni, hogy Jacobi Péter és az öreg, vak zongoraművész, szinte fegyelmezett összetanultsággal, lendületes ütemben játszani kezdenek egy régi foxtrottot" (Ottlik 1994: 427–428).

[16] A tékozló fiúról szóló példabeszédben Lukács az οὐσία (úszia) – *lényeg* szót használja a vagyonra, ami kiemeli a történet szimbolikus olvasatát. „Az atya önmaga lényegét, önmagát osztja szét a fiai között" (Hankovszky 2011: 60). A Hajnóczy-novellában ugyancsak ez a *lényeg*, az apa fiúba vetett reménye, Oxfordról és Abesszíniáról szőtt álmai foszlanak semmivé.

Felmerül a kérdés: ki fog itt megbocsátani, ha nincs bűnbánat, és ha az apa halott? Az anya biztosan nem. Az ő viselkedése színpadias, szemléletmódja felszínes, a fiú személyes nézőpontját előtérbe állító narráció révén mindig ironikus távlatból látunk rá alakjára. A kérdésre a szöveg egyik hiány-jele adja meg a választ. „A szöveg jelenidejében – ahogy Németh Marcell, Hajnóczy monográfusa fogalmaz – az apai test a halál által észlelhető: csak helyettesítése korábbi önmagának [...] önmaga hiányaként van jelen" (Németh 1999: 121). Az elbeszélés jelenében az apa halott és a fiú majdnem teljesen passzív: gondolataiba merülten, tétován álldogál és cigarettázik az előszobában (ezen kívül sósborszeszt iszik a spájzban és vizel a fürdőszobában). Látszólag erőt gyűjt valamihez, amit azután nem tesz meg; nem lép be apja szobájába, nem szembesül a halállal, nem fogja le a halott szemét. A valódi cselekmény, a jelenetek és a dialógusok az emlékezés téridejében zajlanak, amikor az „Öreg" – ahogy a fiú szólította apját – még élt, és ahol kettejük útja időről-időre keresztezte egymást. Az apa halála elbizonytalanítja, szinte megbénítja a fiút: „Mindenáron meg akarta találni azt a pontot, amelyhez képest »bemérheti a helyzetét« és a helyzetben a maga szerepét" (Hajnóczy 2007: 234). Határponthoz érkezett: apja halálával lázadó kamaszból felnőtté vált, számot kell vetnie korábbi életével, el kell döntenie, melyik úton megy tovább. A novella zárlatából tudjuk, hogy a fiú nem képes megváltozni, saját életmódját gondolja helyesnek. Az önigazoláshoz vagy önfelmentéshez pedig apja emlékét, múltbéli alakját hívja segítségül oly módon, hogy azokat a közös pillanatokat idézi fel vagy konstruálja meg, amikor szerepeik felcserélődtek: apja felnőttként kezelte, sőt tisztelte vagy éppen irigyelte őt, illetve amikor apja gyerekesen, illetlenül vagy szánalmasan viselkedett. Bűnbocsánatot akar nyerni, de a halott apa nem mentheti őt fel, nem ölelheti át, nem csókolhatja meg, ezért annak emlékéből kényszeríti ki a megbocsátást a maga számára. Hogy az önfelmentés nem azonos a bűnbocsánattal, azt a fiú bizonytalansága (önmegszólító kérdései, a „talán" a „valószínű" és a „nyilván" szavak gyakori használata), illetve az alkalmazott narrációs technika is jelzi. Hajnóczy a tudatfolyamatok narratív ábrázolásának három alapmódusza (vö. Cohn 1996) közül az elbeszélt monológot használja a *Temetés*ben, vagyis azt a narratív technikát, amelynél a hős mentális megnyilatkozása a narrátor szövegének képében exponálódik, vagy – ahogy Bahtyin interpretálja ezt a jelenséget – a hős nyelve „egy másik nyelv megvilágításában adott" (Bahtyin 2007: 258). Ilyenkor két *nyelv* értelmi- és értékhorizontjai kontaminálódnak és itatódnak át egymással. A *Temetés* narratívájában azonban nemcsak elbeszélő és hős nyelve keveredik, de a fiú ábrázolt tudatfolyamataiba egyre újabb és újabb idegen szólamok türemkednek be, kezdve az anya ironizált

megnyilatkozásain, az apa nyelvének frazémáin át, egészen Mari, a „konzumnő-ből" lett gyűrűs menyasszony nézőpontját tükröző beszéd-szekvenciákig. A fiú emlékeinek téridejében nyelvek sokasága folytat egymással belső dialógust, feltárva ez által a fiú életét befolyásoló értékhorizontok „harcát", illetve a hős karakterének az idegen szóra való állandó, feszült beállítódását.

A fiú önfelmentési kísérlete mindazonáltal nem szánalmas, nagyon is emberi, és ehhez a szereplő önirónia nagyban hozzájárul. A WC-epizódbeli arcadás novellabeli aktusa egyértelműen a fiú önreflexív gesztusa.

> Lábujjhegyen kilopózott a spájzból, és benyitott a WC-be. Vizelés közben a WC-tartályt rögzítő két konzolt nézte; a konzolok talpa három csavarral erősíttetett a falba, mint két kis csúfondáros arc: két csavar a két szem, egy száj, s a hosszú manóorr maga a konzol, s a kis arc rajta nevetett, erőfeszítéseit, hogy legalább a rend látszatára szert tegyen – fodrászhoz megy – megkérdőjelezte és reménytelennek ítélte (Hajnóczy 2007: 236).

Önreflexív és egyben önironikus gesztus, amelyben az ironikus nyelv megkettőző természete képi létmódba is átfordul. Ebben az átfordulásban az autentikus önismeret nyelve az antropomorfizált, arccá összeálló tárgyi elemekhez kapcsoltan a fiú inautentikus létmódjára nyit perspektívát. Természetesen nem a csúfondáros kis arc az, aki rajta nevet (ez csak *prosopopeia*), ő maga az, aki kineveti magát kínjában, mert a rend, vagyis apja legfőbb attribútumának önmagában való újraalkotására irányuló erőfeszítéseit reménytelennek látja. A fiú mosdóbeli önreflexív pillanata emlékeztet a példabeszédbeli fiú moslékos tál melletti „magába szállására",[17] a novella egésze pedig értelmezhető az apával folytatott belső beszéd („Apám, vétkeztem az ég ellen és teellened…") kiterjesztett újraírásaként.

[17] A WC-epizód igazi – a példabeszédet hallgató zsidók szemében tisztátalan állatnak számító disznók legeltetéséhez hasonló – mélyponttá a *Temetés* pár-novellájaként olvasható *Jézus menyasszonyá*ban válik, amelyben a fiú így emlékezik vissza egy korábbi dorbézolás következményeire: „Ami az alkoholt illeti, voltak egyéb emlékei is, amelyekre – ha eszébe jutottak – nem szívesen emlékezett, és soha, senkinek nem beszélt róluk. Egyszer például másfél liter szilvapálinka elfogyasztása után bevitték az egyik detoxikálóintézetbe, ahol hajnali fél háromkor ébredt fel. Kegyetlenül szomjas volt, de a kórteremben nem volt mosdókagyló és vízcsap. [...] a fiú bement a kórterembe, a WC-be, meghúzta az öblítő láncát, és a WC-kagylóból ivott" (Hajnóczy 2007: 327). Szász János *Temetés* című kisjátékfilmje (1998) ezt az epizódot teszi meg a hazatérés előzményének, ám nemcsak a két novellát olvassa ezzel egymásra, de a tékozló fiú történetét is rávetíti a szövegre, amennyiben a WC-kagylóból ivó, térdeplő, kopasz, darócruhás férfi hátulról, surlófényben mutatott alakja és jobb lábfejének a kamera felé fordított, meztelen talpa egyértelműen a már korábban említett Rembrandt-kép tékozló-alakjának filmi ekvivalense.

Ophir

A három szöveg közül talán legkevésbé ismert *Ophir* (2010) című novella egy szépen induló, majd tragédiába torkolló délutánról és annak következményeiről szól. Az apa három fiával pecázni indul a sebes sodrású Ophir folyóhoz. A legidősebb fiú egy rossz mozdulatot követően a partfalról a vízbe zuhan, a folyó magával ragadja, mire az apa utána veti magát, hogy kimentse. A 3 év körüli legkisebb fiú játéknak hiszi a vízbeugrást, és apja után ugrik. A legnagyobb és a legkisebb fiú vízbe fullad, az apa és a történteket tehetetlenül néző középső fiú életben marad, de kettejük kapcsolata örökre megszakad.

A középső fiú belső monológja: maga a novella. A fiú az apjához beszél, neki mondja el, hogyan látta ő azt a délutánt, de – és ez ismét hiány-jel – választ nem kap. Nem is kaphat, mert egy másik téridőből, ahogy ő mondja „innen, a túlsó partról" beszél apjához.[18] A „túlsó part" metaforikus megnevezés, egyértelműen nem azonosítható hely, akárcsak az Ophir, amely a novellában a gyilkos folyót, míg az Ószövetségben egy aranyban gazdag, távoli várost jelöl,[19] melynek földrajzi elhelyezkedését a bibliakutatók nem tudják azonosítani. A fiú a „túlsó partról" örökösen csak azt az egy napot, pontosabban azt a végzetes szombat délutánt látja, újra és újra. A „jól látok mindent" arra vonatkozik, hogy az idő e darabkájának minden apró részletét fel tudja idézni, hiszen „örökös moziként" ezt látja mindig. A „túlsó part" így a túlvilágként, a holtak birodalmaként értelmeződik, bár a fiú haláláról nem ad hírt a novella. Monológja végén azonban egyértelműen oda várja apját:

> Halj meg, ne háborgasd tovább a világot, hisz ez már nem a te világod. […] És ne félj, nem a semmibe mész, mert én itt, a folyó túloldalán, továbbra is várlak. Ha átlépsz ide, vigyázok rád, ígérem […] begázolunk a paradicsom mocsaraiba, és megkeressük őket, ha úgy akarod. És itt talán rádöbbensz majd arra is, hogy én is fiad vagyok (Centauri 2010: 82).

[18] „Már csak annyit akarok elmondani, apa, [...] hogy innen, a túlsó partról jól látok mindent. Úgy járom be azt a szombat délutánt, újra meg újra, mintha nem is az idő egy darabkája, hanem csak pompás díszlet volna. [...] ez az én örökös mozim, kisfilmem, és látlak benne téged is. [...] Csak ezt az egyet akarom elmondani neked, ha élsz még egyáltalán, hogy látlak innen [...]" (Centauri 2010: 75–76).

[19] „Hajóhadat is épített Salamon király Ecjon-Geberben, amely a Sás-tenger mentén, Elat közelében fekszik, Edom földjén. Hirám is elküldte a hajókra Salamon embereivel a maga embereit, ezek tengerészek voltak, ismerték a tengert. Ofirba hajóztak, aranyat hoztak onnan, 420 talentumot, és átadták Salamon királynak." 1Kir 9,26–28.

A példabeszédbeli szerepek Centauri novellájában részben felcserélődnek. A végzetes nap után apa és fia kölcsönösen elveszítették egymást, a közöttük lévő szeretet-kapcsolat megszűnt. Most mindketten irgalomra szorulnak, de erről még csak egyikük, a fiú tud, ezért ő lesz az, aki várakozik apjára, kitartóan hívja és várja őt.[20] A fiú monológja, mely tele van kérdéssel, magyarázattal és megfigyeléssel, arra irányul, hogy a lehető legtisztábban lássa és megértse annak a délutánnak a történéseit, hogy tisztázza, jól olvasta-e apja arcát a vízbeugrás pillanatában.[21] Ebben a novellában a hiány-jelek az apa alakjához köthetők. A vízbeugráskor *nem szól*, csak néma arcával „üzen" valamit fiának. A vízből kikerülve egyetlen mondatot mond („Ez a világ egy másik világ pokla"), majd örökre elnémul, némán vádolja életben maradt fiát, és bezárkózik saját fájdalmába.[22] A fiú beszédét ez a hiány-jel, a némaság motiválja és szervezi, monológja alapvetően fatikus: a csend megtörésére, a megszakadt kapcsolat újrafelvételére irányul. A tékozló fiú példabeszédéből nem derül ki, hogy az atyát milyen gondolatok foglalkoztatták, amíg fiát várta, ám az, hogy várta őt, tudható abból, hogy visszatértekor „már messziről meglátta".[23] A novella e kívülről némának tűnő várakozást belülről mutatja be, a várakozó tudatfolyamataiba „láthatunk", illetve hallgathatunk bele általa. A belső monológ ugyanakkor nemcsak a várakozó, irgalmas fél gondolataiként, de a hazafelé tartó, a bűnei megvallására készülő, irgalomra vágyó fél belső beszédeként is olvasható, hiszen a fiút bűntudat gyötri testvérei halála miatt.

Ez a történet is a tékozló fiú variációja tehát, csak itt az apának kell megtérnie fiához: az apának, aki mérhetetlen fájdalmában „eltékozolta" életben maradt

[20] André Gide *A tékozló fiú visszatérése* című traktátusában – amelyben az apának szintén három fia van – ugyancsak szerepel egy ilyesféle szerepcsere lehetősége. Az apa ugyanis a hazatérés másnapján ezt mondja visszafogadott, középső fiának: „Tudom, mi űzött ki az utakra; és itt vártalak a végén. Csak hívnod kellett volna… és én ott vagyok" (Gide 1957: 121–122).

[21] „És amikor ugrottál, és úgy szálltál, akár egy madár, egy pillanatig oldalra néztél, te sem mondtál semmit, nem kiáltottál felém, de az arcodon neked is volt valami, és én úgy olvastam: »Gyere, segíts!« Tudom már, hogy nem ezt jelentette, rosszul olvastam, az volt az arcodon: »Vigyázz rá!« Vagy mégsem? Néha úgy látom, te sem gondoltad volna, és mégiscsak azt üzented, »segíts«. […] Jó lenne megtudni egyszer, mi volt akkor az arcodon" (Centauri 2010: 80–81).

[22] „Ez a világ egy másik világ pokla, mondod a lila kőszájaddal, bele az arcomba, amitől úgy érzem, az a pokol bennem van, az egész világ minden pokla. Talán mondhattál volna mást is, nem csak ennyit, esetleg sírhattunk volna együtt, ha nem is rögtön, de valamivel később [...] És később ihattál volna velem, ahelyett hogy minden pillantásoddal a folyót keresed bennem, talán nem feltétlenül kellett piszkos túlélőnek éreznem magam, s együtt lehettünk volna még" (Centauri 2010: 76).

[23] „Tudjuk, hogy az apa csak úgy láthatta meg messziről a fiát, ha várt rá, és idejét, gondolatait a gyermeke gondja töltötte ki" (Hankovszky 2011: 110).

fia szeretetét, ám az rendíthetetlenül vár rá a „túlsó parton", hogy megbocsáthasson neki, s hogy maga is feloldozást nyerjen az önvád alól.

Ha tömören szeretnénk összefoglalni, hogy miről szól a három tékozló-átirat, akkor azt mondhatnánk, hogy Ottliknál a „fiú" önmagára találásáról, Hajnóczynál a „fiú" önigazolásáról, míg Centaurinál az önvád alóli feloldozás lehetőségéről. Mindhárom elbeszélésben kulcsszerepet játszik az emlékezés: Ottliknál a Jacobi emlékezetében mélyen őrzött apafigura lép elő váratlanul az életvalóságba, Hajnóczynál az apa már nem él, a találkozás csak az emlékezet téridejében jöhet létre, míg Centaurinál az örökké emlékező fiú a „túlsó partról", a nemlétből hívja és várja apját.

A nézőpont az elbeszélések keletkezési sorrendjével egyre szubjektívebbé válik. Ottliknál a külső narrátor szólama még elválik az elbeszélt monológétól, Hajnóczynál már csak az elbeszélt monológ van jelen, amely a felidézett szereplői magánbeszédet kettős perspektívából teszi megítélhetővé, Centauri pedig az aposztrophikus néma magánbeszédet választja, s így az elbeszélés nem tud távolságot tartani hősétől, Bahtyin kifejezésével élve: egyszólamúvá válik. A Centauri-novella nyelve mentes az idegen szóval való kölcsönhatástól, megmarad egyetlen nyelvi tudat keretein belül, s így a líra nyelvéhez vagy – ahogy Szitár Katalin *Hiány-jelek* című művében nevezi – a hangzásra orientált lírai prózához (vö. Szitár 2013: 62–71) áll közelebb.[24]

A nézőpont szubjektivizálódásával, a külső perspektíva beszűkülésével egyenes arányban tűnik el az irónia a szövegekből. Ottliknál és Hajnóczynál (itt öniróniaként) még megvan, Centaurinál már hiányzik. És megvan-e vajon az ironikus látásmód az evangéliumi példabeszédben? Magában az elbeszélésben talán nincs meg,[25] de a beszédszituációban, vagy a jézusi intencióban minden bizonnyal igen, hiszen a példabeszéd állandó célközönségében mindig ott vannak a farizeusok,[26] akiket Jézus a példabeszédek elmondásával arra

[24] A hangzásra való beállítódás egyik példájaként említhető például a novella végén, az újratalálkozás helyeként megjelölt „paradicsom mocsarai" anagrammatikus hangzásmetafora, amely a paradicsom és a pokol képzeteit vegyíti egymásba. „Mocsara" tudniillik a felső pokol 5. körében található Styx folyónak van Dante *Isteni színjáték*ában: „Ahogy mentünk a pangó, holt mocsáron, / egy sáros alak bukkant föl, s kiáltott" Dante 2016: 98).

[25] Talán az idősebb testvér apjának címzett, számonkérő szavaiban, testvére megnevezésekor („De amikor megjött ez a te fiad […]") mégis érezhetünk egyfajta ironikus felhangot. „A mondat »ez a te fiad« burkoltan választásra kényszeríti az atyát: vagy ő a te fiad, aki hitvány, vagy én, akinek elévülhetetlen érdemei vannak" (Hankovszky 2011: 133).

[26] Az idősebb fiú „képviseli azokat, akiknek Jézus az »irgalmasság példázatait« mondta, és akiket rá akar döbbenteni arra, hogy az Atyától nemcsak külső, jól látható módon lehet elszakadni,

ösztönöz, hogy énjüket megkettőzve, egy empirikus és egy reflexív énre osztva, újra és újra feltegyék maguknak a Hajnóczy-féle kérdést: *Tudom, de tudom-e?* (Hajnóczy 2007: 278).

Felhasznált irodalom

Bahtyin 2007 = Bahtyin, M. A szó a regényben. Ford. S. Horváth Géza = Bahtyin, M. A tett filozófiája. A szó a regényben. Budapest, Gond-Cura. 107–346.

Benyik 2003 = Benyik Gy. A tékozló fiú parabolája // Vigilia 2003/3. 172–180.

Centauri 2010 = Centauri. Ophir = Körkép 2010. Budapest, Magvető. 75–82.

Cohn 1996 = Cohn, D. Áttetsző tudatok. Ford. Gács A., Cseresnyés D. = Az irodalom elméletei, II. Szerk. Thomka B. Pécs, Jelenkor –JPTE. 81–140.

Dante 2016 = Dante. Isteni színjáték. Ford. Nádasdy Á. Budapest, Magvető

Frenyó 2003 = Frenyó Z. „A bűnbánat tehát élet". A tékozló fiú parabolája az egyházatyák tanításában // Vigilia 2003/3. 181–186.

Gadamer 1994 = Gadamer, H-G. A szép aktualitása = Gadamer, H-G.: A szép aktualitása. Ford. Bonyhai Gábor. Budapest, T-Twins, 11–84.

Gide 1957 = Gide, A. A tékozló fiú visszatérése. Ford. Somlyó György. Budapest, Magvető

Hajnóczy 2007 = Hajnóczy P. Összegyűjtött írásai. Budapest, Osiris

Hankovszky 2011 = Hankovszky B. A fiait kereső Atya. A tékozló fiú történetének magyarázata. Budapest, Kairosz

Hegel 1974 = Hegel, G. W. F. Esztétika. Ford. Tandori Dezső. Budapest, Gondolat

Hernádi 2003 = Hernádi M. A mondhatatlanra nyíló ablak. Ottlik Géza: Minden megvan // Tiszatáj 2003/4. 1–11.

Horváth 2012 = Horváth K. A személyes emlékezéstől a narratív szövegig. Ottlik Géza: Minden megvan // Szépirodalmi Figyelő 2012/3. 43–50.

Jelenits 1978 = Jelenits I. Betű és lélek. Budapest, Szent István Társulat

Kelecsényi 2013 = Kelecsényi L. Ottlik Géza életei. A megértés iskolája. Budapest, Fapadoskönyv.hu

hanem észrevétlenül, látható következmények nélkül, a szív mélyén is el lehet idegenedni Tőle" (Hankovszky 2011: 125). A „hűséges fiú" alakját az egzegéták leggyakrabban a farizeusokkal azonosítják. Erről bővebben lásd Benyik 2003: 179–180.

Mártonffy 1999 = Mártonffy M. Folyamatos kezdet. Pécs, Jelenkor

Németh 1999 = Németh M. Hajnóczy Péter. Pozsony, Kalligram

Nouwen 2001 = Nouwen, H. J. M. A tékozló fiú hazatérése. Egy hazatalálás története. Ford. Balázs K. Budapest, Ursus Libris

Ottlik 1994 = Ottlik G. Minden megvan = Ottlik G. Hajnali háztetők. Minden megvan. Budapest, Európa

Pilinszky 2007 = Pilinszky J. Két „rendhagyó" szent = A magyar esszé antológiája, IV. Esszék a kultúráról. Vál., szerk. Takáts J. Budapest, Osiris

Ratzinger 2008 = Ratzinger, J. A Názáreti Jézus. Ford. Rokay Z. Budapest, Szent István Társulat

Rényi 1999 = Rényi A. A tenyér ünnepe = Rényi, A. A testek világlása. Hermeneutikai tanulmányok. Budapest, Kijárat. 51–101.

Ricoeur 1995 = Ricoeur, P. Bibliai hermeneutika. Szerk. Fabinyi T. Budapest, Hermeneutikai Kutatóközpont (Hermeneutikai füzetek 6.)

Szávai 2005 = Szávai D. Bűn és imádság. A Pilinszky-líra camus-i és kafkai szöveghagyományáról. Budapest, Akadémiai

Szitár 2013 = Szitár K. Hiány–jelek. Babits Mihály, Kosztolányi Dezső és Krúdy Gyula írásművészetéről [Universitas Pannonica]. Budapest, Gondolat

Soltész Márton
(PPKE, Budapest)

BLANKA REGÉNYE?! AZ ÚJRAOLVASOTT KATALIN UTCA

Mivel a regénynyelv alapelve,
hogy a tudatot a beszélő által
használt nyelv termékének tekinti,
következésképpen azzal a föltételezéssel él,
hogy mindenféle tudatkritikának
a használt nyelv kritikáján kell alapulnia
(Szitár 2012: 182).

Megrökönyödve olvastam egy nemrég megjelent kislexikon Szabó Magdára vonatkozó szócikkében, hogy az írónő *Mózes egy, huszonkettő* (1967) és *Katalin utca* (1969) című művei a pálya első szakaszát lezáró *kísérletezés* regényei volnának, és mint ilyenek, előkészületek csupán a magnum opushoz, amely majd 1977-ben, *Régimódi történet* címmel lát napvilágot (Nádori–Reményi 2014: 184).[1] S noha jómagam eleve szkeptikusan viseltetem az egyes életművek belül megfigyelhető hangsúlyok ilyen határozott kijelölését illetően, e megállapítással szemben ráadásul esztétikai-poétikai kifogásaim is volnának.

Úgy hiszem, találóan jegyezte meg 2010-es korszak-monográfiájában Grendel Lajos, hogy Szabó Magda „kezdeményező szerepéről ritkán esik szó", holott „művei a mából nézve is mérföldkövei a magyar regény alakulástörténetének (Grendel 2010: 403). Alábbi, a *Katalin utca* értelmezésének egy-egy – fontosabbnak ítélt – aspektusát fölvillantó eszmefuttatás természetesen nem kíván állást foglalni e „korai" művek történeti súlyát illetően, szándéka szerint csupán a hatvanas évek Szabó Magda-prózájának poétikai gazdagságát, sokszínűségét igyekszik demonstrálni – muníciót szolgáltatva ezáltal is a mind sürgetőbb életműszintézis számára.[2]

[1] Egészen pontosan: „az útkeresés jegyében született a *Mózes egy, huszonkettő* (1967) és *Katalin utca* (1969) c. regény, ill. az *Alvók futása* (1967) c. elbeszéléskötet" (Nádori–Reményi 2014: 184).

[2] Melynek első lépéseihez lásd (Kosztrabszky 2015).

Olvasás és újraolvasás között

Tapasztalatom szerint az első olvasás az egyetlen, amely ténylegesen a textusra koncentrál; az újraolvasás már mindig inkább a szöveg és korábbi olvasatainak viszonyára kérdez rá. Különösen érdekes az ügy, ha az adott mű fölépítése direkt rájátszik erre a tényre, azaz úgy olvastatja magát, hogy egyúttal máris újraolvastatja. Pontosan ez a helyzet a *Katalin utca* esetében; a regényt érintő egyik leggyakoribb olvasói visszajelzés ugyanis az első két fejezet utáni tanácstalanságra vonatkozik. Miután az író fölcseréli a fejezetek sorrendjét, elmozgatja az idő- és valóságsíkokat (Kónya Judit szavait idézve: „a már kialakult helyzetből extrapolálja az előzményeket" – Kónya 1977: 234, az olvasó kénytelen-kelletlen vissza-visszalapoz, hogy az utalások nyomán valahogy fölfejtse a rejtett viszonylatokat, s lassanként összeállítsa fantáziájában a helyszínek, az időpontok és az események összefüggését.[3]

A mű egyik kritikusa, Gáll István szerint „a regény olyan kuszának és értelmetlennek látszik az indulásnál, hogy a végére érve vissza kell lapozni" (Gáll 1969: 6). De nem csak a „hivatásos" értelmezők vélekedtek így. A regény egyik „laikus" olvasója ekképp emlékezett vissza a pillanatra, amikor az *1944* című alfejezet második szövegszakaszának végéhez ért: „Innen újra kellett olvasnom az elejét, mert nem értettem, és megdöbbentett, mikor rájöttem aztán, hogy a Katona... és Heldék, meg Henriett, hogy ők ott az elején... hogy mind halottak!"[4] Egy másik pedig így ír: „Az első fejezet után fogalmam sem volt, hogy ez mi, nem értettem. Van valaki, aki mesél nekünk, aki magával visz minket az »utazásaira«, országokat, életeket, és még valami... valami megfoghatatlant szelünk át vele. Rácsodálkozunk az életre, amiről kiderül, hogy valójában már nem az övé, igaz, valaha az volt, amikor még azokkal élt, akiknek minket is bemutat majd, akikről beszél, megállíthatatlanul. Csapongunk ide-oda, kapunk apró részleteket, életfoszlányokat, de mire megragadnánk a lényeget, Henriett már tovább is siklik velünk, hogy újra elvesszünk, és tovább tapogatózzunk a sötétben."[5]

Vajon mit keres a szövegben „Cicero" határozott névelővel, tárgyi funkcióban? Ki az az „őrnagy", és miféle nyergei vannak? – merül föl rendre az olvasóban. S ezt a vázlatszerűséget, a villanásnyi látleleteknek ezt az egyszerre

[3] A regény ciklus- és szakaszrendjét lásd a 2-es számú mellékletben.

[4] http://www.fullextra.hu/modules.php?name=News3&file=article&sid=60 (Utolsó letöltés: 2018. 04. 05.)

[5] http://diamantolvas.blogspot.hu/2012/08/szabo-magda-katalin-utca.html (Utolsó letöltés: 2018. 04. 05.)

rejtelmes, egyszerre bosszantó-elbizonytalanító szervetlenségét a regény bináris fölépítése csak tovább fokozza. *Helyszínek* – olvasható az első nagy (három hosszabb-rövidebb szövegszakaszt tartalmazó) szerkezeti egység élén; míg a második átfogó ciklus (melynek hat alfejezete összesen tizenöt kisebb szakaszt ölel föl) az *Időpontok és epizódok* címet kapta. Helyszínek, időpontok, epizódok – akár egy szinopszisban, egy forgatókönyvben vagy egy drámában… S talán nem is tapogatózunk rossz felé, amikor a jelzett műfajokra-műnemekre asszociálunk, hiszen a vázlatosság, a képi ábrázolásmód és a drámaiság mind egy-egy lényegi sajátosságát képviseli ennek az „első olvasásra aligha kitárulkozó" (Kónya 1977: 233) családregénynek.

Rekonstrukció és dramaturgia

Itt van máris a drámaiság kérdése. De vajon kinek-minek a drámája a *Katalin utca*? A magyar nemzeté? A föltámadás hitéé? Netán az összemberi humanitásé? Egy kicsit bizonyára mindegyiké – de leginkább talán mégis a „bontott Egész tudatával" szolgáló öregedésé. Végső soron maga a regénybeli utca is mintha ama megfellebbezhetetlen ténynek emelkednék szimbólumává, mely szerint a gyermekkor vége – épp a Történelem kíméletlenségének köszönhetően, illetve önismétlő hajlama dacára – visszavonhatatlan kiűzetést jelent az édenkertből, hová sem élőnek, sem holtnak nem vezet többé út. Így lehet, hogy bár e misztikus szövegtérben a halottak kétségkívül élnek, sőt hiányukkal magukat az élőket kárhoztatják lelki és erkölcsi hullasorsra, a megbomlott rendet visszaállítani immár nem lehetséges. Az egyetlen, amit az ember tehet, hogy – Irén példájára – megpróbálja *rekonstruálni* múltját, s szembesülvén a mások bűneiben saját aljasságával és kisszerűségével, igyekszik szívből megbocsátani embertársainak, hogy velük-általuk maga is föloldozást nyerhessen – ha csupán részlegesen is.

Az imént használt *rekonstrukció* kifejezés egyébként magából a szövegből származik, s a regény szálait kezében tartó Író, a monologizáló Hős – Elekes Irén – és az Olvasó léttevékenységét egyaránt hűen tükrözi-modellálja. Nyomoz, visszakeres, mérlegel, újragondol itt író, olvasó és hős egyaránt, s e rekonstrukció bizony nem kis részben konstrukció – ha ugyan nem egészen az. Hiszen a *Katalin utca* imaginárius és a regénybeli utca fiktív terére egyaránt igaz, hogy ami van, lassanként eltűnik, ami pedig nincs, előbb-utóbb megjelenik: a valóság romjain új falat emelnek az emlékezet szorgos karjai. E tünemény legtisztább gondolati-pszichikai megnyilvánulása a Bíró Bálint-féle „másutt"-törvény, melynek értelmében az emlékezet játékai a térérzékelés zavaraiként jelennek

meg, miközben múlt és jelen díszletei váltogatják egymást a címadó utca „irreális színtéren" (Szabó 2015: 14).[6] Nem is értem, miként lehetséges, hogy irodalomtudományunk egyik legifjabb ágazata, a traumakutatás mindeddig nem fedezte föl magának ezt a regényt, holott emlékezés és trauma-feldolgozás viszonya kevés korabeli műben tárul föl ilyen élességgel – mind a beszélő (Irén), mind a néma s csak kívülről ábrázolt hős(ök) szemszögéből. (Ez utóbbi típus példája Bálint és az összes egykori „gyerek").[7]

Csakis a trauma felől válik érthetővé például, hogy miért egyedül a gyermek Kinga látja-érzékeli Henriett szellemét. „Egyszer Henriett ott volt náluk ilyenkor – olvasható a regényben –, nem fogalmazta meg a testét számukra, de ott volt, hallgatta őket szomorúan, mert tudta, hogy nélkülük [ti. a szanaszét tengődő családtagok nélkül] sose találják meg a Katalin utcát, hiába keresik" (Szabó 2015: 17). Márpedig a Katalin utca egykori lakói – bolygó zsidók módjára – örökké a hazatérés lázálmában élnek, s nyilván e görcsös akarás neurózisa és közös vágyuk reménytelensége fölött érzett szorongásuk kettős traumája teszi vakká őket a velük élő, kétségbeesett jelenlétet sugárzó, ugyanakkor magát megfogalmazni nem tudó/merő halottal szemben. Kingát, családtagjaival ellentétben, nem vakítja semmilyen hiányérzet, nem babonázza a folyvást félszavakkal és szimbólumokkal hajigáló, tabuk közt egyensúlyozó família eszelős társasjátéka,[8] így aztán az *élő közösség* fent említett hiányában gond nélkül ismeri föl a *holt egyén* jelenlétét.[9]

Arra is csupán az újraolvasás(ok) alkalmával figyelünk föl, hogy a regény első pillantásra oly különös, idegenszerű zárlata (a „Hozzátok haza Blankát!" felkiáltás) lelki-szellemi hátterét már az imént idézett szakaszban megelőlegezi az elbeszélő. Mindenkinek vissza kell térnie a családhoz, aki időközben elszakadt – jelzi a kísértet tudattartalmait elénk vetítő narrátor –, „nélkülük", Bálint és Blanka nélkül ugyanis sosem találhatják meg a Katalin utcát a múlt

[6] „Néha elmosolyodott, ha látta, mint iparkodnak rendben tartani az asszonyok ezt az irreális színteret, amelyen ki s be sétálnak más idegen helyek és helyszínek".

[7] A családi viszonylatok értelmezéséhez lásd az 1-es számú mellékletet.

[8] „Pali tudta, hogy nem Irénről és Bálintról van szó, nem is őróla vagy Irénről, nem szerelemről, csak valamiről, aminek ő ugyan nem tudja a nevét, de ami összekapcsolja ezeket az embereket, akik úgy dobálják egymásnak a jelentéktelen szavakat, mintha labdáznának, fogalmakat, amelyek az ő vagy a gyerek számára értelmetlenek, de amitől ezeknek megfényesedik a szemük, és még Elekes is kuncog" (Szabó 2015: 16).

[9] „…csak Kinga él közöttük gyanútlanul, jókedvűen, és semmiféle távolról remélt hangra nem figyelve, mert Kinga semmi mást nem ismer a világból, csak ezt a pesti házat, és tulajdonképpen gyanúsnak és ostobának ítél minden olyan emléket, amihez neki személy szerint nincs köze.") (Szabó 2015: 13)

rabjai-szerelmesei. Ezért kell Irénnek elválnia férjétől, aki pedig – mint maga konstatálja – „százszor okosabb és kvalitásosabb ember" Bálintnál, majd könynyek között hozzámennie gyermekkori szerelméhez, aki iránt régen kihunytak lelkében a gyöngéd érzelmek (Szabó 2015: 173).

Így írja hát fölül a múltban elszakadt részek sorsközösségi kohéziója a jelen vonzástörvényét!? Bizony: mintha sors és emlékezet Vaszilij Grosszman-i dramaturgiája mozgatná a szereplőket. S természetesen nemcsak az „irreális színtér"-nek nevezett Katalin utca hősei rendelődnek alá a Nagy Instruktor felettes koncepciójának; a törvény Blanka szigetére éppúgy vonatkozik. Elekes Ábel lánya, a klasszikus normák férfijának kitagadott gyermeke a száműzetésben szintén szerepe(ke)t játszik – igaz, ő legalább tudatosabban és nyíltabban teheti ezt, mint az új, panorámás pesti otthon hallgatag lakói. A lány, aki a görög szigeten egykori vad és féktelen érzelmeinek-indulatainak „tárgyától" (családjától, szeretteitől) megfosztva az irrealitásba hajszolt lét egzotikumát testesíti meg, apja és anyja hétköznapi tevékenységének utánzásába kapaszkodik – így idézi és őrzi meg szülei emlékét, így létesít kapcsolatot velük téren és időn keresztül.

Vallomás és monológ

Már ezen a ponton joggal merül föl az olvasóban a gyanú, hogy *voltaképpen* Blanka, a sziget szirénje is halott. Ám föltételezése csupán akkor nyer végső igazolást, amikor maga az elbeszélő mondja ki: „a fehér házban nyüzsgő Henriettek között, akiket Blanka istápolt, Blanka maga is Henriett, és inkább fogoly, mint akárki régi családtagjai közül" (Szabó 2015: 185). Nem vitás ugyanis, hogy a száműzött lány sorsának és tetteinek saját, belső értelmezését a legtisztábban *névadó* gesztusa világítja meg; az a tény, hogy minden, a szigeten melléje szegődő kóbor, beteg, haldokló állatot Henriettnek keresztel el. Élőholt pária tehát Blanka is, a *faux pas* örök ágense és páciense, akit Irén bűnös vágyai és saját öntudatlan vétkei lehetetlenítenek el, s aki e tekintetben is méltó örököse a végveszély előérzetében önmagát halottként aposztrofáló Henriettnek. „[M]iért nem veszik észre – töpreng a padláson kuporgó kislány '44 nyarán –, hogy ami hátravan még, az olyan semmiség, ami miatt kár az őrnagynak olyan nagy kockázatot vállalnia, a lebonyolítás, a technikai kivitel csak nem lehet olyan jelentős, mint maga a tény. Hogy nem veszi észre senki, hogy ő már halott?" (Szabó 2015: 92)

A helyzet kísértetiesen hasonló Bálint esetében is, aki Irénnel kötendő házassága előtt kereken kimondja: „Hullát viszek neked, Irén, nem azt, akit valaha

szerettél, megkapsz, de üres lettem, híg levegő" (Szabó 2015: 199). Bőségesebb magyarázatra nincs is szükség; a többit az örök menyasszony réges-régen tudja. Hisz esztendőkkel ezelőtt rájött már, hogy „Henriett és Heldék és az őrnagy elvittek Bálintból valamit, amit nekem talán sose sikerül majd visszaadnom neki, nem mert nem szeretem, vagy nem iparkodnám eléggé, egyszerűen csak mert nincs módomban, mert lehetetlen" (Szabó 2015: 131). Mindezek után nem csoda, ha Irén oly engesztelhetetlenül haragszik a Nagy Rendezőre, akinek kénytelen-kelletlen engedelmeskednie kell. „[A]zt éreztem, gyűlölöm azt az erőt, amely önfegyelemre kényszerít, arra, hogy olyan legyek, amilyennek mások óhajtanak, magam szeretnék maradni végre, mert fáraszt minden és mindenki, legjobban Bálint" (Szabó 2015: 201).

Tegyük hozzá: Irén haragjában bizonnyal része van az atyai koncepció iránti megkésett lázadásnak is – a Hungária-szerep elutasításának, amelyet az őrnagy születésnapjára írt darab lelkes és meggondolatlan szerzője, Elekes oktrojál leányára. És bár a regény háromszor is fölvillantja a párhuzamot ama hajdani előadás karakterjellemei s hőseink későbbi sors- és szerepalakulása között, itt mintha többről, másról is szó volna. Irén ugyanis a monológ, a szóbeli vagy írásbeli megnyilatkozás aktusában, a számvetés és önfeltárás létlehetősége révén nemcsak önmagát, de írásának/beszédének láthatatlan olvasóit/hallgatóit is győzködi: „Jól értsétek *meg*, én szerettem Henriettet, és azt is, hogy azt akartam: éljen." (Szabó 2015: 108; Saját kiemelésem – *S. M.*) Éppen ez az a pont, ahol az idősebbik Elekes lány megnyilatkozásai átlépik az úgynevezett *belső monológ* strukturális határait. Merthogy a szóban forgó elbeszéléstechnika egyik – tán legelső – teoretikusa, Édouard Dujardin szerint a *monologue intérieur* „a születő állapotban lévő gondolat" (Dujardin 1931: 74)[10] megnyilvánulása, a ki nem mondott és a le nem írt szó manifesztuma. Olyan *belső beszéd*, melynek narratív stratégiájából teljességgel hiányzik a befogadó (a hallgató vagy olvasó) személye. Pontosan ez a poétikai nukleusz az, amely ellen a fenti szekvencia elbeszélője „vét", s ugyanakkor ez a határátlépés az, amely Irén szerepének-jelentőségének újragondolására kell ösztönözze a figyelmes olvasót.

Hiába Irén az egyetlen elbeszélő hős, hiába, hogy Henriett halála indítja el a retrospekciót, hogy az ő szelleme kísért a regény lapjain, s hogy végső soron minden kislány Bálintba szerelmes – a *Katalin utca* végül mégiscsak Blanka regénye lesz. Irénnek rá kell döbbennie: lehet ő apja pedagógiai csúcsteljesítménye, Bálint választott szerelme, s az egyetlen a Katalin utcai kert gyermekei

[10] Vö.: „de ses énormes phrases chargées d'incidentes est a priori inconciliable avec *l'expression de la pensée à l'état naissant*". (Saját kiemelésem – *S. M.)*

közül, akinek sikerül nemcsak szakmát, de egyben hivatást is találnia, mégis a makrancos ösztönlényt, az anti-intellektuális szívember Blankát[11] szerette jobban mindkét szülőjük;[12] s végül meg kell hajolnia e „szimbolikussá növesztett alak" (Kónya 1977: 240) lelki nagysága előtt, össze kell törnie, törpévé zsugorodnia a fölismerésben: „egyszerűen csak annyira szeretett valaki, hogy megvalósította minden bűnömet helyettem, mielőtt egyáltalán megfogalmazhattam volna magamnak, mit szeretnék tenni, ha nem volnék konvenciók rabja és voltaképpen gyáva is" (Szabó 2015: 199–200). Majd – e fölismeréseket megkoronázandó – hozzátennie: „Akkor még nem tudtam, hogy én is Blankát szeretem a legjobban a világon, mindenkinél jobban, aki az életemhez tartozott vagy tartozik, hogy jobban szeretem őt Bálintnál is" (Szabó 2015: 172).

A regényhős

Igen ám, csakhogy Blanka statikus jellem, és mint ilyen, sokkal inkább az antik nimfák kései utóda, semmint válságát vállaló s vallomása tárgyává transzformáló modern regényhős. Így aztán – egészen rendhagyó módon – a Blanka-regény főhőse (vagy Tamás Menyhért kifejezésével élve: „központi figurája" – Tamás 1969: 8) Elekes Irén lesz. Magyarán nem „eltűnik" a centrális hős – mint Erdődy Edit vélte[13] –, inkább „csak" megkettőződik. Már a kárpátaljai Híd kritikusa, Varga Zoltán megállapította, hogy Irén „a regény leginkább főhősnek tekinthető szereplője, az egyedüli, aki időnként első személyben is megszólal" (Varga 1969: 1166). Kónya Judit későbbi kifejtésében: „Irén vállalkozik – vagy kényszerül – rá, hogy Oidipusz királyként nyomozzon az életében, s illúzióinak elégetése árán is megtalálja valódi önmagát s az »Egész« összefüggéseit" (Kónya 1977: 243). A bontott, ifjúkori Egészét – tehetnénk hozzá –, amelyről az írónő regénye előhangjában meditál. Íme: az öregedés tragédiája a regény színpadán – a drámaírás küszöbére érkezett Szabó Magda 1969-es víziójában.

De térjünk vissza még egy pillanatra Irén eszmélkedéséhez! Amikor ugyanis az elemzők meglehetősen széles köre által főhősnek tekintett Henriett szerepét igyekszünk tisztázni-rekonstruálni, előbb-utóbb rá kell döbbennünk: nem

[11] „ez a lány maga sincs tisztában esztelen indulataival, nem ismeri soha át nem gondolt akciói jelentőségét, a féktelen dühöt, amely, mióta élt, felébredt benne, ha azt gyanította valakiről, hogy az lenézi vagy idegenkedik tőle.") (Szabó 2015: 165)

[12] „Én mindaddig azt hittem, én vagyok az apám kedvence, szeme fénye, és most mintha maga mondta volna nekem, úgy tudtam, hogy nem csak az anyám, az apám is Blankát szereti jobban" (Szabó 2015: 151).

[13] „A *Mózes egy, huszonkettő*ben és a *Katalin utcá*ban pedig el is tűnik a központi hős, pontosabban: széttöredezik, s egyúttal el is veszti szuverenitását" (Erdődy 1974: 113).

más ő, mint a *monologue intérieur*-szerű elbeszélői hang és a narrátori szólam által közvetített sajátos eszméléstörténet legfőbb késztetője-artikulálója. Így, ha vitatnám is Kónya Judit megállapítását, mely szerint a *Katalin utca* egyértelműen „Elekes Irén regénye" (Kónya 2015: 243), abban maximálisan egyet kell értsek Szabó monográfusával, hogy Henriettnek „végtére azért is jelen kell lennie, hogy az élők megtalálhassák életük megfejtését" (Kónya 1977: 240). S noha van némi túlzás ama másik kijelentésben is, amely megkockáztatja, hogy Henriett igazából „nem is »szellemként«, hanem szellemiségében van jelen" (Kónya 1977: 240), annyi bizonyos: a halott lány figurája döbbenti rá a trauma-feldolgozás magányos útját választó Bálintot és az új életet kezdő Irént egyaránt, hogy csakis együtt emlékezhetnek zavartalanul közös *Hintergang*jukra, a Katalin utcára, s kizárólag együtt fejthetik meg – ha ugyan lehetséges – ama kínzó teher titkát, melyet Henriett halála óta megosztva cipelnek. Amikor aztán újra „egymásra találnak", el is hagyja őket a szellem, hogy végleg visszatérjen az „alvilágba", s töprengéseik közt magukra hagyja egykori szeretteit.

Ám ami igazán döbbenetes: e különös szellemnek céljai és reményei vannak; a Katalin utca bolyongó lelke tehát korántsem az a higgadt, igazságtévő angyal, mint Shakespeare és Dickens kosztümös kísértetei. Sőt! Henriett asztráltestéből vágyak sugároznak, kislányos arca egy tragikusan rövid szerelem emlékét idézi föl Bálintban, s még '68-as búcsújában sincs semmi nyoma a megnyugvásnak. Fájó, kielégületlen távozás az: visszavonulás egy sikertelen küldetés helyszínéről. S hogy hová? Hogy milyen is ez a túlvilág? Kietlen, rideg és magányos – Henriett számára legalábbis, akit saját gyermekkorukba menekülő szülei a Léthén túl másodszor is magára hagynak, s vagy eltaszítják, vagy egyáltalán nem vesznek tudomást „létezéséről". Mert akármilyen különös: Held Lajos és Nagy Anna a túlvilágon ismét gyermekké fogalmazzák magukat, s az érzéketlenek megilletődöttségével állnak gyermekük fojtó magánya előtt.

Mit tegyen mármost ez a kislány, aki senkinek se kell? *Hogyan fogalmazza meg magát* ő, akit az élők sem szólíthatnak néven, s akit a túlvilágon is egyedül gyilkosa üldöz ártatlan rajongásával, ijesztően rokon vágyakozásával?! Drámai kérdés…

Henriett válasza pedig a hallgatás. A „kuka lány" – ahogy az új Katalin utca új gyermeklakói nevezik – nem kérdez és nem válaszol. Sem egykori gyilkosának, a katonának nem ad útmutatást, sem máshoz nem szól többé: örökös némaságba merül. Így aztán hiába a regény implicit tétele, mely szerint *mindenki bűnös ugyan valamiben, de éppúgy föl is menthető*, hiszen ami a múlt életvalóságában Blanka és Henriett között az öntudatlan gyilkosok és

engesztelhetetlen áldozataik viszonylatában kezdetét vette, most a katona és Henriett közt burjánzik tovább…

Valóban nem a megváltás, nem a végső nyugalom, s nem is a föltámadás előszobája tehát e túlvilág – csupán a térré vált idő Möbius-szalagja, melyet átitat a Történelem végtelenségének örök drámája.

Idegenség

Hogy mindezt maga az írónő is megközelítőleg így gondolhatta el, arról csupán a fönti eszmefuttatás papírra vetése után, egy szerencsés véletlen folytán győződhettem meg. Ekkor adta a kezembe Szabó Magda két, Sőtér Istvánnak címzett hetvenes évekbeli levelét kollégám és barátom, Horányi Károly. A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Kézirattárában „Ms 5974/319." jelzetszámon őrzött 1975. augusztus 1-jei levelében így ír a *Katalin utca* szerzője az AILC elnökének: „nincs halál. Nincs. Bár volna, mert akkor talán megtanulnánk elviselni, hogy másképp fogalmazták önmagukat a holtak."[14] Alig egy évvel később, a *Bakator* megjelenése kapcsán pedig a következőket írja:

> Most én is küldök Magának-Maguknak valamit, amit én írtam: a *Katalin utcá*t. […] Szeretném, ha elolvasná, mert rá fog belőle jönni, nem véletlenül vonzódtunk mi egymáshoz írói pályánk folyamán. Valamit eléggé egyformán érzékelünk, az oszthatatlan és főleg múlhatatlan időt. A Katalin utca egy nagyon fiatalon meghalt lány életének önfeledten boldog-boldogtalan helyszíne, ide tér vissza a túlvilágról (a könyv *Helyszínek* című első részének harmadik fejezete egyenesen ott is játszódik, a túlvilágon), s jár-kél az élők között, mintha maga is élne. A kritikusok egy szót sem értettek belőle, Magának, Maguknak nem lesz idegen.[15]

Ugyanebben a levélben fekteti le az írónő prózaművészetének egyik legfontosabb szemléleti-poétikai tételét: „ahol a múlt helyszínei elérhetőek, figyelje csak meg, helyszínné válik maga az idő."[16] Talán fenti gondolatmenetem meggyőzhette volna Szabó Magdát: léteztek, léteznek, s bizonyára mindig is lesznek majd olyan olvasók, akik számára ontológiai mélységű belátásai nem idegenek, s akik elismerik, hogy ha akadnak is bizonyos következetlenségek művében, a *jelenlét mineműségének* gyötrő kérdéséhez így is vitathatatlan súlyú-érvényű művészi adalékokkal járult hozzá regénye.

[14] MTA KIK Kt. Ms 5974/319. Szabó Magda levele Sőtér Istvánnak, Budapest, 1975. augusztus 1.

[15] MTA KIK Kt. Ms 5974/320. Szabó Magda levele Sőtér Istvánnak, Budapest, 1976. március 21.

[16] MTA KIK Kt. Ms 5974/320. Szabó Magda levele Sőtér Istvánnak, Budapest, 1976. március 21.

Kritikusai – s ezt bizony okkal fájlalta az írónő – csupa olyasmit kértek számon regényén, amelyet egyetlen szépirodalmi alkotástól sem követelhet meg sem jóhiszemű olvasó, sem tisztességes kritikus. Faragó Vilmos például – fittyet hányva a ténynek, mely szerint „[a] modern irodalom nem egy előre rögzített jelentés vagy világnézet kifejezését tűzi ki célul, hanem olyan jelentések létrehozását, amelyek csak művészi nyelven tehetők közzé" (Molnár 2015: 97) – mindvégig azon háborgott, miért nem ítélte el határozottan, s főként: hogy merte jótékony homályba burkolni írónőnk a harmincas évek „boldog békeideit". „Katalin utca csakugyan nincs többé, *de nem is volt soha*. Szeretet-együttélés, idill-Magyarország legfeljebb az emberek hamis tudatában létezett" – dörögte az Élet és Irodalom cenzora (Faragó 1969: 7). Ugyanezt vetette regény és alkotója szemére Erki Edit, miután föltette az általa adekvátnak vélt kérdést: „milyen tényezők akadályozták a magyar középosztályt, hogy tömegeiben antifasiszta legyen?" (Erki 1969: 7) A kritikus ez utóbbi fölvetése – *önmagában* – persze érdekes lehet. De vajon érdemes-e a fasizmus kérdésére kihegyezni, s e gesztussal társadalomtörténeti, ideológiakritikai és/vagy historikai értekezésként marasztalni el a *Katalin utcát*? Amennyiben válaszunk nemleges, tüstént föl kell tűnjék Erki másik bíráló kijelentésének megalapozatlansága is. „[I]tt az általános súlytalanság közepette a bűnrészesség is szinte csínnyé törpül" – írja a recenzens. Kérdés: vajon a társadalomtörténeti hangsúlyok érzékeltetésének elmulasztása érvényteleníti-e a regényből kirajzolódó értékrendet? Végül Albert Pál acsarkodó cikkét csupán a történeti hitelesség kedvéért említem, hiszen bírálatának egyetlen érdemi megjegyzése az 1956-os események megítélésére vonatkozik.[17]

Külön bekezdést érdemel viszont a kritikusok egy másik csoportja, amely ugyan tartózkodott az ideológiai kérdések fölvetésétől, ám amelynek tagjai szintén képtelenek voltak észrevenni e provokatív, esztétikai csapdák sorát állító műalkotás belső szépségét és koherenciáját. Szász Imre – anélkül, hogy végiggondolta volna a regény főhőseinek a nyelvhez és a valósághoz való viszonyát (míg Irén önmagát fogalmazza *meg* és *újra,* Henriett ugyanerre képtelen, stb.) –, egész egyszerűen a szereplők „idiotizmusával" magyarázta a szövegben exponált jelenségcsokrot (Szász 1978: 213). Hasonló a helyzet Erdődy Edit 1974-es tanulmányával, melynek szerzője a „belső monológ" kidolgozatlansága és a „realista valóságábrázolás" sikertelensége miatt marasztalta el a regényt, amikor a *Katalin utca* „hamis objektivitásáról" írt (Erdődy 1974: 120).

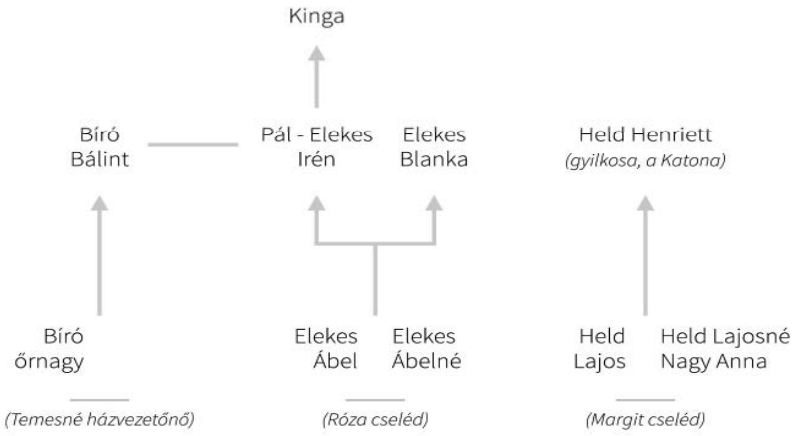
[17] Egészen pontosan: „Nem rögeszme, hanem – sajnálatosan még mindig – értékmérő, a történelmi célzatú mű történelmi hitelének próbája, hogy egy-egy művész mit tud, mit mer kimondani a sztalinizmusról, az 56-os forradalomról" (Albert 1970: 467).

*

Mindez azonban – író és olvasó legnagyobb szerencséjére – mit sem változtat a lényegen: az irodalomértelmezést meghatározó ideológiák 20. századi horizontváltása mára lehetővé tette, hogy prekoncepciók és irodalompolitikai elvárások respektálása nélkül olvassuk és értelmezzük (újra) ezt a regényt, amely – a magam részéről legalábbis így látom – a megjelenése óta eltelt közel ötven esztendő során semmit sem veszített fényéből, energiájából. S hogy nem engedte „megfejteni", „helyére tenni", „két vállra fektetni" magát egyetlen ideológiai, műfajelméleti vagy narratológiai értelmezésnek sem? Nos, talán éppen ezért övezi ma is kitüntetett érdeklődés a mindenféle korú, nemű és hivatású olvasók részéről.

Melléklet 1.

A *Katalin utca* szereplői



(Csont Szabolcs grafikája)

Melléklet 2.

A *Katalin utca* ciklus- és szakaszrendje

I. BEVEZETŐ – *neutrális elbeszélő*

II. HELYSZÍNEK – *neutrális elbeszélő*
- 1. „A lakást egyikük se tudta megszokni…" – *a hatvanas években már új, pesti lakásában élő család tagjairól*
- 2. „A ház a földnyelv legszélén állt…" – *a szigetre száműzött Blankáról*
- 3. „Gyakran járt otthon, ezért sokan irigyelték…" – *Henriett szellemeletéről*

III. IDŐPONTOK ÉS EPIZÓDOK – *neutrális elbeszélő/Irén*

1934
- 1. „Arra a napra, amikor a Katalin utcába került…" – *neutrális elbeszélő Henriett Katalin utcába kerüléséről*
- 2. „Ugyan mit tudtok rólunk? És róla? Őróla?" – *Irén a családról, s azon keresztül Blankáról*
- 3. „A lányokat Heldné öltöztette…" – *neutrális elbeszélő az őrnagy 35. születésnapjára rendezett Elekes-darab előadásáról*

1944
- 1. „Mindig koránkelő voltam…" – *Irén a meghiúsult eljegyzésről*
- 2. „Mikor elérkezett a pillanat…" – *neutrális elbeszélő Henriett haláláról*
- 3. „Elmondtam már, milyenek voltunk…" – *Irén Henriett halálának hátteréről (Bálint gyöngéd fecsegése Henriettel a szökőkútnál; Blanka kerítésjavító ügyködése)*
- 4. „A csengő szavára összerándult…" – *neutrális elbeszélő Bálint hazatéréséről s Henriett elvesztése miatti részegségéről, majd Blankával való hisztérikus szeretkezéséről*

1952
- 1. „Bálint még Pesten esett fogságba…" – *Irén Bálint hazatéréséről, vegetálásáról és távozásáról*
- 2. „Később, ha szóba került köztük…" – *neutrális elbeszélő Bálint kórházi fegyelmijéről*
- 3. „Egy negyedév ha eltelt…" – *Irén Blanka kitagadásáról és száműzetéséről*

1956
- 1. „Az autóban alig beszélt…" – *neutrális elbeszélő Bálint hazatéréséről, Blanka disszidálásáról*
- 2. „Azon az estén különösen valószerűtlen volt minden…" – *Irén a Blankánál tett látogatásról*

1961
– 1. „Ha félt is a velük való találkozástól…" – *neutrális elbeszélő Henriett szellemé-letéről*
– 2. „Később megtudtam, először az iskolában keresett…" – *Irén Bálint második „lánykéréséről"*
1968
– 1. „Öreg fák voltak…" – *neutrális elbeszélő Henriett szelleméletéről*

ZÁRLAT – *Elbeszélő? Irén? Henriett?*

Felhasznált irodalom

Albert 1970 = Albert P. Verejtékes végkiárusítás // Új Látóhatár, 1970. 5. szám (november 15.), 465–470.

Dujardin 1931 = Dujardin É. Le monologue intérieur: Son apparition, ses origines, se place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporaine. Paris, Albert Messein Éditeur.

Erdődy 1974 = Erdődy E. Realista hagyomány és belső monológ Szabó Magda műveiben // Literatura, 1974/3. 109–120.

Erki 1969 = Erki E. Vétlen bűnösök // Népszabadság, 1969. június 17., 9.

Faragó 1969 = Faragó V. Szabó Magda: Katalin utca // Élet és Irodalom, 1969 11. szám (március 15.), 7.

Gáll 1969 = Gáll I. Szabó Magda: Katalin utca // Magyar Hírlap, 1969. május 15., 6.

Grendel 2010 = Grendel L. A modern magyar irodalom története: Magyar líra és epika a 20. században. Pozsony, Kalligram Kiadó

Kónya 1977 = Kónya J. Szabó Magda alkotásai és vallomásai tükrében. (Arcok és Vallomások). Budapest, Szépirodalmi Kiadó

Kosztrabszky 2015 = Kosztrabszky R. Narrációs technikák és paratextusok Szabó Magda korai regényeiben // Létünk, 2015. 2. szám. 147–168.

Molnár 2015 = Molnár G. T. Költészet és interpretáció: Kosztolányi Dezső: Boldog, szomorú dal // Alföld, 2015. 9. szám, 97.

Nádori – Reményi 2014 = Nádori A.–Reményi J. T. (szerk.). Magyar irodalom. (Britannica Hungarica) Budapest Kossuth Kiadó

Szabó 2015 = Szabó M. Katalin utca. Budapest, Európa Kiadó

Szász 1978 = Szász I. Háló nélkül. Budapest, Szépirodalmi Kiadó

Szitár 2012 = Szitár K. Írás és irónia Németh Lászlónál = Kovács Á. – Szitár K. (szerk.) Regényművészet és íráskultúra. Budapest, Argumentum Kiadó (Diszkurzívák)

Tamás 1969 = Tamás M. Szabó Magda: Katalin utca // Népszava, 1969. június 1., 8.

Varga 1969 = V[arga] Z[oltán], Majdnem remekmű // Híd, 1969/10. 1166.

Szávai Dorottya

A NYOMKERESŐ. KERTÉSZ IMRE HIÁNY-JELEIRŐL

Szitár Katalin emlékére

„Nem lehetséges-e – írja Kertész utolsó kötetében –, hogy el akarok mondani egy történetet, amit nem lehet, vagy nem *tudok* elmondani?" (Kertész 2014: 17)

1. Az elmondatlan s elmondhatatlan. Kati, Szitár Katalin feladta nekünk a leckét. Hogy a legevidensebbről és a legbonyolultabbról próbáljunk gondolkodni Kati irodalmi munkásságának fényében és az ahhoz méltón.

Olyan tapasztalatról van ugyanis szó, amelyet nincs ember, aki nem ismerne. Olyan tapasztalatról, ami nélkül nem nagyon létezik művészet, nem nagyon létezik irodalom. Sőt, ami minden művészet végső forrása. Vannak azonban művek és életművek, melyekben nyomatékosabban jut szóhoz ez a poétikai s egyben ontológiai tapasztalat. Ilyen Kertész Imréé is.

Csönd van Kertész körül.[1] Mindig is csönd volt és csönd lesz. Csönd és elhallgatás – a szó mindkét értelmében. Nem ideológiai vitákról, irodalom- és kultúrpolitikai, hatalmi kérdésekről szeretnék beszélni. Hanem poétikai jellegűekről. Kertész nyelve ugyanis a csönd nyelve.

Kati, Szitár Katalin is csöndet hagyott maga után. Súlyosat…Ez a kötet (s az anyagául szolgáló egykori emlékkonferencia) is ezért jött létre, hogy ezt a csöndet valami módon megtörjük, valamelyest betöltsük, ami persze lehetetlen. Talán inkább megszólaltassuk, szóra bírjuk – Szitár Katalin e vonatkozású írásainak szellemében.

2. Kertész műveit, Szitár Katalin szellemi örökségét megidézve, a „megértés hiátusai, a hiány-jelek" (Szitár 2013) felől próbálom megérteni, olvasni.

[1] Jegyezzük meg, hogy ez a szöveg tíz évvel ezelőtt íródott. A Kertész-recepció azóta (többszörös) átformálódáson ment keresztül.

Ezt az olvasásmódot voltaképpen maguk a Kertész-szövegek kínálják fel, szinte felszólítják rá az olvasót. Ahogy Szitár Katalin írja: „A megértés hiátusai – nevezzük most ezeket hiány-jeleknek – az irodalomban jelentésteremtő energiákat szabadítanak fel, arra késztetnek, hogy a hiányt jelentéssé, a tudást megértéssé alakítsuk át" (Szitár 2013: 13).

Újraolvasva Kertészt, különösen (a kritikát erősen megosztó, sőt inkább negatíve megítélt) utolsó munkájának tükrében, egy nagy lelkierejű, de mélyen sebezhető íróval, emberrel találjuk magunkat szemben, akinek egyik meghatározó karakterjegye, hogy hallgat: paradox módon szóban és írásban egyaránt. Így, hallgatásából kiszakadó szavai súlyosak, csöndtől terhesek. Kertész irodalmi nyelve valahol *csönd és szó határán* teremtődött meg. A magyar irodalomból alkalmasint Pilinszky János költői nyelvéhez a leginkább hasonlatosan. (Erre a rokonságra maga Kertész is visszatérően felhívja a figyelmet.) Azért is, mert a csönd és szó határán megképződő irodalmi nyelv valahol mindig költői nyelv: s ebben az értelemben Kertészé is sokszor, sok helyütt, sok szempontból az. Azért is, mert az effajta beszédmód lényegénél fogva a szakrális határát súrolja. (Fontos emlékeztetnünk arra, hogy Szitár Katalin írásaiban nem egyszer foglalkozott a prózanyelv lírai karakterével.)

Ismeretes, hogy az esszéíró Kertész Auschwitz eseményét – Pilinszkyhez hasonlóan, sőt nagyban az ő hatására - összekapcsolja a szenttel, a szakrálissal. (Vö. a költő nevezetes, „botrányos" kijelentésével Auschwitzról: „Kivétel nélkül botrány, hogy megtörténhetett és kivétel nélkül szent, hogy megtörtént.")

Nézzük a *Sorstalanság*ot! Mit is mondhat egy kamaszfiú a haláltábor élményéről? Csak hallgathat. Hallgathat és egy idő után gondolkodhat a sorsáról. A *nyelv öngyilkosságá*ról, ahogy Kertész mondja. S a hallgatását övező gondolatokban a csönd hangjai képződnek meg irodalmi szövegként.

A továbbiakban a Kertész-szövegek, ill. a Kertész-féle gondolkodásmód e hiány-jeleit készülök számba venni. A *Sorstalanság*beli, s kisebb részben a *Kaddis*beli megértés-hiátusok jelentésteremtő erejét, valamint az esszék és a naplók hiány(jel)-koncepcióját vázlatosan rekonstruálni. Az egyik esszé-kötet címe maga is beszédes: *A gondolatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt.*

Próbálok a csönd-poétika zavarba ejtően nagy hagyományából szemezgetni (némi ízelítőt). Ami bevilágíthatja Kertész csöndjeit. (S talán a mi csöndjeinket, amint emlékezni s értelmezni próbálunk/emlékezünk és értelmezünk.)

3. A *trauma* nem csak a hiánnyal, a nemléttel szembesíti a maga kegyetlen módján az embert, hanem a megértés, az emberi értelem végességével is,

a kimondhatatlannal, sőt a kimondatlannal. A kimondatlannal, amennyiben abból ilyenkor sokkal több válik hirtelen láthatóvá. Alapvető paradoxon, hogy a trauma viszont olyan (lét)állapot, amelyet a hallgatás, az elnémulás ural, s a szavak tehetetlen esendősége jellemez, miközben (mégis) kikényszeríti (belőlünk) a „normális" állapotban kimondatlan vagy kimondhatatlan kimondását.

Innen a *Sorstalanságban* a „természetesen" fordulat már-már kataton visszatérése mint a kamaszhős reakciója a traumára, aminek nincs tudatában vagy nem vesz róla tudomást. Ez pedig az ész nézőpontjából bárgyúságnak, tudatlanságnak, de minimum naivitásnak tűnik. Mindez szorosan összefügg azzal az elbeszélői pozícióval, ami a 15 éves fiú látószögének megfelel, s amelyet Selyem Zsuzsa „alulnézetnek" nevez (Selyem 2002: 20).

„A sorstalanság-állapot legfontosabb ismérve mégiscsak az egzisztencia és a valóságos élet közötti kapcsolat tökéletes hiánya. Az egzisztencia nélküli lét, vagy inkább: a lét egzisztencia nélkül: ez a kor nagy újdonsága" (Kertész 2014: 13). Ezzel küzdött-küszködött Kertész egy életen, egy életművön át, de nem adta fel: ez az abszurdba hajló, sziszüphopszi küzdelem munkássága egyik kéz-és védjegye. Hogy mert szembe menni az árral. Kertész nem volt Szitár Katalin munkásságában kitüntetett szerző, de ebben az értelemben szellemi rokonoknak látszanak. Ezért is esett a választásom Kertészre: szembe menni az árral, küzdeni, a létet egzisztenciává alakítani szellemi és emberi lényként.

A *Sorstalanság* számba veszi a történelmi traumához való viszonyulás különféle lehetőségeit, s ez az 5. fejezetben csúcsosodik. Ha kérdésfelvetésem perspektívájából tekintjük, mindhárom alternatíva a csönd és a szó határán mozog: a szökés mint szabályszegés (még, ha a gyilkos hatalommal szemben is) valamiféle hazugság/elhallgatás, de mégsem verbális, hanem testi aktus; az *öngyilkosság* mint végső elnémulás (mely – amint Kertész is egyértelművé teszi –egyenes ágú leszármazottja *A sziszüphosz* mítosza kiinduló kérdésének), illetve a képzelet. A regény, ahogy voltaképpen az életmű egésze ez utóbbi kiutat láttatja egyedül hitelesnek. A képzelőerőét, mely lényegileg nem verbális, legfeljebb nyelvi formát öltő, azaz szavakká átfordítható. Többé vagy kevésbé: épp ez a Kertész-mű tétje, folytonos témája és esztétikai kihívása.

4. Kertész egy egész könyvet írt a hiányról, még pontosabban a nemlétről: a *Kaddist*. A *Sorstalanság*hoz hasonlóan ez is olyan perspektíva, ami unikális: a meg nem született gyermek mint személy megszólítása, a nemléttel, a nemlétezővel, a meg sem foganttal folytatott párbeszéd. S a cím paratextusa még

pontosabban eligazít: nem pusztán párbeszéd, hanem ima, méghozzá zsidó gyászima: *kaddis*. (Kaddis, amit a *Sorstalanság* én-elbeszélője még teljességgel elutasított a regény nevezetes jeleneteiben.) Ima valakiért, valakihez, aki nem is létezik. Vagyis csak a Kertész-próza otthontalan, sorstalan világában is otthonos terekben létezik: a képzelet, a fikció, az irodalom, a nyelv terében. Itt pedig nagyon is létezővé válik, létező realitássá az irodalom nyelvteremtő, világteremtő erejének hála.

De hogyan válhat a nemlétből, a hiányból beszéd? Pilinszky írja: „De minden beszéd legmélyén csönd lakik. Isten minden beszédet felülmúló csöndje, az a legfőbb és kimondhatatlan beszéd, mely szavainkban örökösen megtestesülni kíván, hasonlóképpen ahhoz, ahogyan az Ige testet öltött köztünk. Ezért írhatta Pierre Emmanuel […], hogy »minden gondolat – emberi szó – erőfeszítése végső határán: imádság«" (Pilinszky 1993: III. 119).

Gerhard Ebelingnél pedig ezt olvashatjuk: „Éppen az igazolja Isten szavát Isten szavaként, hogy az embert alaphelyzetére – a beszédhelyzetre – nézve szólítja meg, vagyis arra nézve, hogy az embert emberként Isten mindig megszólítja." Isten szava „nem elavuló, hanem magát folyamatosan megújító, […] világot megnyitó, nem uniformizáló, hanem nyelvteremtő szóeseményként értendő" (Ebeling 1995: 68, 65).

De nem könnyű pontosan artikulált gondolatokat közölni Kertész kapcsán Istenről, imáról, ember és Isten párbeszédlehetőségéről, vagy épp annak hiányáról. Amit a szerző erről mond komplex, komplikált és talán ellentmondásoktól sem mentes. Alkalmasint releváns kérdésirányt jelölünk ki, ha a problémát a Gerhard Ebeling-féle perspektívába helyezzük, aki *Isten és a szó* című munkájában Isten szavát mint „nyelvi problémát" tekinti, s középpontba állítja az Isten és az emberi szó között beállott távolságot, feszültséget, sőt szakadékot. A Kertész-szövegek a maguk módján ugyancsak ebbe az ebelingi perpektívába állítják be a kérdést, tudniillik, hogy „Az 'Isten' szó értelme (illetve az Isten szava mint szóesemény) az ember alaphelyzete úgy, mint 'beszédhelyzet'" (Ebeling 1995: 59).

Ha felidézzük például a *Valaki más* vonatkozó szöveghelyeit, ilyesmiket olvashatunk: „a Gályanapló vége felé sokat beszélek Istenről. Itt azonban a kérdés hamis, mert én úgy tudom, hogy Istenről nem lehet beszélni. Isten nem személy és nem is tárgy, attól kell tartani, hogy itt nyelvtani problémával állunk szemben. Amiről beszélek, az, hogy bizonyos állapotban az embernek Istent *kell* gondolnia, illetve Istenről kell gondolkodnia – puszta tanúságtétel tehát, emberi dokumentum, semmi több, semmi más" (Kertész 1997: 75–76).

E sorok – melyek ugyancsak Pilinszky költői gondolkodását idézik – egyben arról tanúskodnak, ami a Kertész-szövegek nagy kvalitásai közé tartozik, tudniillik, hogy szüntelenül igényt tartanak az önreflexión túli önkorrekcióra, újragondolásra, az önellentmondásig vitt (de azzal számoló) önelemzésre, ami olykor (főként bizonyos prózaműveket illetően) valóban az árnyalataiban összetett problémafölvetés túlkomplikáltságaként, a szöveg túlterheltségeként hat.

És ott van az a mélyen kafkai beállítódás, ami végigvonul az életművön, s már nem egyszerűen ember és Isten, de írás és Isten, írólét és Istenlét viszonyára kérdez rá: „Különös keserűséggel és különös elégtétellel (ha éppen nem gyönyörrel) rovom e sorokat, miközben mélyen átérzem létformám törékenységét, hiábavalóságát és korszerűtlenségét. Mi mozgat, miért kapirgálok golyóstollammal a papíroson? […] – mivégre? Kriptoprófféta volnék? A kor romjai alatt megbúvó krónikás? Válaszokat fogalmazok Isten elhallgatott válaszaira? (…) amint Az angol lobogó végén elhangzik: 'Ki *lát* általalunk?' Mert, végül is, úgy kell tudnunk, tehát élnünk is úgy kell, mintha valaki *látna* – nem minket, nem a mi szemünkkel, hanem az életünk által. Mit jelent ez szigorúan véve? Semmiképpen sem *megoldást*" (Kertész 1997: 80–81. Kiemelések az eredetiben).

Fontos kitétel *A végső kocsmá*ban, hogy „Az ember misztikus hajlamai egyébként még nem zárják ki, hogy észszerűen gondolkodjon" (Kertész 2014: 29). Kertész munkássága erre a legjobb példa. Most nincs módom kifejteni, csak jelezni, hogy a zsidó, illetve keresztény misztikusok (akikre Kertész, ahogy a számára fontos szerzők közül többen is előszeretettel hivatkoznak) – erőteljesen a Gnózisra támaszkodva – egy olyfajta, sommásan nem kanonikusnak mondható Isten-fogalommal számolnak, illetve Isten-tapasztalatot írnak le, mely csupa negativitásra, hiány-jelre épül: mint a negatív teológia, a rossz mint *opus alienum* (Isten balkeze), a visszateremtés, Istennek a teremtésből való visszavonulása (ld. a zsidó misztika *cím-cum* gondolatát, amelyre Simone Weil is támaszkodik), vagy a kenózis (vagy önkiüresítés) gondolata. Mindez igen nagy hatással volt az európai gondolkodástörténetre: bölcselőkre, éppúgy, mint írókra: Pascaltól Kierkegaard-on át a francia egzisztenciálfilozófiáig, Dosztojevszkijtől Kafkán át Camus-ig és tovább, például éppen Pilinszkyig: egy olyan hagyománytörténeti sort alkotva, mely sok szempontból közel állt és megtermékenyítőleg hatott Kertészre. Még akkor is, ha Kertész ezzel feladja a leckét az irodalomtörténet számára, s nem csak azért, mert kikéri magának, hogy magyar vagy európai szerzőnek tekintsük. Ettől persze még nyugodtan elvonatkoztathatna (legalábbis bizonyos fokig) az irodalomtörténész. De maguk a művek is elég erős ellenállást

mutatnak e szempontból: a Kertész-mű a rá jellemző sajátos látásmóddal egy sziget, (mely bizonyos távlatból talán lakatlan szigetnek látszik), amit nehéz elhelyezni a kulturális térben. Bármilyen térben. Hiszen, néhány kivételtől eltekintve,[2] szinte mindig csak negativitásokban azonosítja magát a hagyománnyal, pontosabban határolja el magát tőle: nem szerves része a zsidó hagyománynak, mert nem ismeri a nyelvét, idegen a vallásától, gondolkodásmódjától, de szorosan véve a magyar és az európai tradíciónak sem. Ahogy tehát Kertész elhelyezi magát bármely tradícióban, a hagyományban mint olyanban, az egy hatalmas negativitás, egy üres hely, egy nagy-nagy hiányjel.

5. Az, hogy a *Sorstalanság* „más", hogy voltaképpen semmihez sem hasonlítható, amit e tárgyban írtak, ott kezdődik, hogy az (én-)elbeszélő zsidó identitását, illetve a Soá elszenvedését nem tekinti evidenciának. Éppen ellenkezőleg, Köves Gyuri – a Kafka-alakok mintájára – mindebben (mindenben) *idegen* (lásd a Lajos bácsi-, a rabbi-, az Annamari-, az akasztás/Golgota, illetve a hazatérés-jelenetet), s többnyire harmadik személyben beszél a zsidókról. Döbbenetes, hogy Kertész utolsó könyvét olvasva hasonló passzusokat találunk harmadik személyben. Ezek nyilvánvalóan mind hiány-jelek. Ide vágó, kiemelten fontos szöveghely még a *Sorstalanság* 2. fejezetében a *Koldus és Királyfi*ra (Mark Twain) történő utalás (csakúgy, mint első szerelmével, Annamarival, a saját zsidóságával önazonos lánnyal folytatott beszélgetés a regény elején): a Kertész-életműben folytonosan visszatérő zsidó–nem zsidó dilemma ezzel a nevezetes elbeszéléssel írható le talán a legszemléletesebben, az elbeszélés erre az önreflexív *mise en abyme* betétre épít e téren.

Vagyis: ebben a vonatkozásban is egy hiány működteti a sorsot, vagyis a regény egy hiányt működtet: a vallási-kulturális identitás hiányát, s egy hiányalakzatból építi fel a nyelvét és az elbeszélő narratív azonosságát.

Másutt az én nem-megfelelése a neki a sors által kiszabott vallási-kulturális identitásnak éppen túlburjánzásként, a *túlburjánzás* metaforájaként formálódik meg, mint p*éldául* a *Valaki más*ban egy Wittgenstein-fordítás kapcsán: Kertész „Wittgensteinnek a saját zsidóságához fűződő szerencsétlen viszonyáról" beszélve a filozófus alábbi mondatára hivatkozik: „»Ellentmondás valakitől egyszerre elvárni, hogy megőrizze magában a teste iránti régi esztétikai érzést, és egyúttal örömmel köszöntse a daganatot.« […] – W. ugyanis daganatként aposztrofálja a zsidóságát" (Kertész 1997: 17).

[2] Egyfelől Kafka, Camus, Pilinszky, másfelől Celan, T. Borowski, P. Lévi, J. Améry (a Holokauszttúlélő, majd évtizedekkel később, a 70-es évek elején öngyilkosságot elkövető írók sorából).

6. Mindebből pedig egy másik aspektus is láthatóvá válik: mégpedig az *irónia*. Vagyis a Kertész-szövegek én-konstrukciója egyszersmind egy másik típusú negativitáson is nyugszik, egy retorikai értelemben vett negativitáson: az irónia alakzatán.

Az, hogy a *Sorstalanság* „más", ott folytatódik, hogy a hagyományosan *patetikusan*, *tragikus* panaszként megjelenített Holokauszt-irodalom nyelve helyett Kertész *ironikus* regénynyelven szólaltatja meg a világtörténelemnek ezt a kiemelkedő traumáját. Ironikus beállításban beszéli el az elbeszélhetetlent, azaz bizonyos távolságtartással, „objektív" regényt ír – ahogy maga a szerző fogalmaz. Kertész nyelve e különféle hiányokból, negativitásokból felépülő nyelv. Az elbeszélhetetlen elbeszélését egy negatív alakzattal, az iróniával oldja meg, a szó Kierkegaard-i vagy de Man-i értelmében. Ennek is tudható be, hogy az a magyar regény, ami Nobel-díjban részesült húsz évvel később, a '70-es években nem találta a helyét a magyar irodalomban. Olyan nyelven szólt ugyanis a témáról, ami teljesen ismeretlen és nagyrészt befogadhatatlan volt még a szakmai befogadó közösség számára is.

Hogyan is lehet ironizálni a „század botrányán", ahogy Pilinszky nevezte Auschwitzot? Nem botrányos nézőpont ez? Ráadásul egy olyan szerző részéről, aki megjárta ezt a poklot, amit a maga részéről nem tekintett pokolnak. Újabb súlyos és nehéz kérdés. A Kertészt a mai napig övező heves viták gyökere valószínűleg ebben is keresendő. „Még Auschwitzban is lehet unatkozni föltéve, hogy az ember kiváltságos." (6. fej.) – az irónia többek közt az efféle mondatokban rejlik. De ennél persze többről van szó. A kritikát is megosztó kérdés, hogy hol helyezkedik el az irónia a regényben: egy modalitásról, azaz ironikus perspektíváról kell beszélnünk általában a szövegben, vagy tekinthetjük-e a főszereplő nézőpontját is – legalábbis bizonyos pontokon, bizonyos szempontból, sőt éppen a maga naivitásában – ironikusnak.

A fentiekkel összefüggésben hangsúlyosan merül fel az abszurd regiszter kérdése. Melyek az abszurd jegyek a regényben? Köves Gyuri és családja viszonya a tragikus élethelyzethez a főszereplő „természetesen" szófordulatában ölt nyelvi formát. A regény/életmű nagy kérdése, hogy hogyan lehet szert tenni a zsidó, de még inkább bármely identitásra, mit tud kezdeni az ember a kiválasztottság, a sorsszerűség tudatával. Arról a kérdésről van szó radikális formában, ami minden regény (s voltaképpen minden művészet) alapkérdése, hogy tudniillik „Ki vagyok én?" A regény különleges lehetősége ezt illetően abban áll, hogy narratív/elbeszéléstechnikai megoldásai különösen alkalmassá teszik e kérdés fókuszba állítására. (Gyuri ráadásul gyerek, pontosabban

kiskamasz, tehát mintegy alulnézetből szemléli a világot s a benne lejátszódó eseményeket.) Kertész számára a kiválasztottság tudata kettős: a zsidó származás (az ebbéli kiválasztottságot, mint már említettem, erősen kérdésessé teszi a regény), valamint az írólét, maga az írás adománya.

„Ha azt mondom, zsidó író vagyok (mert körülményeimre mégiscsak ez a tény nyomta és nyomja rá a leginkább a bélyegét), akkor ezzel nem azt mondtam, hogy én magam zsidó vagyok – mert ezt, kultúrámnál, meggyőződésemnél fogva, sajnos, nem mondhatom. De mondhatom, hogy egy anakronisztikus zsidó létforma, a 'galuť, az asszimiláns zsidó létformájának írója vagyok; e létforma hordozója és ábrázolója, e létforma felszámolásának krónikása, e létforma szükségszerű megszüntetésének hírnöke. Akinek egyedül a zsidók kiírtásának kísérlete, AUSCHWITZ A KIZÁRÓLAGOS ZSIDÓ IDENTITÁSA, EGY BIZONYOS ÉRTELEMBEN VÉVE mégsem nevezhető zsidónak – a Deutscher-féle 'nemzsidó zsidó' ő, a talajtalan európai változat; nagy szerepet tölt be – és talán fontosat is – az európai kultúrában (ha van még ilyen), de semmi szerepe sincs a zsidóság újabbkori történetében […] (ha van, illetve, ha lesz még ilyen. A 'zsidó' csak az antiszemiták számára egyértelmű kategória") (Kertész 2014: 14–16).

Kertész mindkét adományát, kiválasztottságát alapvetően negativitásként éli meg s közvetíti irodalomilag/kulturálisan. S itt szinte valamennyi munkájára hivatkozhatunk: a *Sorstalanság* nevezetes passzusaitól a *Kaddis*on át az esszékig és naplókig.

Kertész, méghozzá Pilinszky inspirációjára a történelem *nullpontjai*ról beszél. Történelem-, kultúra- és létszemlélete tehát egy abszolút, világméretű hiányra (ahogy kedves szerzői: Kierkegaard és Pilinszky mondják), a kereszt botrányára, a pusztulás és pusztítás végpontjára, egyfajta megsemmisülésre alapozódik, vagy inkább a nemlét mitikus-kozmikus-szakrális üres helyére. Ám hogyan lehet világot, szövegvilágot, világértelmezést építeni a nullpontra? A kérdés az, mint a hiány-jelek mindenkori kérdése az irodalom vonatkozásában, hogy hogyan tölti be jelentés, majd megértés e hiány-jeleket Kertész munkáiban. Auschwitz-élménye, azaz kultúra-fogalma kapcsán a „Hosszú sötét árnyék" metafora, illetve a világégés *kegyelmi* aspektusa („az Auswitzban rejlő kegyelem" metafora) érdemel különös figyelmet.

Kertész Auschwitz tapasztalatát egyetemes kulturális tapasztalatként láttatja, Köves Gyuri „boldog" volt a lágerben (Camus *Közöny*beli Meursault-jának módjára és mintájára), az esszéíró Kertész pedig odáig megy, hogy az „Auschwitzban rejlő kegyelem" metaforáját alkalmazza. Bonyolult kérdés, nehezen befogadható paradoxon.

> Az új generáció olyan traumaként éli meg Auschwitzot, hogy részévé lesz kultúrájának […] Auschwitz kulturális fogalommá lett. (…) Különös fontossággal bír e „mítosz" a művész számára.
>
> Talán paradox és kegyetlen dolognak tűnik, hogy Auschwitz-cal összefüggésben a művészetről beszélek. És mégiscsak úgy áll a helyzet, hogy […] a művészet valamiféle hátteret talál magának, alapot, amire támaszkodhat – egy mítoszt, egy vallást, stb. (…) Ezért vallom mint regényíró: Auschwitz az én számomra kegyelem (Kertész 1998: 169).

A csönd médiuma Kertésznél az irodalom maga. Innen tekintve ez jelenti az Auschwitzban rejlő kegyelem paradoxonát, ennek a már-már abszurdba hajló képzettársításnak, a szó kierkegaard-i értelmében botrányos szókapcsolatnak: Auschwitz-kegyelem.

A *Valaki más* vége felé Kertész felidézi a „törés érzését", ami a jeruzsálemi Via Dolorósán és a Siratófalnál elfogta: „Egy […] mitikus tragédia szinte érzékelhetően eleven mementója függ itt mindenütt […] Krisztus halálával valami rettentő törés támadt az etikai építményen, ami […] az ember lelki történelmének a tartóoszlopa. Mi ez a törés? Az apák halálra ítélték a gyermeket. Ezt soha, senki nem heverte ki. De hogy ez valóban világeseménnyé váljon, ahhoz természetesen a zsidó nép egyedülálló zsenialitása kellett. A büntetés, a rettentő büntetés, amit a zsidó nép örökké visel, ezzel a fordulattal valami különös tartalmat kapott. Meg lehetne húzni a vonalat Krisztustól Auschwitzig, de az ilyen misztikában egy pillanatig lehet csak elmélyedni" (Kertész 1997: 122–123). Kertész itt ismét radikális és radikálisan, már-már provokatíve mást mond, mint amihez hozzászoktunk. Alapvetően más kultúra-és vallásértelmezést ad, mint a, mondjuk így, kanonikusnak tekintett felfogások. Persze ez sem minden előzmény nélkül való: épp a fentebb emlegetett keresztény misztikusok, a gnózis, Dosztojevszkij vagy Pilinszky elgondolásai az előképei Kertész még provokatívabb kijelentésének.

Az *identitás mint par excellence hiány (vagy a hiány mint létforma)*: valahogy így írhatnánk körül jelenlegi nézőpontunkból Kertész szerzői önszituálását. A *Valaki más* kötet Rimbaud nevezetes kijelentésére tett utalásával, mottóival és egész szövegével mintegy ikonikusan mutat az életmű szubjektum-felfogásának lényegére: „Én: ez egy fikció, amelynek legföljebb a társszerzői lehetünk" (Kertész 1997: 5) – hangzik az egyik mottó, melynek szerzője maga Kertész. Vagyis a könyv egy autotextuális gesztussal kezdődik: a mottó paratextusa ekként még egy sokadik mélységet ad az én szituálásának: (Kertész Imre mint) szerzői én – a mottó önidézésében másodlagosan megidézett én – elbeszélői én,

aki a Montaigne-mottó eligazítása szerint „magát festi" („mert hiszen magamat festem") – s mindez egy radikális alapállítás keretében: „Az én: ez valaki más.", vagyis szubsztanciálisan nem önazonos-én, én is meg nem-én is, megkettőzött vagy kettéhasadt szubjektum[3] (Kertész 2014: 13). A „Változás krónikája" – az alcím paratextusa műfaji utalása mellett a montaigne-i esszé műfaját is kijelöli, miközben a könyv műfajilag leginkább a(z írói) naplót képviseli.

A *Valaki más* zárlata ugyanakkor egy másik szintre helyezi az én kérdését: egyfelől a fikcionalitás problémájának kontextusába, s itt nem pusztán az irodalom fikcióalkotó erőterében, hanem abban az értelemben is, hogy Kertész számára a szubjektum mint olyan, ahogy például Kafkánál is, felszámolja reális és fiktív határait, s mindezt még tovább árnyalja, hogy az írólét, az író mint szubjektum kérdése a tét – vagyis a kérdés a metafikció, az önreferencialitás irányába mozdul el. Kertész saját szereplőjét, K.-t, az író szavait idézi: „Az életem, az úgynevezett 'pályám' mindig csak „Az életem, az úgynevezett 'pályám' mindig csak […] úgy volt mozgásba hozható, hogy valaki másnak tételeztem magam, mint aki vagyok (noha persze nem tudom, hogy ki vagyok – s a »noha« helyett itt inkább egy *mert* állhatna). Soha nem lehettem egy és azonos a helyzetemmel, a való életemmel – s itt megint nagy kérdőjel teendő a »való« szó után, mert hiszen az, hogy másnak tételeztem magam, tehát a fantáziám, a kreativitásom is »való volt«, »valóbb« a valónál, hiszen végül is valóságot teremtett" (Kertész 1997: 133).

Másfelől az élet mint fikció tapasztalat elbeszélését a könyv végén átcsúsztatja/fordítja/ első felesége halálának elbeszélésébe, ahol a narratíva el is hallgat: a gyász, a veszteség, a másik halálával való szembesülésről így tudósít: „talán nem is volt igaz, hogy éltem. […] Elment, és magával vitte életem nagyobbik darabját. […] Lehullott rólam a történtem: hirtelen egyensúlyzavar fog el, mint aki eltévedt, s a múlt és jövő között kifelé csúszik az időből. […] E pillanatban azonban mit sem tudva, mit sem értve, mintegy az élet és a halál küszöbén állok, testtel előre, a halál felé, a fejem még visszafordul az élet irányába, a lábam habozón lépésre emelve. Merre indul? Mindegy, mert aki lépni fog, az nem én leszek már, hanem valaki más…" (Kertész 1997: 138–139).

Az én, az elbeszélői szubjektum szempontjából a Sorstalanság is megkerülhetetlen kérdéseket állít elénk: Kertész Imre 1975-ben megjelent Nobel-díjas regénye első pillantásra önéletrajzi műnek tűnik: a regény a 15 éves Köves Gyuri deportálásának és a haláltáborból való hazatérésének történetét beszéli el.

[3] „Tudod, vagy csak hiszed, hogy L.W.-nek hívnak?" Értelmes kérdés ez?" (Wittgenstein: A bizonyosságról) (Kertész 1997: 13)".

Az 15 évesen a haláltábort megjárt, majd onnan túlélőként visszatért író azóta is Auschwitz írója, bármilyen műfajban is alkosson, az emlékező, tanúságtevő alkotók sorába tartozik. „*Auschwitz szellemének médiuma vagyok, Auschwitz beszél belőlem*" *(Kertész 1992: 38).* „Azok közé tartozom, akik e század legsúlyosabb történelmi és emberi tapasztalataiban részesültek, és e tapasztalatok részeseként bármiről beszélek is, mindenről csak nekrológot mondhatok. A mi modern mitológiánk egy gigantikus negatívummal kezdődik: Isten megteremtette a világot, az ember megteremtette Auschwitzot" (Kertész 1998: 16). A szerző ugyanakkor vitatja is regényének ezt az önéletrajzi, én-regény aspektusát:

> Tiszta és világos formában meg akartam formálni egy történetet, és ehhez leginkább a saját deportáltatásom históriája kínálkozott. Eszem ágában sem volt a maga véres valóságában megírni. A *Sorstalanság* objektív könyv, az életről egészében szól, annak ellenére, hogy énregény vagy KZ-regény, nem a saját élményeimet dolgoztam fel, pontosabban: úgy és annyit dolgoztam fel belőlük, ahogyan azt regényem nyelvi és filozófiai világa megkívánta. Ez egy erősen megkomponált, nyelvében erősen stilizált szöveg, objektív regény (Kertész 1998: 183).

Amikor Kertész traumatapasztalata kapcsán az általa képviselt írásmód mindenkori nekrológ-jellegéről beszél, illetve amint Auschwitzról mint „gigantikus" kultúrtörténeti „negatívumról szól, ugyancsak a negatívitásnak, a hiánynak hasonló minőségében ragadja meg a kérdést. Ugyanis erről csakis a maga negativitásában lehet beszélni, Kertésszel szólva csakis esztétikai tapasztalatként. A paradoxon abban rejlik, hogy a médium – minthogy irodalomról van szó– mégiscsak a nyelv.

A túlélő, a tanúságtevő itt azonban elhallgat. Többek közt, mert bűntudata van: a túlélő mindenkori bűntudata a halottakkal szemben, ahogy arról többek közt Emmanuel Lévinas és Paul Ricœur írásai tanúskodnak.

Összegzés vagy végkövetkeztetés helyett álljon itt végül egy idézet: *A végső kocsmá*ban írja Kertész egy gyerekkorában kapott apai pofon traumájának kapcsán: „Lélekpusztító esemény volt. Talán nyolcéves lehettem. Csak hosszú idő elteltével tudok felismerni benne valami felszabadító vonást, ha soká szemlélem ezt az eseményt, mint Flaubert tanácsolta Maupassant-nak, hogy addig nézzen egy fát, amíg másnak látja, mint a többit s felismeri hasonlíthatatlan egyediségét" (Kertész 2014: 23).

Felhasznált irodalom

Ebeling 1995 = Ebeling G. Isten és szó. Isten szava és a hermeneutika. Ford. Lukács Ilona. (Hermeneutikai Füzetek). Budapest, Hermeneutikai Kutatóközpont

Kertész 1992 = Kertész I. Gályanapló. Magvető. Budapest

Kertész 1997 = Kertész I. Valaki más. Magvető. Budapest

Kertész 1998 = Kertész I. A gondolatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt. Budapest, Magvető

Kertész 2014 = Kertész I. A végső kocsma. Budapest, Magvető

Pilinszky 1993 = Pilinszky J. Tanulmányik, esszék, cikkek I-II-III. szerk. Hafner Zoltán. Budapest, Századvég

Selyem 2002 = Selyem Zs. „Egyetlen időm és a minyonok." Kertész Imre regényeiről // Múlt és jövő. 2002/4. 20–32.

A LÍRAI SZÖVEG POÉTIKÁJA

Bókay Antal
(PTE, Pécs)

AZ ELMONDHATATLAN ÉS ELHALLGATHATATLAN (ANTROPOMORFIKUS VERSUS FIGURATÍV A KÖLTÉSZETBEN ÉS A PSZICHOANALÍZISBEN)

A modernitás, a szelf és a líraiság összekapcsolása, és ezen a hármason keresztül egyfajta dekonstruktív szubjektivitás-elmélet megfogalmazása meglehetősen korán, már 1965-től kezdve érzékelhető volt Paul de Man munkáiban. Az elgondolás centrumában a líra, pontosabban a „lírai" áll. Nemcsak arról van szó, hogy „de Man számos kései esszéje, nem épp könnyen érthető módon a líra fogalma köré összpontosul" (Culler 2004: 119), hanem mintha az egész dekonstrukciós irodalomfelfogás e témán keresztül fogalmazódna meg. Mindennek hátterében egy még átfogóbb, dekonstruktivista szubjektumfelfogás körvonala, a szubjektum létformáinak és működési folyamatainak elmélete is rekonstruálható. De Man líraiságról alkotott koncepciója elsősorban egy nietzschei, metafizikán túli episztemológia kibontására épül. Különös viszont az, hogy – de Man határozott távolságtartása (mondhatnánk: „ellenállása") ellenére – ez a szelf-felfogás jól párhuzamba állítható a pszichoanalízis bizonyos klasszikus és jelenkori (főleg lacani) elképzeléseivel, olyanokkal, amelyek nem a szelf tartalmát, hanem annak működési/megismerési folyamatát állították a figyelem középpontjába. Kortásai közül a felszínen különbözőnek látszó, valójában viszont sokban hasonló, a líraiságra, mint a szubjektum működési modelljére koncentráló (nyíltan pszichoanalitikus háttérre is építő) elgondolást alakít ki Julia Kristeva (1984), párhuzamokat találhatunk Derrida e témáról szóló megjegyzéseiben (Derrida 1991: 221–237), és érdekes kontrasztot, másféle utat Philippe Lacoue-Labarthe (1999) Celan interpretációiban.

Előadásom középpontjában Paul de Man líraiság-elgondolása, lírai gyakorlata, és ennek szelf-elméleti fordíthatósága áll, egy olyan fordítás, amely más irányból, de hasonló eredménnyel a pszichoanalitikus metapszichológiában is

megjelenik. Ez egy olyan irány, amit Cathy Caruth, Cynthia Chase, Lindsay Walters vagy éppen Derrida a *Memoire*-ban (Derrida 1998) vitt világosabb pszichoanalitikus kapcsolatokkal tovább. Cathy Caruth „Narratív eredetek Wordsworthnél és Freudnál" című írásában beszél „az önismeretről (self-knowledge), mint történetileg alakuló diszkurzusok soráról" (Caruth 1991: 44) a szelf valamikor megtörtént kimondhatóságáról és újra és újra átfogalmazódó megjelenítéséről, a szelf formális geneziséről. Abszolút fontos, hogy nem szelfről, nem az „ön-ről" van szó, hanem ön*ismeret*ről, vagyis egy olyan (részben) episztemológiai aktivitásról, amely persze egyben a szelf megteremtését, artikulálását végzi. A személyesség, bensőség megismerése történeti jelenség-forma, a romantika tette. Elsősorban a romantika lesz az, amely szisztematikus önismereti formát hoz létre, a romantikus költészetet, a lírát. Különös és jellemző, hogy romantikus költők rendszeresen megfogalmazzák az önismeretnek ezt az aktivitását, ilyen Caruth és de Man által is értelmezett „Blessed Babe" rész Wordsworth *The Prelude*-jében.

Ez a romantikus pozíció a szelfet, mint egy igen komplex, talányos, de megismerhető esszenciát értelmezi, egy olyan értelemként, amelyet az egyéni létezés mélyén meg lehet találni.

A romantikának a metapoétikai, elméleti elképzelései gyakran szelf-megismerési/alakulási folyamatra utalnak. Ilyen magának a lírának az egykori definíciója, mely szerint a líra egy kihallgatott monológ. Erre az eredetében modern, radikálisan új lírafogalomra utal Northrop Frye *A kritika anatómiájában*, amikor John Stuart Mill "aforizmájára" hivatkozik, mely szerint "a líra olyan megnyilvánulás, amelyet véletlenül hallgatunk ki" (Frye 1998: 210). Mill 1833-as gondolata, hogy "A szónoklat meghallgatott, a költészet kihallgatott. A szónoklat közönséget feltételez […], a költészet viszont önmagát vallja meg önmagának a magány pillanataiban" (Frye 1998: 210), a korai modern líraeszmény alapjává vált. A líra nem egy személyes eseményhez kapcsolódó érzelmi tartalom leírása, hanem egy diszkurzív modalitás, igazából egy drámai monológ, egy a költő számára is meglepő, tudattalan forrásokból származó önismereti konstrukciós aktivitás, mely a személyesség egy lehetséges sémájához, az interioritás megcsinálásához vezet el. A költészet mint egy monológ kihallgatása, azt az önreflexív, produktív szubjektivitást jelzi, amely a modern költészet szelf-prezentációs módjára jellemző. A líra ebben az értelemben a szelf-fenomenalitás megteremtődésének folyamata, egy olyan szöveg, amely bonyolult nyelvi mechanizmusokon keresztül elvezet a beszélő hang, a szelf jelenlétéhez, működtetéséhez. A költő az a legfelsőbb lény, akinek hangján,

jelzi Baudelaire, „a távoli visszhangok egyberingnak / valami titkos és mély egység tengerén".[1] Ebben a megközelítésben a líraiban feltáruló szelf nem tartalom, hanem diszkurzív modalitás. Ez a megmutatott és megértett belső értelemre koncentráló (azt végső soron megtaláló) attitűddel szemben a szelfet mint lezárhatatlan olvasatot feltételezi, hisz ilyen önteremtő monológ – szinte a beszélő akarata ellenére is – bármikor megtörténhet, folytatódhat.

A két szelf-formáció természetesen keveredhet és keveredik is, ez azonban egy nehezen kezelhető, integrálható heterogenitáshoz vezet, a második út ugyanis megbontja, negálja és folytonosan újraírja az első elértnek, lezárható teljességnek vett személyes értelmét. Paul de Man líraiság-fogalma pontosan ezt az ellentmondásosságot, dekonstruktivitást világítja meg. De Man líraiság-felfogása és a vele párhuzamosan újra és újra felbukkanó szelf-fogalma pályája kezdetétől formálódik, majd folytonosan „dekonstruálódik", egy megőrzött alapgondolat mentén egyre átfogóbb formát nyer. Ebben a dolgozatban azonban elsősorban, vagy szinte kizárólagosan egy kései írásra *Antropomorfizmus és trópus a lírában* című tanulmányra támaszkodom.

De Man e tanulmányában egy gyakran idézett (a líraiságnál látszólag átfogóbb intenciójú) Nietzsche mondatból indul ki, olyanból, amely poétikus dikcióval írja felül, sőt talán semmisíti meg a hagyományos filozófia metafizikus episztemológiáját, az igazság szokásos fogalmát:

> Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Antropomorphismen…" / „Mi is tehát az igazság? Metaforák, metonímiák, antropomorfizmusok át meg átrendeződő serege (de Man 2002: 369).

A nietzschei szöveg ugyanis egyértelműen a szubjektív olvashatóságának kérdésre épül és tagadja azt, hogy lenne artikulációinkban valami stabil, biztonságos jelölt, azaz beszédünk nem referenciális, hanem alapvetően retorikai. A lírai (sőt általában véve az irodalmi) pedig, mint kifejezetten modernitás jelenség (viszi a nietzschei gondolatot de Man tovább), elkerülhetetlen szembesít egy újabb átfogó kérdéssel: hogy ha van lírai diszkurzus, akkor az ilyen szöveg miről szólnak, mi az igazságuk? Mit és hogyan jelöl (vagy éppen hoz létre) a lírai? Mert valahol a lírai szövegek jelentős része kínál valamiféle értelmet, valamilyen módon meg lehet azt mondani, hogy a fenti Wordsworth részlet mire utal. De ha a líra (és az irodalom) természete szerint retorikus beszéd, akkor ez mennyiben érvényteleníti a hagyományos, igazságértékre épülő episztemológiát, a korrespondencia elvet? „Átfertőződik-e" a lírairól

[1] Szabó Lőrinc fordítása

minden megismerésre (ez a Nietzsche idézet üzenete) a benne érzékelhető ellentmondásos, sőt egyenesen megszüntetett igazság-érték? Vagy éppen: „átfertőződik-e" a tárgyak megismerésének hagyományos korrespondencia modellje a líra, azaz a bensőség megismerésére?

Kétségtelenül vannak „gesztusok", amelyek összekapcsolják „az episztemológiát a retorikával" (de Man 2002: 369). E kettősség, az összekapcsolás és szétválasztás ebben a tanulmányban, és de Man korábbi írásaiban, állandóan visszatérő téma. Itt, ebben a kései szövegben de Man nagyon karakteres ellenpárokra hivatkozik: Hogyan működik a lírai kapcsán a „fogalmak" és „figurák" kettőse? Ha lírairól beszélnek vajon „észérvek" vagy „esztétikai ítéletek" működnek? Centrális szerepet az „értelem" vagy a „képzelet" kaphat? És aki a líráról beszél az „tudós "vagy éppen „művész" (de Man 2002: 386).

Ezek a párok két eltérő világ-érzékelés, világ-olvasat irányait jelzik. A metafizikus filozófiai tradíció állította e két terület elválaszthatóságát, párhuzamos érvényét egyrészt a korrespondencia elvű episztemológia, másrészt pedig az esztétikai[2] egymástól független lehetőségének feltételezésével. De Man szerint viszont nincs két, egymástól független lét-olvasat, egy az objektív világra egy pedig a szubjektívre, a bensőségre vonatkozó episztemológia. A lírai, illetve a lírai olvasat (az önismereti olvasat) nem egyértelműen és kizárólagosan a párok második „dobozába" tartozik, hanem kiküszöbölhetetlen heterogenitás jellemzi, azaz mindkét megismerési folyamatra igényt támaszt, van is, meg felülírt is az igazságigénye. Ezért elkerülhetetlenül tudatosítani kell „a lírainak, mint a költői diszkurzust általánosan leíró fogalomnak a bizonytalanságát" (de Man 2002: 386). Világos, hogy a hagyományos (filozófiai és irodalomelméleti, sőt interpretációs-hermeneutikai) episztemológiai törekvés lényegi szándéka „a diszkurzus feletti ellenőrzés visszanyerése" (de Man 2002: 370), azaz egy olyan eszmei modell, látásmód biztosítása, amely folytonossá, integrálttá, különbség-konstrukciók mentén (a retorikai „feloldásával", azaz grammatizálásával) homogénné teszi a költői és nem-költői kijelentéseket és e kijelentésekről való beszédet. De Man pontosan ezt az integrálást tarja reduktívnak és célja olyan példák vizsgálata, „amelyeket nem lehet visszailleszteni a rendszerbe" (de Man 2002: 370), amelyek nem homogenizálják a tudás felé a diszkurzust. A lírai valamilyen alapvető értelemben destruktív, hiszen benne, általa elveszítjük „a diszkurzus feletti ellenőrzést", és ez a helyzet a diszkurzus használójánál, az olvasás aktusában „ellenállást" eredményez és

[2] Erről az esztétikairól szólnak de Man utolsó írásai, kötetcímbe is emelve: Paul de Man: *Esztétikai ideológia*.

a diszkurzív folyamat termékeny ellentmondásossága ennek az ellenállásnak a működéséből következik.

Különös módon ugyanezen episztemológiai pozíció érzékelhető Freud Álomfejtésének (Freud 1985) egy mostanában gyakran idézett passzusában. Az álom és az álomfejtés a pszichoanalízis egyik alapelve szerint önismereti diszkurzus, „királyi út a tudattalan megismerésére" méghozzá kettős értelemben retorikai, egyrészt az álom megteremtődése, a vágyszerű képi-nyelvi artikuláltságba jutása egy retorikai folyamaton, az álommunkán keresztül történik, másrészt az álomfejtés az álommunka megfordításával, a szabad asszociációk (lírai) hozzáadásával ugyancsak retorikai transzformációkkal jut el valamilyen értelemhez. Az álom „egy projekció is, egy belső folyamat külsővé tétele" (Freud 1985: 118), és az „álomképek textualitásukkal egy másik lényként, a másik nyelvén szólítanak meg, és képzelődésre, latolgatásra és még azon túlra is, a fikcionalitás mezejére kényszerítenek minket" (Jádi 2008: 111). Az „értelem", amit e megszólításnak tulajdonítunk azonban nem stabil, mert az álom olvasata nem fejezhető be, nem zárható le, hanem újabb és újabb asszociációk (retorizálások) kényszerébe fogott. Nyilvánvaló, hogy az álom-olvasat (és igazából a szelf-konstrukció) lényege nem az időnként elérhető jelentés, hanem az a retorikai folyamat, amely jelentéseket teremt és jelentéseket megbont. Freud egy 1925 jegyzetben nagyon világosan megfogalmazza ezt az elvet:

> Most, miután legalább az analitikusokat sikerült megbarátkoztatnom azzal a gondolattal, hogy a nyilvánvaló álom helyébe az analízis révén nyert jelentést kell tenni, egy másfajta összetévesztés bűnébe esnek és makacsul ragaszkodnak is hozzá. Ebben a lappangó álomtartalomban keresik ugyanis az álom lényegét, és közben nem ügyelnek a lappangó álomgondolat és az álommunka különbségére. Alapjában véve az álom nem más, mint gondolkodásunk sajátos formája, mely az alvás állapotának feltételei között válik lehetségessé. Ezt a formát az álommunka hozza létre, mely az álom egyedüli lényeges vonása, sajátosságának egyetlen magyarázata. (Freud 1985: 353)

E felszínen egyszerűnek tűnő, igazából radikálisan megbontó-építő kettősséget, mint kétféle olvasási módot (az el-olvasást és a végnélküli olvasást) de Man a romantikus tradícióban működő költők verseinek értelmezése segítségével világítja meg. De e kettősség érzékelése már a romantikus önismereti diszkurzus őseként, eredőjeként vehető szerzőnél, Shakespeare-nél is felfedezhető. Shakespeare *Hamlet*-je a világirodalom, sőt az európai kultúra egyik első és talán legnagyobb szelf-költeménye. Nemcsak Hamlet önteremtő, önismereten

keresztüli szelf-fejlődése jelenik meg benne, hanem a jelentős mennyiségű monológ a személyesség alapvető, metapszichológiai problémáit is megfogalmazza. A nagy monológok helyett most csak egy rövidebb szöveget, a gyász és személyesség kapcsolatáról szóló hamleti elmélkedést mutatnám be.

Freud egy 1917-es tanulmányában foglalkozik a gyász és a melankólia kapcsolatával, hasonlóságával és különbözőségével és ezek kapcsán az én megformálódásával. A bensőséges, önmagunkat alakító tárgy-kapcsolatok leképeződése alakítja ki, formálja meg énünket. Az „én" ilyen identifikációval szerzett alakzatokból áll össze. Ha egy kapcsolat megszűnik, a szeretett másik meghal, elhagy akkor ez az én-alakzat, én-forma hiánnyá válik. A követő „gyászmunka" arra irányul, hogy ez a hiány betöltődjék. A hiány betöltését sokféle kulturális tradíció segíti, allegorikus tárgyak, egy sírhely, virágok, meghatározott színű öltözék, mind fenomenalizál egy belső vágy-természetű affektív szelf-birodalmat. A *Hamlet* egyik meghatározó vonulata a gyász lehetősége, illetve elmaradása. Hamlet apját túl gyorsan temetik, Polonius sem kap megfelelő gyászt halála után és Ophélia is, az öngyilkosság gyanúja miatt kimarad a megfelelő gyász lehetőségéből. A gyász pedig valamilyen bensőség figuratív artikulációja, egy indulat láthatóvá, megfoghatóvá tétele. A gyász igazsága „egy bizonyos fajta allegorikusságból áll, allegorikus emlékezetből, amely csak annyiban képes nyomot hagyni, amennyiben az mindig a másik nyoma" (Derrida 1998: 51). Példám Hamlet egy monológ-szerű szövege, melyben saját gyászának figurativitását elemzi. A dráma elején vagyunk, Hamlet még nem találkozott a szellemmel, miközben a királyi udvarban ünnepelnek, a meghalt király után trónra lépett testvér és Gertrud esküvőjét ülik. Hamlet viszont vigasztalhatatlanul, zavaróan gyászol olyannyira, hogy a király és a királyné próbálják gyászáról lebeszélni:

KIRÁLYNÉ.
Jó Hamlet, ezt az éjszint dobd le már,
S a dán királyra vess nyájasb szemet.
Nehéz pillád' ne süsd alá örökké,
Keresve mintegy a por közt atyádat.
Tudod, közös, hogy meghal a ki él,
S természet útján szebb valóra kél.

HAMLET.
Igen, asszonyom, közös.

KIRÁLYNÉ.
Ha az: miért

Látszik tehát előtted annyira
Különösnek?

HAMLET
Látszik, asszonyom! az is
Valóban; látszik-ot nem ismerek.
Nem e sötétszín köntös, jó anyám,
Sem a szokott gyász öltözet, sem az
Erőltetett mell zúgó sohaja,
Nem a szemekben duzzadó patak,
A csüggedő tartásu arcz, meg a
Bú többi módja, színe és alakja
Jelölhet engem voltakép: ezek,
Valóban, látszanak, mert játszhatók;
Az enyém belül van, és nem látja szem,
Csak dísze és boglára gyász mezem.[3]

A szelf önkonstrukciójának (későbbi dekonstrukciójának) ez egy igen fontos pillanata. Két különös mozzanata van: az egyik a látás, látszás igen erős jelenléte, a másik pedig a melankólia szelf-konstruktív (vagy inkább szelf-romboló) szerepének felvetése. A királyné szövege, (pszicho)-analízise kétszeresen is az allegorikus láthatósághoz kötődik. Arra kéri Hamletet, hogy nézzen az új apára, és ne nézzen a (halottként porrá lett) régire, illetve, hogy ne nézzen a földre, hanem nézzen a napra (ami persze a király allegóriája). Érve a halál mindenkire közös végzete, illetve e végzet köztudott volta. A királyné a közösségben elfogadott gyász viszonyáról beszél, tehát arról, hogy az ilyen esetben a szelf a veszteséget kidolgozza magából, betöltődik a benne keletkezett hiány, új szelf-tárgyakat talál és így egy idő után visszatér az élet normális menetébe. Hamlet elismeri a közösség halállal, gyásszal kapcsolatos elvárásainak jogosságát („Igen asszonyom, közös"). A magyar fordítások különbségei jól jelzik az angol szó (common) kétféle jelentését, amely valóban eldönthetetlen, de a szelf-konstrukció útja szempontjából egyáltalán nem jelentéktelen. Arany „közös"-nek, Nádasdy „köztudott"-nak[4] fordítja, az előbbi egy lét-állapot sorsszerűségét, a másik viszont egy vélekedés általánosságát jelzi.

Hamlet az anyai érvet látszólag elfogadó gesztusára a királyné – újra a látást emlegetve („If it be / why seems it so particular with thee") – Hamletet különös

[3] Nádasdy Ádám fordítása

[4] „Igen, felség, ez köztudott" A monológ további értelmezése alapján itt Nádasdy fordítása a pontosabb, találóbb.

válaszra, viselkedése, önmaga magyarázatára készteti. Hamlet e szövege *a szelf, a saját személy figuratív olvasása*. A királyné által feltett kérdésre különös csavarással érkezik válasz. Hamlet nem arra a kérdésre válaszol, hogy miért „látszik" apja halálának ténye, az elmúlás elkerülhetetlensége oly különösnek,[5] természetellenesnek, hanem arról beszél, hogy *belőle,* mint gyászban kidolgozott személyből mi látszik, válasza átfordul „az ennek és ennek látszik"-ból pontosan abba, hogy én nem látszom.A monológ, az önmagáról való beszéd igencsak enigmatikus. Egyrészt állítja a saját külső (ruha, sóhaj, könny) és a személy önreflexív bensőségének, önmaga radikális elválasztottságának tényét. A logika világos: a szelf meghatározó jelentőségű kettősségből áll, a belső és külső nincs szükségszerű kapcsolatban. Mi látható akkor belőle? Vajon mi lehet ez a „bennem az van, amit sose látnak" (Nádasy Ádám fordítása)?[6] Én magam vagyok a gyász? A külső megjátszható, maszkszerű, a belső viszont „van", tényleges, de kívül van a megismerhetőségen, a láthatóságon. A szelf tehát alapjában valami belső, pre-szimbolikus energia hátterére épül, tiszta aktivitás, olyan, amely elsődlegesen nem „látszás", hanem a láthatatlan inherens működése. Forrása a szelf hátterét megteremtő totális, tiszta és kimondhatatlan melankólia, a modern szelf antropológiája. A melankólia, a pszichoanalitikus értelmezések nyomán ma már tudjuk róla, egy nagyon korai, nyelv előtti, ödipális előtti veszteség emléke, az anya-teljesség pótolhatatlan elvesztése nyomán maradt lyuk, amelynek megképződésével párhuzamosan történik meg a személy első, szó előtti, külső rend, a szimbolikus előtti struktúrájának kiépülése. Hamlet is erre utal, a személye lényege, az interioritás magva kimondhatatlan, „passes show", azaz pontosabban *láthatatlan*, elérhetetlen a tekintet számára. A gyászban figuráció történik, de valahol mégis szembesülni kell a gyász alakvesztő, defiguratív visszacsapásával. A gyász mögött vagy hamisítás (a bennünk megképződött másik voltaképpen magunk számára való hamisítvány, amitől a gyászmunka során lehet megszabadulni) vagy pedig melankólia, saját nárcisztikusan adott ürességünkkel való szembesülés.

De Man líraiság-fogalma azért igen fontos lépés, mert a líraiság elemzésével kibontja a retorizálás, az álommunka folyamatának lépéseit, összetevőit. Ennek a kibontásnak meglehetősen enigmatikus értelmezési alapja a töredékesen idézett Nietzsche mondat. Nietzsche felsorolása alapján de Man két lírai folyamatot különít

[5] Ennek tényszerű hátterével, az öreg Hamlet halálának körülményeivel csak a következő jelentben szembesül, a Szellem információi alapján. Nem érdektelen, hogy az a „látszás", meglátás, belátás viszont egy olyan forrásból jön, a Szellemtől, aki maga a láthatóság és láthatatlanság, a valóság és hallucináció eldönthetetlen peremén létezik.

[6] „…I have that within which passes show" – ami nem megmutatható.

el, egyrészt a metafora és metonímia párosra utalva a *figuratívat*, másrészt egy egyáltalán nem közismert eljárást, az *antropomorfizmust*. A figuratív és antropomorf nem retorikai-grammatikai jellemzők, hanem eltérő olvasási módok, olyan stratégiák, amelyek egymással ellentétesek, de mégis kölcsönösen megkerülhetetlenek a lírai, a szubjektivitás megragadásakor. Az antropomorfizmus „ellenőrzése alatt" tartja a diszkurzust, homogenizál, értelemhez juttat (el-olvas), míg az ellenállásban felsejlő figuratív (az olvasás) kétségessé teszi az elért értelmeket, a nyelv itt működésbe lépő materiális hátterének érzékelése (maga az abbahagyhatatlan olvasás) dekonstruálja, felszámolja a (befejezhető) el-olvasás optimizmusát.

Az antropomorfizmus eredete szerint ugyancsak tropologikus, de végeredménye, olvasási módja éppen ellentéte a figurativitásnak, mert az „antropomorfizmus egyetlen állítássá vagy lényegiséggé fagyasztja a tropologikus átalakulások és tételezések végtelen sorát" (de Man 2002: 371), vagyis megszakít egy figuratív olvasási folyamatot, aktivitást, és ezzel stabilizál valamilyen értelmet. A trópus el-olvasásakor megy át antropomorfizmusba, akkor, ha a figuratív heterogenitás homogenizálódik, az érzéki sokfélesége, sokféle olvasati lehetősége egységes esztétikai-fogalmi tapasztalatként működik, azaz egy belső értelem kimondásaként, igazságaként jelenik meg, „azonosítás lesz a szubsztancia szintjén" (de Man 2002: 371). Az antropomorfizmus tehát a lírai olyan működése, amely *el-olvasás*, lezárás, egy értelmezett, lefordított trópus, egy olyan végeredmény, mely a tropikus folyamatot, dinamikát egyetlen jelentésre rögzíti. Ez a jelentés egy emberi tartalom, értelem, azaz egyfajta bensőség referencia. Az antropomorfizmus az „igazság" (látszólagos) megjelenése a lírában, pontosabban a líra-olvasatban. Freud idézett szövegében pontosan ez a kettősség jelenik meg, az álomnak jelentést tulajdonító interpretátor el-olvassa az álmot, megtalálja, vagy pontosabban megadja az „igazságát". Freud javaslata azonban az, hogy az álom lényegének ne a tartalmát, hanem a formáját, a figurativitását, a kinyomozható, olvasásba vonható retorikai eljárásait tartsuk.

Az antropomorfizmus persze – annak ellenére, hogy reduktív, lezáró, meghamisító jellegű – elkerülhetetlen, az „antropomorfikus olvasatok (félreolvasások) lehetősége ugyanis része a szövegnek, és része annak, ami a szöveg tétje", és ez a tét a megragadható, prezentálható szubjektív értelem. Ezért lehetséges, hogy „az antropomorfizmus nem más, mint illuzórikus föltámasztása a nyelv természetes lélegzetének, amelyet a trópus szemantikai hatalma dermesztett kővé" (de Man 2002: 378). Az antropomorfizmus valójában az ideológia megjelenése a kifejeződés olvasatában, egy szemantikai zűrt, nyelvi káoszt old fel egységes, koherens (szubjektív) igazsággá.

Az antropomorfizmus szélsőségesen jellemző diszkurzív példája az önéletrajz, mely egy tulajdonnevet (szerzői nevet) és hozzá kötve a szelf nyelvileg konstruált létét, igazságát állítja, azaz antropomorfizálja a nevet, a referenciát. A név ugyanis igazából csak a személy-tárgyat jelzi, az önéletrajz ezt a tárgyat tölti ki antropomorf értelmek, egy koherens szelf konstrukciójaként. A lírai működhet(és működik) ilyen módon, többnyire meg tudjuk mondani, hogy mit jelent, vagyis van értelmi bázisa, koherenciája(ezt aktivizálja az el-olvasás), de ott van mögötte a materiális, figuratív felül (vagy éppen alul-) írás, sajátos rávetülés, spekularitás, mely az olvasásban mutatkozik meg (és az el-olvasásban tagadódik le).

Az önéletrajz (és de Man szerint a modern költészet) egzisztenciális megalapozó figurája az *aposztrófia*, amely a megszólításon keresztül antropomorf jelentést, hangot és arcot ad valaminek. Az önéletrajz modell-szerepe nyomán válik érthetővé de Man egy másik enigmatikus szövege, az, hogy „Az önéletrajz nem műfaj, hanem az olvasás vagy a megértés figurája, ami bizonyos mértékig minden szövegben megjelenik" (de Man 1997: 95). Minden szöveget és persze önmagunkat is el-olvashatjuk és el is olvassuk antropomorfizáló módon. De Man az önéletrajz kapcsán egy „tükrös struktúráról" beszél, ahol a valódi személy és a megírt személy „az olvasás folyamatában érintett két szubjektum kölcsönös reflexív helyettesítés útján meghatározza egymást, s az önéletrajzi mozzanat mint kettejük egymáshoz igazodása játszódik le" (uo. 96). Az „igazodás", amely voltaképpen az „igazság", az antropomorfizmus érvényesülése azonban bármennyire is akart, még az önéletrajzban sem történhet meg teljesen. A bensőség figuratív heterogenitása (a vágy retorikussága és performativitása) miatt nem lehet leképezni, az értelmét megnyugtatóan megmutatni, hanem kényszerűen, ellenállások aktusain, negatív teremtésein keresztül új jelentés-megoldások felé kell lépni. A tükrösség, a spekularitás fogalom igen jelentős. A tükör itt egyáltalán nem mimézist jelent, hanem azt, hogy a költői diszkurzus el-olvasása egy jelentést megadó figurativitás és egy jelentést megbontó (olvasó) figurativitás közötti térben, ilyenfajta tükröződésben működik. A konstruktív és dekonstruktív lírai jelentésképzés kölcsönkapcsolata a tükrösség, azaz valamiféle negatív tükör ez, mert a figuratív antropomorf el-olvasására mindig rávillan, rátükröz ennek a megmondásnak a tarthatatlansága, figuratív megbontottsága:

> A tükör mozzanat, mely minden megértésnek része, felfedi azt antropologikus struktúrát, ami minden megismerésben működik, beleértve az én megismerését", és „meghökkentő módon mutatja meg a tropologikus

> helyettesítésekből álló textuális rendszerek lezárásának és totalizálásának (vagyis létrejöttének) lehetetlenségét (de Man 1997: 95).

Az önéletrajzzal modellálható romantikus lírai diszkurzus kulcseleme a prosopoepia, a megszemélyesítés, mely egyfajta ellentmondásos antropomorfizálás. Minden pszichoanalitikus értelmezés megszemélyesítés is, mert arcot adva a „belső külvilágnak" a tudattalan valamilyen artikulációját formálja meg. A megszemélyesítés, „a prosopopeia figurája egy hiányzó, holt vagy hangnélküli létező fiktív megszólítása, amely a megszólítottat a beszéd képességével ruházza fel […] a hangszájat szemet s végső soron nevet feltételez, ez a láncolat pedig kifejezetten benne van a trópus nevének etimológiájában: *prosoponpoiein*, maszkot vagy arcot (*prosopon*) adni" (de Man 1997: 95). Minden önéletrajzi szöveg egy tárgyit, egy dologit (egy nevet) lélekkel, koherenciával, élettel ellátott, azaz antropomorfikus személyként jelenít meg, miközben a figuratív tovább-olvasás feltárja ennek konstruált, hamisított voltát.

> Az ember azért beszélhet vagy nézhet szembe egy másik emberrel még életében vagy a síron túl, mert arccal rendelkezik, de csak azáltal lehet arca, hogy részt vállal egy diszkurzusból, amely nem teljesen természetes, de nem is egészen emberi (de Man 1997: 95)

Ehhez Chase hozzáteszi, hogy

> de Man nemcsak a prosopopeiát olvassa az arc adásaként; az arcot is úgy olvassa, mint a prosopopeia által adottat. Az emberi személyiségnek nem természetes adottsága az arc. Diszkurzusban, nyelvi aktus révén adott. Amit ez az aktus nyújt az figura (alakzat). A figura nem kevesebb mint az arcunk (Chase 1997: 110).

A figuratív arc és maszk az, ami – az antropomorfizmussal és a fenomenalizálással szemben – az olvasási folyamat dekonstruktív eseményeként artikulálódik. A figuratív, az alakzat az ilyen dekonstruktív tovább-olvasásban felszámolja saját antropomorfitását, jelentésességét, egy jelentés-romboló spekuláris térbe lép és ezzel defigurálódik, alaktalanodik. A megnyugtatónak, találónak tűnő alakzatról az olvasás során kiderül, hogy nincs ilyen egységes üzenete. Az alakzat valójában alakoskodás. Nem azért mert félre akar vezetni, hanem mert nincs más mint félrevezetés. Az olvasás a félrevezetés követése, nemcsak vezetés, hanem ezen antropomorf gesztuson keresztül, túl „megvezetés" is. A figuralitás – olvasati jellege miatt – nem abszolút, nem tételszerű. Különböző nyelvi nyomokban eltérő mértékben jelenik meg. Freud képrejtvénye, Kristeva

szemiotikusa, Nicholas Abraham anaszémikusa és de Man hipogrammája ilyen.

Hamlet is többször kitér az arc ilyen dekonstruktív lehetőségére, pontosabban lehetetlenségére, a női arc és a feminitás antropomorf hátterének megragadhatatlanságára:

> Hallottam én, hogyan festitek magatokat. Isten adott nektek egy arcot, erre ti csináltok magatoknak egy másikat. Vonaglik és riszál mindegyik, meg selypít meg idétlen beceneveket ad az Isten teremtményeinek; az affektálást tudatlanságnak álcázzátok.[7] (Hamlet III. 1. 426)

Pontosan érzi, tudja, hogy az arcadás nemcsak alakzat, hanem alakoskodás is. A prosopopeia nevében is benne van, hogy 'maszkot képez', a maszk pedig dekonstruálódik, arctalanodik abban a pillanatban, ahogy mögé próbálunk nézni. Valami más van mögötte, nem antropomorf, a maszk egy meghamisító fenomenalizáció. Nem metafora, amely analogikusan sejtet egy szubjektív lényeget, hanem helyettesítés, pótlék. Vajon az Isten által adott arc milyen arc? Mit jelöl? Megérinti a szelf mélyét? Pontosan annyira, mint ahogy Hamlet gyásza is a szelf mélyére vetül, de ott hiány, rés, szakadék tárul csak fel. Az arc egy figuratív rögzítés (a „lélek tükre" mondják róla), helyettesítése egy nem láthatónak egy nem érzékelhetőnek, a szelf bensőségének. Spekuláris, egy ismeretlen bensőségre vetül rá egy külső, olykor határozottan idegen fenomenális. Ophélia és Hamlet találkozását kihallgatja a király és Polonius, majd utána próbálják kitalálni Hamlet személyes lényegét. Polonius szerelemmel, egy antropomorf értelemmel magyaráz, de a királynak gyanús a dolog, és más dekonstruktív zavart, zűrt feltételez Hamlet mögött. Ez a dekonstruktív zűr egyik értelmezésben újra antropomorf logikát vezet be (Hamlet tudja ki volt apjának gyilkosa), másrészt viszont itt van kulcsszerepe az elmebetegségnek, Hamlet őrületének. A drámából nem világos, hogy Claudius melyik logikát követi, újra-antropomorfizálva olvassa Hamletet, vagy egy defiguratív megbomlást fedez fel benne. Könnyen lehet, hogy mindkettőt gondolja.

> KIRÁLY
> A szerelem? Nem az kavarja föl;
> Amit mondott, kissé zagyva volt,
> de nem bolondság. Valami lapul
> a lelkében azon kotlik a bánata
> és félek: ha előbb-utóbb kikel,
> veszélyes lesz.

[7] Nádasdy Ádám fordítása

Hasonlóképpen arccal, az igazi és nem igazi arccal foglalkozik a dráma egy másik jelenete, amikor Hamlet a *closet scene*-ben két medált arcképet ábrázoló vet össze, az egyik anyja nyakában a mostani király képe, a másik az általa őrzött kép apjáról. A drámában nem látjuk a képeket, csak hallunk róluk. Egy *Hamlet* értelmezésben, Zeffirelli *Hamlet* filmjében viszont jól látható, hogy a medálok feketék, nincs rajtuk arc. És a filmben a két szereplő, Hamlet apja és Claudius valós arca is ellentmond Hamlet ítéletének: Claudius a szép, középkorú férfi és Hamlet apja összetört, öreg ember.

A probléma modellje azonos, a szelf, a szubjektum egy heterogén másikhoz (megjelenéshez, *Darstellung*-hoz), archoz és hanghoz jut. A megszemélyesítés (azaz képiesítés), mely ezen aktus lehetőségét ígéri azonban csalóka, igazából hamisítvány. Egy további idézetet kell azonban ehhez hozzátennünk ugyancsak de Mantól: „Mihelyst egy hang vagy arc nyelvi tételezését értjük a prosopopeia retorikai funkcióján, megértjük azt is, hogy nem az élettől vagyunk megfosztva, hanem egy olyan világ alakjától és értelmétől, mely kizárólag a megfosztás útján történő megértés révén hozzáférhető" (de Man 1997: 105), vagyis a személyes, belső értelem igazából ilyen radikális tagadás kontextusában (egyfajta álommunkában) működik, teremtődik. Pontosan ilyen értelemben mondja Paul de Man az olvasás, az értelmezés (mondhatnánk: az álomfejtés) természetéről, hogy „olvasni pedig nem más, mint megérteni, kérdezni, tudni, felejteni, kitörölni, eltorzítani, megismételni – vagyis nem más, mint az a végtelen megszemélyesítés (prosopopeia), amelynek révén a halottak archoz és hanghoz jutnak, amely elmondja végrendeletük allegóriáját, másfelől lehetővé teszi számunkra, hogy megszólítsuk őket" (de Man 2003: 183).

Felhasznált irodalom

Caruth 1991 = Caruth C. Empirical Truth and Critical Fiction, The Johns Hopkins University Press, Baltimore

Chase 1997 = Chase C. Arcot adni a névnek – de Man figurái // Pompeji, 2–3.

Culler 2004 = Culler Ch. Líraolvasás = Figurák, szerk. Füzi I. – Odorics F. Budapest, Gondolat

de Man 1997 = de Man P. Az önéletrajz mint arcrongálás. Ford. Fogarasi Gy. // Pompeji, 1997/2–3.

de Man 2002 = de Man P. Antropomorfizmus és trópus a lírában // de Man P. Olvasás és történelem: válogatott írások, vál. Szegedy-Maszák M. Ford. Nemes P. Budapest, Osiris. 369–395.

de Man 2003 = de Man P. Az eltorzított Shelley. Ford. Kulcsár Szabó Z. = Hansági Á. – Hermann Z. (szerk.) Újragondolni a romantikát. Budapest, Kijárat Kiadó. 159–189.

Derrida 1991 = Derrida J. 'Che cos'è la poesia?' = Between the Blinds: A Derrida Reader, ed. Kamuf, Peggy. New York, Columbia University Press

Derrida 1998 = Derrida J. Memoires Paul de Man számára. Ford. Simon V. Budapest, Jószöveg Könyvek

Freud 1985 = Freud S. Álomfejtés. Ford. Hollós I. Budapest, Helikon

Frye1998 = Frye N. A kritika anatómiája. Ford. Szili J. Budapest, Helikon

Jádi 2008 = Jádi F. Az álomképek világa mint különös fikcionalitás // Műhely, 6. szám. 106–111.

Kristeva 1984 = Kristeva J. Revolution in Poetic Language. New York, Columbia University Press

Lacoue-Labarthe 1999 = Lacoue-Labarthe Ph. Poetry as Experience. Stanford, Stanford University Press

Kovács Gábor
(PE, Veszprém)

A HIÁNYJEL ÉS A „VALAMI" JELENTÉSE ARANY JÁNOS KÖLTÉSZETÉBEN

Weöres Sándor nagyon pontosan mutatott rá Arany János költészetének egyik különös sajátosságára. A *Hódolat Arany Jánosnak* című versfüzér („szimfónia") harmadik költeményében ezt olvashatjuk:

> De a sok szóból elég:
> valamit már, úgy hiszem,
> mondanom is illenék;
> mert én ugyan felteszem,
> hogy a tisztes és kopott
> szóknak éden-állapot,
> ha görögnek fel-alá s
> hasmánt, mint a vízfolyás,
> nyűg nélkül – hisz gondolat
> oly sok járt a toll alatt,
> fennkölt eszme-lángverés,
> hetven horgú érvelés,
> tarka-barka tünemény,
> szülemény, meg sülemény,
> hogy a szédült szók evégett
> nem bánnák az ürességet; (Weöres 1973: 40)

Az idézett verssorok csöppet sem erőltetik rá Arany költészetére a Weöres Sándor-i versírásmód és költészetszemlélet szempontjait, ugyanis Arany műveiben valóban nyomatékos szereppel bír a „szédült szók ürességvágya". Ezt a jelenséget több szempontból lehet értelmezni. Lehet egyfelől a szerző feltételezett élettapasztalatai és az alkotáslélektan felől magyarázni, ahogy a nagyobb életrajzi jellegű tanulmányok teszik: az 1848–49-es tapasztalatokat átélő költő az 1850-es évek lírai és epikai termésében lépten-nyomon azt próbálja

meg kifejezni, mennyire feldolgozhatatlanok a tragikus végesemények, s arról ír, mennyire üresek és használhatatlanok a szavak ilyen létélmény kifejezésére.[1] Ennek a feltevésnek a nehézségeivel maguk az életrajzírók is szembesülnek akkor, amikor Arany jól ismert levélrészleteivel szembesülnek. Arany ugyanis az alábbiakat írja: „a fájdalomban, kínban dühösség- és kétségbe-esésben nincs meg a művészi nyugalom; s addig ne vegyen az ember tollat a kezébe…" (Szilágyi Sándornak, 1850. április 14. – Arany 1975: 273); „én csak bizonyos objektív állapotban tudom kezelni az érzelmeket. Ha valami engem közelről, mélyen sebez, ott hallgatok" (Egressy Gábornak, 1854. március 19. – Arany 1982: 402). Ezeket a mondatokat nem kell különösebben magyarázni – nyilvánvalóan zökkentik ki azoknak az olvasatoknak az érvelési módszerét, amelyek a szerző létélményei felől közelítik meg a lírai én beszédmódját. Sokkal szerencsésebb annak az irodalomtörténeti és poétikai, vagy történeti-poétikai koncentrációjú értelmezési módnak az érvelése, amely az 1850-es évek Arany-lírájának pontosan meghatározható verstípusáról (az elégiko-ódáról) szólva beszél az ellentétes lírai hangvételek feszültségéről, s az elhallgatás poétikájáról.[2] Legutóbb Milbacher Róbert (Milbacher 2009: 225–265), Eisemann György

[1] Néhány példát említek minderre. „Az egyéni és hazafiúi fájdalmak összehalmozása Arany hosszú évek sorára elvonja a nagyobb alkotásoktól. A forradalmat követő években (1849–51) költészetében valami keserű végletesség van" (Riedl 1920: 24–25.). „Arany lyrai költészetének hangulatos háttere az 50-es évek reactiója, tehetetlenségre kárhoztatott, elnyomatásukban szomorúan visszapillantó kortáraival" (Riedl 1920: 77.). „Évről-évre jobban romlott kedélye, honfiúi bánat, testi szenvedései, örökös tépelődése szárnyát szegte múzsájának" (Gyöngyösy 1901: 213). „Úgy járt, mint akinek szavát elvette a rémület; – maga csak küzködve bír megszólalni. Első megszólalása, *A lantos* – mint kézi példányába odaírta – a szétzilált, elnémult magyar költők sorsát festi" (Voinovich 1931: 6.). „A kételső év – 1850–51 – lírája csaknem kivétel nélkül a nemzeti érzelemkörben mozog, annak teljesen egyéni kifejezőjeként. Ez erőszakos, passzív, fájdalmas állapot az ő lírájának melegágya, s nincs költő, Tompát sem kivéve, aki ez éveknek, a bukása miatt való szenvedésnek közvetlenebb, szinte testibb megörökítője lenne. Folyvást az azelőttire, a fényes, boldog, tevékeny korra emlékezve, s ahhoz mérten érzi, szenvedi az esés, a lesodortatás, az aláhullás fájdalmát; már a jövőtől sem vár semmit, vénnek, a sarló alá megérettnek gondolja magát" (Horváth 1997: 207–208.). „Mindez eléggé megmagyarázhatja ez évek költészetének rendkívüli személyességét, töredékességét, ritkán, de akkor annál zsúfoltabban feltörő líraiságát. Nem azért ír nehezebben, mert hiányozott életéből a művészi nyugalom, hanem főként azért, mert igazán lényeges, nem feladatszerűen írt versei rettenetes mélységből törtek elő, vérző sebeket téptek fel újra meg újra; keserű kínlódásokban jöttek létre" (Keresztury 1967: 269.). „Ilyen előzmények után döbbenthet meg bennünket hangjának teljes elkomorulása már 1851 végén, s a komorság, a reménytelenség huzamos fennmaradása, csupán itt-ott az enyhülés némi jelével. A válság az 1852-es esztendőhöz kapcsolódik, de a válságköltemények sorát már 1851-ben *A dalnok búja* nyitja meg" (Sőtér 1987: 186.).

[2] Vö. *Az el nem ért bizonyosság* című kötet elemzéseivel (Korompay 1972) vagy Barta János megállapításaival (Barta 2003).

(Eisemann 2010: 95–125), Szilágyi Márton (Szilágyi 2017: 205–224; Szilágyi 2023: 318–338) bizonyította be elemzéseiben, hogy a *Letészem a lantot*hoz hasonló költemények nem is annyira a lelki kiüresedésre, hanem a romantikus líranyelv történetileg szükségszerű kimerülésére mutatnak rá akkor, amikor az elhallgatást vagy a szavak jelentésének kiüresedését viszik színre.

Ezt az irodalomtörténeti érvelést teljesen elfogadva lehetséges még Arany versfelfogására is hivatkozni, s így szövegpoétikai érvekkel körülírni a „szédült szók ürességvágyának" szövegképző jelentőségét. Arany a népköltészet vizsgálata során jött rá arra, hogy a dal formálódása során feltételezhető egyfajta különleges szövegalakító sorrend, amelyben mindig jelen van a kezdeti értelemhiátus (az „eszme" hiánya). A gondolatmenet szerint az első dolog, ami a dal születésekor megjelenik, az a hangulat, amely azonnal valamilyen ritmussal kapcsolódik össze. Második lépésben kerülnek elő a jelölők, amelyek aktualizálják és realizálják a ritmust (ezek a „dallamos szavak"). Ezek a jelölők az archetipikus szimbólumok világából idéződnek fel, majd kerülnek egymás mellé, azonban minden különösebb jelentés-összefüggés nélkül. Végül pedig, szerencsés esetben lassan-lassan valamilyen értelmes jelentés is hozzáfűződik a ritmusba tört jelölőkhöz. Mégpedig úgy, hogy a ritmus kijelöl egy szót, nagy hangsúlyt helyez rá, s erre bízza a költemény teljes jelentésvilágának kibomlását. Idézem Arany gondolatmenetét és példáját:

> A nép fia megtelik érzelemmel, – az érzelem már hullámzik, rythmust, dallamosságot kap (mert a zeneiség áll legközelebb a még eszmévé nem fejlett érzelemhez) – de az eszme még hiányzik: mit tesz tehát? Összefüggetlen, ex abrupto, jövő szavak dallamába önti érzelmét, s csak azután törekszik e dallamos szavakhoz illő eszmét találni, mi nem is sükerűl olykor. Példa saját népköltészetünk, de, némi módosítással valamennyi nép lyrája, főleg a chinai, mely e részt a mienkkel meglepő hasonlatot tüntet föl. Mikor a dalló neki kezd: „Káka tövén költ a ruca" akkor még nehezen van egyebe a puszta érzelemnél, eszmeiség nélkül, melyet dallamos szavakba, s egy az érzéki szemlélet köréből – találomra előrántott – képbe önt, s ez első sor mi egybefüggésben sincs majdan kifejlő eszmével, ez ridegen marad. Mikor a másik sort hozzárimli: „Jó földben *terem* a búza" – akkor sincs még eszméje az érzelemhez, de e sor már mégsem marad oly ridegen, mint az első, mert hozzá kötheti a *terem* szóhoz megszületett gondolatját: „De ahol a szűz lány *terem*. Azt a helyet nem ismerem". – Már van eszméje, „hogy a leány *mind* (s különösen az *övé*) hűtelen." Vagy szabatosabban: „azért hűtelen *minden* lány, mert az *övé* az."
> Az eszme genezise hát, ugy sejtem, művelt lyricusnál is ez, csak a velebánás, a procedura különböző, több félék levén az utóbbinak eszközei, mint

> a természet naiv gyermekének. Ön csekély tapasztalásom legalább ezt látszik igazolni. Kevés számú lyrai darabjaim közűl most is azokat tartom sikerűltebbeknek, a melyek dallamát hordtam már, mielőtt kifejlett eszmém lett volna – úgyhogy a dallamból fejlődött mintegy a gondolat. Sőt balladáim foganzásakor is, az első, még homályos eszme felköltésénél már ott volt a rythmus, a dallam, rendszerint nem eredeti, hanem valamely régi népdalhang, mely nem tudom micsoda symphatiánál fogva épen a szülemlő eszméhez társult, illett és semmi más. Ezért esett meg rajtam nem egyszer, hogyha a fölvett dallam formáit, rythmusát a nyelv később nem birta, noha az eszmével már tisztába jöttem, még sem tudtam azt más, talán kényelmesb formába önteni, hanem az elkezdett mű töredék maradt. (Szemere Pálnak, 1860. április 14. – Arany 2004: 389–391, 865–868)

Nem állítom, hogy minden lírai költeményre, verstípusra, műfajra vagy irodalomtörténeti korszakra jellemző ez a szövegpoétika és költői jelentésképző eljárás. Még azt sem állítom, hogy Arany kizárólag ennek a folyamatnak megfelelően írta minden művét. Azt azonban ki lehet jelenteni, hogy a szavaknak a ritmus segítségével véghezvitt szemantikai kiüresítéséből kiinduló, s a kiürült jelölőknek az új költői szövegvilág egésze által kialakított jelentésdúsítása felé tartó eljárásrend meghatározó Arany költészetében. Azt hiszem tehát, Weöres Sándornak a „szédült szók ürességvágyáról" szóló verssorai igencsak találóak Arany költészete kapcsán (s nemcsak *Az elveszett alkotmány* vagy a *Bolond Istók* stílusában írt szövegekre vonatkozóan).

Arany gyakran meg is jelöli költeményeiben azt a helyet, ahol fellép a hétköznapi beszédaktusok során elhasznált szavaink jelentésdeficitje, s ahol következésképpen (a ritmus sugallatára) elindul a költői jelentésteremtés. Ilyen például az a szituáció, amikor a *valami* szót iktatja versébe. Három példát említenék: egyet Arany elbeszélő költészetéből, egyet líraköltészetéből, egyet pedig balladaköltészetéből.

Az első idézet a *Toldi*ból származik (*Toldi*, II/8–9.). A jól ismert történet legelején Toldi Miklós éppen hazaérkezik a határmezőből. Dühös, mert a Buda felé tartó aranyos vitézek parasztnak szólították. A vitézekre is, de bátyára, Györgyre is dühös, mert ő kényszeríti arra, hogy a katonaélet helyett Nagyfaluban maradjon. Amikor haragosan belép a házba, szembe találkozik testvérével, de valahogy hirtelen minden változik benne. Így írja le ezt a szöveg:

[Nem kell?] – Ím azonban kelletlen, hivatlan
A fiú betoppan; szive égő katlan,
Belsejét még most is fúrja és faragja
Szégyenítő búja, búsító haragja.
Mégis, mindamellett – mily Isten csodája! –
Egy zokszót sem ejt ki Toldi Györgyre szája:
Lelke gyűlölségén erőt vesz valami,
Valami – nem tudom én azt kimondani.

Amint látja Györgyöt hirtelen, váratlan,
Karja ölelésre nyílik akaratlan; (Arany 1951b: 105)

A szöveg által erősen stilizált módon megjelenített (mesélő) elbeszélő igencsak őszinte. Nyíltan bevallja, hogy Toldi szituációjának leírására képtelen. Azok a szavak és elbeszélésmódok, amelyek rendelkezésére állnak, szemantikailag csődöt mondanak, mert nincs erejük megjeleníteni azt, ami a főszereplővel történik. S mindezt úgy ismeri el, hogy először kimondja, hogy „valami", majd másodjára is kimondja, hogy „valami", s végül még meg is indokolja, miért dadog: „nem tudom én azt kimondani". A szöveg a *valami* szó alkalmazásával egyszerre képes felvázolni a mesei elbeszélőhöz nagyon közel álló narrátortípus kompetenciakörét, illetve felhívni a figyelmet a történet főszereplőjének (s így a *Toldi*ra jellemző történetképzésnek) az egyik legjelentősebb – bár nehezen megnevezhető – motivációs sajátosságára.

A *valami* szó kerül elő akkor is, amikor Arany költészetről szóló költeményében a legfontosabb dologról kellene beszélni, ti. a ritmusról. Ezt olvashatjuk az 1850-es *Vojtina levelei öccséhez* című versben:

A ritmus oly láthatlan valami,
Mit inkább érzeni, mint hallani,
Mit észrevenni (mint a jó egészség
Szelíd hatásu titkos működését)
Könnyebb, mikor *nincs*, mint akkor, ha van;
Mi nélkül mérték, rím haszontalan;
S akármint gúzsba kössük: a darab
Kötetlen, buglyos, próza-vers marad. (Arany 1951a: 124)

A versben előálló beszéd nem definiál, mert nyelve távol áll a szemantikai lehetőségeket lehatároló tudományos nyelvtől. Továbbá, bár a vers úgy tesz, mintha episztola volna, nyelvezete még csak össze sem keverhető egy teoretikus eszmefuttatásokat is megengedő levélnyelvvel.[3] A vers episztolaparódiaként

[3] A költeményt episztolaparódiaként értelmezi az alábbi elemzés: Tarjányi 2013: 160–165.

bármely prózai nyelven megszólaló beszédnek ellenáll. E költemény esetében is ugyanúgy, mint bármilyen lírai költemény esetében a középpontban álló szavak által megcélzott léttapasztalat újraértelmezése úgy megy végbe, hogy a *versnyelv* első lépésben megtisztítja a szót a hétköznapi beszéd prózájában elhasznált jelentésaspektusoktól. Ez történik a *ritmus* szó jelentésének versnyelvi kifejtése esetében is: versszöveg mindenekelőtt kiüresíti a szó jelentését. Ezt éri el akkor, amikor az „oly láthatlan valami" kifejezéssel kezdi értelmezni.

A *valami* különösen illik a balladába. A *Vörös Rébék* című ballada által elbeszélt történetben éppen az egyik legizgalmasabb ponthoz jutunk, amikor előkerül. Pörge Dani két ok miatt menekül otthonról. Először is: újdonsült felesége, Tera a helyi kerítőnő sugallatára – igencsak kompromittáló módon – otthonukban fogadja a kasznárt, ami persze nem segíti elő az ideális családi légkör kialakulását („Háborúság, házi patvar / Attól kezdve van elég"). Másodszor: Dani varjúvadászat közben, érthetetlen és ismeretlen körülmények miatt éppen a helyi kerítőnőt, Vörös Rebekát találja el, s ezért menekülnie kell a gyilkosság vádja elől. Dani a kettős indítékú menekülés során egy megáradt patakhoz ér, amin egyetlen keskeny palló vezet át. Rálép, s éppen a közepén tart, amikor váratlanul szembe jön vele a már jól ismert kasznár. A kellemetlen találkozásról így számol be a költemény:

Gyilkost a törvény nyomozza;
Szegény Dani mit tegyen?
Útnak indul, bujdosásnak,
Keskeny pallón átmegyen.
Szembe jött rá a kasznár.
Varju elkiáltja: kár!
Hess, madár!

Keskeny a palló kettőnek:
Nem térhet ki a Dani;
Egy billentés: lenn a vízben
Nagyot csobban valami.
Sok eső volt: mély az ár.
Varju látja, mondja: kár!
Hess, madár! (Arany 1951a: 368; Arany 2019: 289–290)

Emlékezzünk vissza a *Tristram Shandy*nek arra a különös fejezetére, amelyikben a cselekményt megszakítja néhány üresen hagyott könyvlap, s emiatt nem tudhatjuk, mi történik a szereplővel. Ugyanez történik a balladában akkor,

amikor a versbeszélő a *valami* szót helyezi azon szereplő nevének a helyére, aki beleesik a patakba. Az egyik legfontosabb ponton a ballada szövege átmenetileg elvakítja az olvasót.

A „valami" mint hiányjel

Ahhoz, hogy megértsük Arany költészete kapcsán is, mi is az a *valami*, segítségül kell hívnunk Szitár Katalin eszmefuttatását a hiányjelekről, amelyet utolsó könyvében fejtett ki (Szitár 2013). Szitár Katalin Babitsnál a csönd, Kosztolányinál a semmi, Krúdynál pedig a felejtés jeleit értelmezi szemantikailag telített hiányjelekként. Ugyanez mondható el Arany költészete esetében a *valami* szóról.

A *valami* szó egy olyan különös deixis a nyelvben, amely éppen azért, mert bármit megjelölhet, valójában nem jelent semmit se. Referenciája bármi lehet, s hogy a denotáció köréből semmit se zárjon ki, ezért jelentése üres, interpretánsa pedig elenyészik a szó használata során. A szó keletkezése (és interpretánsának kialakulása) máskülönben nyilvánvaló: a *való* szóból származó *vala-* előtag egy létező határozatlanságságát fejezi ki, a *mi* utótag pedig a kérdés intonációját mindig magában hordó névmási funkcionálásával teszi képessé a szót arra, hogy bármilyen tárgyra vonatkoztathatóvá váljon. Ez az összetétel garantálja a szó deixissé válását, vagyis azt, hogy határozatlan névmásként referenciáját mindig csak az adott beszédszituáció kontextusától nyerhesse el. A műalkotásban azonban részben átalakul a *valami* szerepe. Nemcsak a szó által jelölt tárgy meghatározatlanságára, hanem a szóhiány állapotára is utal. S éppen erre hívja fel Szitár Katalin a figyelmünket.

A *valami* szó és a hasonló „verbális indexek elevenen létező világokat jelölnek, amelyek azonban nem ragadhatók meg mint (közvetlen vagy tárgyi) referenciák, mert a személyes létmód valamely elemére utalnak" (Szitár 2013:11). Az ilyen esetben a jelölő és a jelentés között „látványos aszimmetria képződik" (Szitár 2013:11). A jelölő jelen van, a jelentés azonban kifejtetlen, „ezért a jel interpretálásra szorul" (Szitár 2013:11). „Az irodalmi szöveg mintegy nyitva hagyja, mire vonatkozik" (Szitár 2013:11) a *valami* hang- vagy betűsor, s ezáltal létrejön a hiányjel. „Jelölő és jelentés egységbe hozását a költői szöveg mintegy elhalasztja, s egy történet révén fejti ki" (Szitár 2013:11) vagy éppen ritmikai eljárások segítségével viszi végbe. Ez a hiányjel nem a jelentésdeficitre utal, hanem „épp a léttapasztalat gazdagságára" (Szitár 2013:12), azonban egy olyanra, amelyet nem lehet a nyelv kész sémáival, fennálló diskurzusrendjével elmondani. A gazdag léttapasztalatot értelmező „jelentést csakis a történet

[vagy a versnyelv] egyedisége fogja megadni, ezért mindenkor attól a költői szövegrendtől függ, amelynek részét – s egyben ekvivalensét – alkotja" (Szitár 2013:12). A *valami* és a hasonló típusú „hiányjelek kivételesen dús jelentéspotenciáljuk okán szövegképző erőt képviselnek, textuális kiindulópontokként funkcionálnak. Nem a jelölés megtagadásáról (a mondás semmijéről) informálnak. Ellenkezőleg: mind provokatívan jelölnek. Azért, mert újrajelölnek, a világ új aspektusainak feltalálásáról tanúskodnak" (Szitár 2013:12). Ennek a gondolatmenetnek a segítségével sokkal könnyebb megfogalmazni, miként is funkcionál a *valami* szó Arany költészetében.

Az elbeszélő nyelv hiátusa

A *Toldi*ban megjelenő *valami* az elbeszélői inkompetenciára hívja fel a figyelmet: nem képes szavakkal beszámolni a főszereplő motivációiról. Ez a kellemetlen elbeszélői szituáció még kínosabbá válik akkor, ha tudatosítjuk, hogy egy olyan motivációról nem tud számot adni, ami lényegében a teljes *Toldi* trilógiában mozgatja a főszereplőt. Ez esetben tehát a *valami* szó egy teljes személyes létmódra referál, amelyet nem lehet egyetlen szó jelentésével közvetíteni – több kényszerhelyzet felépítése és hosszú történetek elbeszélése képes valamennyire megközelíteni ennek a személyes létmódnak az értelmét. Az adott motivációt megnevezni nem lehet, csak a kényszerhelyzetekben véghezvitt cselekedetek többszörös elbeszélésével lehet körüljárni. Három elbeszélő költemény szövegvilágára van szükség ahhoz, hogy ennek az „izének", ennek az egyetlen szóval megjelölhetetlen, belső feszültséggel teli személyes létmódnak az értelmezésére valamilyen költői nyelv alakulhasson ki. A trilógiában Toldi szinte minden esetben olyan helyzetbe van vetve, amelyben személyes létmódjának különlegessége, vagyis az önpusztító bánat és harag, illetve a túlcsorduló szeretet együttes jelenléte valamilyen bajba sodorja vagy éppen megmenti őt. A *Toldi*ban végig a *valami*nek nevezett szeretet és a düh elegye keveri bajba a főszereplőt: emiatt esik gyilkosságba, emiatt kénytelen megküzdeni a véletlenül megtaposott farkaskölykök szüleivel, emiatt kénytelen csalódni a bika legyőzésével tanúsított hőstettében, s emiatt végzi ki a cseh vitézt is.[4] A *Toldi estéjé*ben ugyancsak a Lajos király felé irányuló szereteten alapuló ragaszkodás, illetve a mellőzöttség miatt kitörő harag közötti állandó feszültségből születnek a cselekedetek: a látszólag értelmetlen sírások, a sikeres lovagi torna, az ismételten értelmetlen udvaroncirtás és a végső megbékélés is. A *Toldi szerelmé*ben pedig végképp az irányítja a történetet, hogy a főszereplő

[4] Mindennek részletesebb elemzését lásd: Kovács 2010: 101–118.

hogyan hibázik el minden fegyveres harcon kívüli léthelyzetet amiatt, hogy képtelen kezelni a Piroska iránt érzett szerelem, illetve a világ és főleg az önmaga felé érzett düh és harag együttes jelenlétét. Mind a három hosszú elbeszélésre szükség van tehát ahhoz, hogy az első *Toldi*ban előkerülő *valami* szó értelemmel telítődjön. A II. ének 8. strófájának kontextusában előkerülő és szemantikailag üresnek tűnő *valami* szó bizonyos szempontból az egész trilógia ekvivalense. S a szó és a szövegkorpusz közötti megfelelés szembeötlő pontossággal mutat rá arra, miért is van annyira nagy szükségünk a megnevezés aktusán túl az eltérő módon megvalósuló elbeszélő diszkurzusokra ahhoz, hogy közel tudjunk férkőzni a személyes létmód kimeríthetetlen titkának megértéséhez.

Ritmus és jelentésalkotás

A *Vojtina levelei öccséhez* című vers esetében más szemantikai eseményt fedezhetünk fel. Itt szó sincs elbeszélésről. A kiemelt szakasz egyetlen szó körül forog. Azt igyekszik feltárni, hogy mit is jelent a *ritmus* szó. Ahogy arra már korábban felhívtam a figyelmet, a versszöveg arra használja a *valami* szót, hogy első lépésben megtisztítsa a *ritmus* szó jelentését. S bár Weöresnek igaza van abban, hogy a „szédült szók nem bánnák az ürességet", a *ritmus* hangsor mégsem válik üres jelölővé ebben a versben, mert a *valami* nemcsak kiüresíti a szakasz központi szótémáját, hanem újra is indít egyfajta szemantikai folyamatot. Ha végigtekintjük a versszakaszban az első sor után előkerülő definíciókísérleteket, nem leszünk sokkal okosabbak. A versbeszélő elmond néhány rejtélyes sajátosságot a ritmus érzékelésének folyamatáról. De, hogy mi is valójában a ritmus, azt nem képes állításokban kifejteni. S ez nem is baj, hiszen azért van például *A magyar nemzeti versidomról* című teoretikus szöveg, hogy annak definíciókkal telített nyelve elszámoljon a ritmus problémájával. Azonban a *Vojtina levelei öccséhez* című vers a kiemelt szakaszban végül is nem definiálja, hanem *műveli* a ritmust. A ritmusról definitíve alig valamit eláruló állításokat verssorokba tördelő eljárásrend a ritmus működésének iskolapéldáját nyújtja. A *ritmus* szónak a *valami* szóval történő jellemzése ugyanis szépen kibontott gondolatritmust indít el. A nyolc sorból álló szakasz úgy hat vissza az első sorra, hogy felbontja a sorvégi *valami* szót, kiemeli annak utolsó tagját, vagyis a szó belső formáját képező egyik alapelemet, a *mi* névmást, s végül a rákövetkező sorokban ezt sokszorozza meg. Lesz belőle egy *mi*, kettő *mit*, három *mint*, egy *mikor* és egy *akármint*. A ritmusról szóló szakaszban tehát nem is igazán az a fontos, amit az állítások mondanak, hanem az, ahogy ezek az állítások szabályos sorokba tördelve a gondolatritmus módján sorakoznak

egymás után. Nem is az a lényeges, hogy a ritmust „inkább érezni kell, mint hallani"; nem az számít, hogy a ritmust „észrevenni könnyebb, mikor nincs, mint akkor, ha van"; nem abból a metaforából tudunk meg valamit a ritmusról, amely azt „a jó egészség szelíd hatású titkos működéséhez" hasonlítja; s nem is az a fontos, hogy ritmus nélkül a „mérték, rím haszontalan". Sokkal jelentősebb az, ahogyan ezeket az állításokat összeköti a szöveg a *valami* szóból kiemelt *mi* névmás eltérő módon képzett formáival, s ezáltal megteremti a ritmus esszenciáját, a versnyelvi értelemképzés specifikumát, vagyis a variációs ismétlődésben testet öltő gondolatritmust. A ritmusról szóló versszakasz tehát nem annyira definiálja, mint inkább *műveli* a ritmust, mégpedig a progresszív szintézis műveletének aktualizálásával.[5] A *ritmus* szót összeköti a *valami* szóval, a *valami* szót pedig a *mi* névmás folytonosan előre gördülő ismétlésével (és az ahhoz fűzött szavakkal) telíti versnyelvi szemantikával. Mindez magának a gondolatritmusnak az egyik legtisztább példája.

Versnyelv és elbeszélő nyelv kereszteződése

A *Vörös Rébék* esetében egy olyan szöveggel találkozunk, amely az elbeszélő diszkurzus és a lírai gondolatképzés határán áll. Arany „lantos eposzokként" (Arany 1962: 555) felfogható balladái közismerten izgalmas módon kapcsolják össze a történetszövés eljárásait a gondolat- és hangzásritmus jelentésképző eljárásaival. A *Vörös Rébék* című ballada *valami*je kapcsán egyfelől azt mondhatjuk el, hogy az magának a balladai elbeszélő diszkurzusnak az ekvivalense. A *valami* ott kerül elő a szövegben, amikor a legtisztábban kellene látnia az olvasónak, mert éppen a történet egyik legfontosabb eseménye játszódik le. Végre nem csak Vörös Rébék közlekedik a keskeny pallón; végre találkozik Tera férje és Tera szeretője – azonban átmenetileg mégsem tudhatjuk meg, hogy mi is történik, mert a *valami* szó mindent elbizonytalanít. Nyilvánvaló, hogy a *valami* funkciója a balladában az, hogy fokozza a műfaj hatásmechanizmusától elidegeníthetetlen narratív ellipszis (kihagyás) erejét. Így kulcsfontosságú szerephez jut a szövegben: bizonyos szempontból a szöveg balladaiságának esszenciáját tömöríti magába, s így magának a balladai elbeszélő diszkurzusnak a szemantikai ekvivalense lesz.

[5] A „progresszív szintézis" Arany egyik fogalma, amellyel a versnyelvi gondolatritmust elemzi: „Három fő módja van a gondolatok csoportosulásának. Az első a *párhuzamos*, miszerint ugyanazon gondolat különböző szavakkal ismételtetik s alkotja mintegy a vers elő- és utórészét. […] Másik az *ellentétes*, midőn a vers elő- és utórésze ellentétes gondolatot fejez ki. […] Harmadik az *összerakó* (syntheticus), midőn a rokon eszmék (varia, non diversa) sorozásában némi *haladványt* (progressio) vehetni észre; vagy pedig ugyanazon gondolat, *kiegészítő toldalékkal*, ismételtetik" (Arany 1962: 221).

Azonban mindemellett az is nagyon fontos, amit az eddigi elemzések során még nem emeletem ki, ti. hogy amiként a *Toldi*ban és a *Vojtina levelei öccséhez*ben, úgy a *Vörös Rébék*ben is rímhelyzetben áll a *valami* szó. S nem akármilyen szóra rímel: magára a főszereplőt megnevező szóra. Az *a Dani–valami* rím funkciója természetesen nem az, hogy megsúgja, ki is zuhan bele a keskeny palló alatt zúgó vízáradatba, hiszen a későbbi strófák alapján sejthetjük, hogy Dani az, aki továbbjutott. A *valami* legfontosabb funkciója ez esetben az, hogy elbizonytalanítsa az egész szituációt, amely felöleli a keskeny pallót, a billenés eseményét, a magáradt patakot, az átkelni szándékozó főszereplőt és az átkelést akadályozó ellenfelet. A *valami* nemcsak azt éri el, hogy eltakarja a vízbe zuhanó ember személyét, hanem azt is, hogy rámutat arra, hogy a keskeny palló valójában nem egy átkelőhely, a megáradt patak nem egy vízfolyam, a billenés nem zuhanás, az átkelés nem a közlekedésnek egy formája, s az ellenfél sem egy kasznár. A *valami* szó alkalmazása mint a szemantikai elbizonytalanítás eszköze az *allegorézis elindítójává válik*. Arra hívja fel a figyelmet, hogy az egész reálisnak tűnő szituáció valójában Dani életének az alakmása; s ezen keresztül arra is, hogy a ballada nem Dani történetéről szól, hanem *a hiba (az elhibázott döntés) mint létesemény* általános feltárását hajtja végre, s annak egzisztenciális következményeit elemzi. A keskeny palló, amelyről oly könnyű lebillenni, s amely ugyebár elsősorban a kártevő Vörös Rébék néphagyományból származó attribútuma,[6] valójában nem híd, hanem magának a döntésnek a szimbóluma. (Ugye halljuk a *döntés* szavunkban azt az etimont, amely a „billentés" szinonimája?!) A *palló* metaforája arra mutat rá a döntés problematikájával kapcsolatban, hogyan vezet az át életünk egyik szakaszából a másikba; a *keskenység* pedig arra hívja fel a figyelmet, milyen nagy rizikót hordoz magában minden súlyos döntés. A megáradt patak azon elhibázott döntés eredményének a képmása, amelyet Dani hozott akkor, amikor rossz feleséget választott, s amelynek következményei innentől kezdve magával sodorják életének eseményeit. Az átkelés szimbolikus szerepét talán nem is kell külön ecsetelni, hiszen oly világos ennek jelentősége mesevilágunk kapcsán (vö. Propp 2005: 197–210). S innentől kezdve a kasznár szerepét sem kell túlbeszélni, hiszen egészen világos, hogy az átkelés akadályaként mi is a funkciója. A *valami* szó tehát úgy allegorizálja az egész felvonultatott

[6] Ne feledjük, hogy az egész ballada ritmikai, tematikus, narrációs, motivikus és szimbolika-képző kiindulópontja az Arany János által megjelölt és lábjegyzettel is kiemelt „Vörös Rébék általment a / Keskeny pallón, s elröpült" népmondai töredék: „E két sor népmondai töredék. A helyi népmonda csak ennyit tartott fenn a tisztes boszorkányról. A többit én toldottam hozzá" (Arany 1951a: 548).

jelenetet, hogy az Dani elhibázott döntésének, tévedésének (magának a hibás döntésnek mint olyannak az) értelmezőjévé alakuljon át. Így lehet megragadni az *a Dani–valami* rímpár szemantikai jelentőségét.

*

A három példa nyomán arra a következtetésre juthatunk, hogy Arany költészetében a *valami* szó egy olyan hiányjelként funkcionál, amely egyfelől (a szóínség jeleként) nyomatékosan hívja fel a figyelmet arra, hogy a hétköznapok során (el)használt szavaink mennyire alkalmatlanok arra, hogy a mindig egyedi létszituációkkal érdemben el tudjanak számolni, másfelől pedig (a költői jelentésteremtés aktusának jeleként) arra mutat rá, hogyan képes a költői nyelv sajátos értelemképző eljárásaival olyan nyelvi folyamatokat elindítani, amelyek az új és egyedi kifejezések felépítésével elő tudják segíteni az egyedi létmód diszkurzív létesülését. A *Toldi* II. ének 8. strófájának *valami*je a történetmondásra (a narratív identitás létrehozására), a *Vojtina levelei öccséhez* című vers *valami*je a gondolatritmus kialakítására, a *Vörös Rébék* című ballada *valami*je pedig a figurális jelentés (az allegorézis) megteremtésére készteti az adott szöveg világát, s ennek segítségével hozza létre az egyedi létmódok (a sajátmagával küzdő epikus hősnek; a versnyelv létét megalapozó ritmuselvnek; a hibás döntés alanyának) eltérő költői diszkurzusát.

Felhasznált irodalom

Arany 1951a = Arany J. Arany János Összes Művei I. (S.a.r. Voinovich G.) Akadémiai Kiadó, Budapest

Arany 1951b = Arany J. Arany János Összes Művei II. (S.a.r. Voinovich G.) Akadémiai Kiadó, Budapest

Arany 1975 = Arany J. Arany János Összes Művei XV. (S.a.r. Sáfrán Gy.) Akadémiai Kiadó, Budapest

Arany 1962 = Arany J. A magyar nemzeti vers-idomról = Arany János Összes Művei X. (S.a.r. Keresztury M.). Akadémiai Kiadó, Budapest. 218–258.

Arany 1982 = Arany J. Arany János Összes Művei XVI. (S.a.r. Sáfrán Gy.) Akadémiai Kiadó, Budapest

Arany 2004 = Arany J. Arany János Összes Művei XVII. (S.a.r. Korompay H. János) Universitas Kiadó, Budapest

Arany 2019 = Arany J. Arany János munkái. Kisebb költemények 3. (1860–1882). (S.a.r. S. Varga P.) Universitas Kiadó, Budapest

Barta 2003 = Barta J. Még egyszer a lírikus Aranyról (1847–1861) = Arany János és kortársai I. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen. 263–294.

Eisemann 2010 = Eisemann Gy. Költészet a költésről: a romantikus hagyomány „romantikátlanító" poetizálása Arany János lírájában = A későmodern magyar líra. Ráció Kiadó, Budapest. 95–125.

Gyöngyösy 1901 = Gyöngyösy L. Arany János élete és munkái. Franklin-Társulat, Budapest, 1901.

Horváth 1997 = Horváth J. A nemzeti klasszicizmus irodalmi ízlése = Tanulmányok II. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1997. 7–220.

Keresztury 1967 = Keresztury D. „S mi vagyom én…" – Arany János 1817–1856. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest

Korompay 1972 = Korompay H. J. A kompozíció harmóniateremtő szerepe az elegico-ódában (Letészem a lantot) = Az el nem ért bizonyosság. (Szerk. Németh G. B.) Akadémiai Kiadó, Budapest. 43–74.

Kovács 2010 = Kovács G. A történetképző versidom. Arany János elbeszélő költészete. Argumentum Kiadó, Budapest

Milbacher 2009 = Milbacher R. Elhunyt daloknak lelke? – Az 1850-es évek Aranylírájának néhány vonásáról = Arany János és az emlékezet balzsama. Ráció Kiadó, Budapest. 225–265.

Propp 2005 = Propp V. Az átkelés = A varázsmese történeti gyökerei. (Ford. Istvánovits Márton). L'Harmattan Kiadó, Budapest. 197–210.

Riedl 1920 = Riedl F. Arany János. Pallas Kiadó, Budapest

Sőtér 1987 = Sőtér I. Világos után. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest

Szilágyi 2017 = Szilágyi M. Az 1850-es évek lírája = „mi vagyok én?" Arany János költészete. Kalligram, Budapest. 205–224.

Szilágyi 2023 = Szilágyi M. Az 1850-es évek lírája = „az utolsó magyar" Arany János élete és költészete. Osiris Kiadó, Budapest. 318–338.

Szitár 2013 = Szitár K. Hiányjelek – Babits Mihály, Kosztolányi Dezső és Krúdy Gyula írásművészetéről [Universitas Pannonica]. Gondolat Kiadó, Budapest

Tarjányi 2013 = Tarjányi E. Arany János és a parodisztikus hagyomány. Univesitas Kiadó–EditoPrinceps Kiadó, Budapest

Voinovich 1931 = Voinovich G. Arany János életrajza 1849–1860. MTA, Budapest, 1931.

Weöres 1973 = Weöres S. Negyedik szimfónia – Hódolat Arany Jánosnak = Tizenegy szimfónia. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest. 35–42.

Földes Györgyi
(HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Budapest)

HIÁNYPOÉTIKÁK, HIÁNYALAKZATOK (BABITS, KOSZTOLÁNYI, KRÚDY – MALLARMÉ)

Sokat gondolkodtam, milyen saját témával kapcsolódhatnék leginkább Szitár Katalin életművéhez, szellemiségéhez – aztán rájöttem, hiszen adja magát a téma: utolsó könyvében, a *Hiány-jelek. Babits Mihály, Kosztolányi Dezső és Krúdy Gyula írásművészetéről* című kötetben, s azon belül is *A hiány mint világ és mint jel* (Szitár 2013: 7–13) című fejezetben egy olyan, a hiányalakzatokat középpontba helyező poétikai megközelítést vázol fel, amelyhez hasonló Mallarménál is kimutatható, sőt, ő egészen szélső pontra helyezi azt, a paradox és az állandó eltolás és szétrobbantás felé. Noha azóta már némileg eltávolodtam ettől a témától, abban az időszakban, amikor Katival együtt (s az ő tanszékén) taníthattam Veszprémben, nagyon foglalkoztatott ez az egészen kivételesnek gondolt mallarméi koncepció – mely azonban, mint itt látni fogjuk, nem maradt teljesen szellemi rokonok, vagy éppen utódok nélkül.

Szitár Katalin fent említett könyvében a három – alapvetően más világszemléletet és esztétikát képviselő, mégis a korszakretorika által „párhuzamos alakzatokként artikulált" (Szitár 2013: 7) – szerzői személet- és írásmódot, Babitsét, Kosztolányiét és Krúdyét a nyelvhez és a költői gondolkodáshoz való viszonyukat illetően emeli párhuzamba, s közben megfogalmazza a költői gondolkodásra vonatkozó saját nézeteit is. A nem tudati konstrukciók, nem is logikai-intellektuális modellalkotás által vezérelt, hanem a nyelvre (és a nyelvi megértésre), illetve – ricœuri alapon – a szó eseményszerűségére támaszkodó költői gondolkodást eseménynek tekinti a nyelvi rendszerben. Kati Humboldton (Humboldt 1985), Benveniste-en (Benveniste 1966, 1974), Potebnyán (Potebnya 2002) megalapozott szövegfogalmának a lényege, hogy az eleve is rendelkezik „jelentésgeneráló" kreatív funkcióval, valamint, hogy a vele a költői (értsd: irodalmi) műalkotásban izomorf jelenséggel, a szóval együtt a megértés (pontosabban a megértés megértésének) folyamán nyeri jelentését. Idézem Katit: „a költészetben azonban a tárgy megjelölése mintegy

elhalasztódik, a rámutatás közvetlensége felfüggesztődik, már csak a megértése időbelisége okán is. Az olvasónak hosszú utat kell bejárnia, s mielőtt a tárgyhoz érkezne – sőt, mielőtt megtalálná, mi is a szöveg valós tárgya vagy létvonatkozása – tennie kell egy kitérőt a szó megértésének irányába, mely már önmagában is egy (vagy több) megértéstörténetet sűrít magába. Ily módon a megértés megértésének feladatával néz szembe – a szerző is, a befogadó is, más-más módon" (Szitár 2013: 10).

A megértés mindig a nyelv szimbolikus folyamatain keresztül megy végbe, illetve – amint azt Cassirer Humboldt nyomán megfogalmazza (Cassirer 1923; Cassirer 1975) – a nyelvi (irodalmi) forma, kiszabadulva referenciális fogságából, értelmét a kifejezés módjából nyeri el. Vagy másképp: „A művészi szimbolika sem a tárgy, hanem a tárgy felfogásának, egyedi megértésének reprezentánsa" (Szitár 2013: 11), a megismerő tudás fogalomhasználatával szemben a köznapi szimbolikának nem megfelelő egyedi szimbólumokkal operál.

Szitár Katalin a három, világkép tekintetében különböző utat képviselő szerző poétikai rokonságát a hiány-világok jelenségén keresztül kísérelte meg leírni: 1. az intellektualizmus költőjénél, Babitsnál ez a műveiben jelentkező, hiányhoz köthető létmód a csönd (a szóhiány), 2. az egzisztencializmushoz (hétköznapisághoz) közel álló Kosztolányinál a hiány „semmiként" manifesztálódik (mint a létezés deficitje), 3. az emlékezetet narratív modellé alakító Krúdynál pedig a hiány nem más, mint „feledés", a „múlt eltűnése" (Szitár 2013: 11). Ezt a hiánypoétikát a három alkotónál ekként jellemezhetjük összefoglaló módon: ezek a hiány-világok tematikus indexként tagadják a nyelv szimbolikus funkcióit, hiszen lehetetlenné teszik a formát és a közvetítést is; verbális indexként azonban éppen hogy elevenen létező világokat jelölnek, de úgy, hogy azok – minthogy személyes létmód elemei – nem ragadhatók meg referenciaként. „Ezért nem is a szemantika hiányát, hanem a hiány szemantikáját képviselik. Jel és jelentés között mindegyik felsorolt esetben látványos asszimetria képződik: a jel jelen van, a jelentés azonban kifejtetlen, ezért a jel interpretációra szorul. Felbomlik tehát a szokványos (konvencionális) jelölés rendje, s helyette nem adódik rögvest új megfelelés. Az irodalmi szöveg mintegy nyitva hagyja, mire vonatkoznak a „csönd", a „semmi", a „feledés" indexek, ezáltal keletkeznek a hiány-jelek. Jel és jelentés egységbe hozását a költői szöveg mintegy elhalasztja, s egy-egy történet révén fejti ki" (Szitár 2013: 11).

A hiány-indexek a léttapasztalat gazdagságára utalnak, de éppen nem a kollektív retorikai konvenciók vagy szociális beszédmódok talaján; ez már csak azért sem lehetséges, mert minden szó egy diskurzus kezdete, csírája, nem

lezárása. S minthogy a nyelvre hagyatkozik a megértés, nem ítéletekre vagy a logikára, lezáratlanul hagyja a jelentést; úgy irányul a figyelem magára a szóra, hogy jelentése ismeretlen, csak a belőle kisarjadó egyedi történet adott. Ez egyfajta provokatív újrajelölés, s a világ új aspektusait tárja fel, amire azért van szükség, mert amúgy – az előzetes megértés terén – rés, szakadás van az egzisztenciális tapasztalat és a nyelvi reflexió között (például mert az előbbire éppen nincs megfelelő jel, vagy egy meglévő jel kiüresedett). A hiány-jel éppen e törés indexe (s ekképpen amúgy maga is jel): kijelöl „egy potenciális jelentéstartományt, amely egy jel-állomány kifejtésére inspirál", s így „szuverén jel-jelentés viszonyokat képes előállítani, új megnyilatkozás, új narratíva és új szöveg igényét veti fel" (Szitár 2013: 13).

Mallarmé

Le sens trop précis rature / Ta vague littérature
Stéphane Mallarmé: *Hommage* (OC 73)[1]

Mint ismeretes, Mallarmé – különösen pályájának második, immár nem baudelairiánusnak tekinthető szakaszában – ún. hermetikus költészetet szándékozott művelni. A költészet hermetikus felfogása, a költő által beszélt nyelv exkluzivitása, szimbólumrendszerszerűsége jelenik meg már az *Hérésies artistiques – L'Art pour tous*-ban is, melyet Henri Mondor így foglal össze: „A költői program, amelyet itt Mallarmé megfogalmaz, a következő: [...] a költészetnek, e fensőbbrendű művészetnek egy titokzatos, hermetikus, arisztokratikus nyelvet biztosítani, amelynek már csupán a látványa is – olvashatatlan betűinek köszönhetően – eltérítené az ilyesmire méltatlanokat" (Mondor 1941: 69, Maár 2000: 60).

Mallarmé hermetizmusának mibenlétére vonatkozóan megoszlanak a nézetek, ma talán népszerűbb a Jean Royère-kritikától (Royère 1927) eredeztethető vonal, amely tagadja, hogy tényleges, racionálisan, logikus nyelvi struktúrákkal elmondható jelentést feltételezhetnénk e nehéz szövegek mögött; a másik pedig a magyarázó, a jelentésadó vonulat (Thibaudet, Soula, Mauron, Kurt Wais, Beausire írásai) (cf. Chassé 1954), persze ez utóbbi értelmezések közül számos jelentős írás is napvilágot látott, legfeljebb ezeket a Mallarmé lírájának sok fontos vonására rávilágító interpretációkat nem érdemes kizárólagos érvényűnek tekintenünk.

De idézhetjük Christopher Bouix-t is (Bouix 2008), aki a francia költő poétikáját a labirintus poétikájának nevezi, ahol kifejezetten a szöveget nem

[1] A francia nyelvű Mallarmé-művek forrása: Mallarmé: *Œuvres complètes*, rövidítése: OC.

uraló olvasó bolyongása adja a felrobbantott, szétszóródott jelentést; Mallarmé poétikája az olvasás poétikája; hermetizmusa nem akadályt jelent a jelentés számára, hanem ő maga a jelentés (ezért az interpretációban minden tisztázási szándék eleve bukásra van ítélve). Vagy hivatkozhatnánk Bertrand Marchalra is, aki ugyancsak amellett érvel, hogy „Mallarmé az első, aki költeményeibe […] nem egy jelentést, nem is egy struktúrát juttat érvényre, hanem a jelentés megszületését – nem csupán az írás folyamatát építette bele, hanem ennek természetes kiegészítőjét, az olvasását is" (Marchal 1985). Ezt a stratégiai elhelyezésüknek köszönhetően azonnal felfedezhető jelekkel érte el, azaz rímekkel, alliterációkkal, továbbá mitológiai referenciákkal, görög hangzású, illetve ritka, archaikus vagy speciális szavakkal stb. Mallarmé ezt a végsőkig viszi: *hapax legomenonokat* (kitalált szavakat) helyez el költeményeiben vagy úgynevezett *faux-ami*kat („hamis barátokat", olyan franciában és angolban is azonos szóalakban létező, de más értelmű szavakat, amelyeket ő francia kontextusban az angol jelentésükben használ), illetve etimológiai jelentésükben alkalmazott szavakat.

Ekképpen a vers mágikus négyszögként vagy egyfajta keresztrejtvény-hálózatként működik, oly módon, hogy minden szó egy szemantikai és egy fonetikus lánc kereszteződésében helyezkedik el, és a végtelen tükröztetés miatt (vö. a szonett – mint sok-sok elemből álló egész - saját tükörképe) az állandóan elmosódó jelentés helye lesz.

A mallarméi vers tehát zárt, magára csukódik – miközben belülről elmosódik, szétfolyik, vagy bizonyos pontjain – egyfajta szemfényvesztésként, Vasarely-képszerű végtelen *mise en abîme*-ként – elmélyül. A magára zárt vers a l'art pour l'art-elvet valló költők eszménye (hozzájuk Mallarmé egyébként is közel érezte magát). Vezéralakjuknál, Théophile Gautier-nál például a költemény egy kimunkált, szép zománcdarab *(émail)*, egy egész világot magában foglaló dísztárgy. E csecsebecse megjelenik az ún. *-yx szonett*ben is, *Ses purs ongles très haut* (*Ragyogó körmeit*):[2] „Aboli bibelot d'inanité sonore" - „hangzatos hiábavalóság eltörölt csecsebecséje", vagy más szórenddel olvasva, értelmezve: „hiábavalóság hangzatos, eltörölt csecsebecséje". Ez a versben amúgy a „nul ptyx" („semmis ptyx") kifejezést magyarázza (OC 68-69; 63), azt fejti ki, azzal azonosítódik, márpedig a görögnek tűnő szó, a „ptyx" *hapax legomenon*, költői szóalkotás, mások által nem ismert szó, eleve eltörlődő referenciával – s mögötte egy űr, üresség tátong.[3]

[2] Fordította: Somlyó György.

[3] Többféleképpen, sokszor egymásnak ellentmondó módon interpretálták már, Paul Bénichou hajtásként, üregként, Yves Bonnefoy madárként. (Bénichou 1995; Bonnefoy 1981)

Christopher Bouix és, már előtte, Bertrand Marchal is felhívja a figyelmet – ami a magára záródást hangsúlyosabbá teszi –, hogy a mallarméi vers egy széles tükörjáték-hálózatot alakít ki a szavak/nevek/főnevek szóródása, vak tükörjátéka folytán (Marchal 1985). Nem véletlen, hogy a tükör (vagy ennek ekvivalensei, a jég, az üveg) Mallarmé kedvenc motívumai is, amelyek ennek megfelelően tematizálják is ezt a tükröztető működést. Csak néhány példa a tükör-motívumra: gondoljunk csak az önmaga tükörképében gyönyörködő hideg, steril, szűz – s sokak által a költői mű szimbólumaként értett – Hérodiade-ra; vagy éppen a Mallarmé feleségének dedikált *Legyező*re, erre az újabb kis tárgyra, amelynek verdeséséből a nyelvvel/ nyelvként/nyelvért („avec comme pour le langage") (OC 57) megszületik a jövő vers, s közben megcsillan a tükör is; vagy az -yx szonettben a tükörben látott falikárpiton az egyszarvúak által lerohant vízinimfára, aki meztelenül meghal, de közben felhangzik a zenei mű, a szeptett. Mindeközben a versek szavai gyakran mintegy egymást ragyogtatják fel egy végnélküli tükörjátékban „egy összetett szemantikai szövetet hozva létre. A *Crise de vers*-ben ezt olvashatjuk: „A tiszta mű a költő ékesszóló eltűnését vonja maga után, aki átengedi a kezdeményezést a szavaknak, azok mozgósításával az egyenlőtlenségükből származó ütközésnek köszönhetően"; az új versben – amely már nem a hagyományos alexandrin, hanem inventív technikákkal, azaz olykor szabad vagy félszabad verseléssel, sajátos rímtechnikával, alliterációkkal, különleges hang- vagy zenei hatásokkal élő szöveg – a szavak mint drágakövek tüzeinek virtuális csíkja/sávja „kölcsönös visszatükröződésben kigyulladnak" (366) […] ez helyettesíti, a régi lírai szuszra jellemző „észrevehető lélegzetet". Példa lehet erre a már említett *-yx szonett*, amelyben az „onyx" verssorvég etimológiáját tekintve egy görög szó, mely egyfelől körmöt, másfelől egyfajta követ jelentett, amelynek a színe hasonlított a körömére: ekképpen tehát az első versszak „tiszta körmeire" utal vissza. Így tehát két, a műben egymást tükröztető szinonimához jutunk (OC 68).

Mindeközben Mallarmé előszeretettel épít a hangzósságra is, s ezt játssza össze a tükröztetés általi bezárással (vagy akár: megfosztással). A *Prose pour des Esseintes*-ben (OC 55–56) *(Próza)* például amikor az utolsó előtti versszakban az ekszтázisról lemondó gyermek kimondja a bizánci császár hangzatos nevét, az Anasztázt *(Anastase)*, az – afféle világot teremtő tiszta ideaként – örökre megőrződik (igaz, írásban, pergamenen), amire viszont az utolsó strófában egy másik síremlék gúnyosan kacag elődjének nevén: Pulchéria *(Pulchérie)*: a vers ezáltal egy tükörjátékkal töri meg a varázst.

Ezzel már az artikuláció, a kimondás aktusához jutunk el. Mallarmé például az -yx szonett első változatáról írja: „Ha többször öntudatlanul elmormoljuk magunkban, elég kabbalisztikus érzést kelt az emberben" (Mondor 1941: 267). A *Crayonné au Théâtre*-ban ugyancsak arra utal, hogy az egyetlen, tiszta művészet abban rejlik, hogy a kimondás teremtés is (OC 368), ami a mondás, az artikuláció, a hangzó nyelv általi teremtés gondolatával mintegy rímel a ricœuri értelemben vett „rátalálás" gondolatára, amelynek egy elsődlegesen létezőre, egy ideára irányul.

Mallarmé szerint a szó, az ige csakis úgy nyerheti el titokzatos értelmét, ha valódi életre hívjuk: az artikulációból születik meg a jelentés. Bár Mallarmé igen nagy figyelmet szentel a tipográfiának és a tördelésnek, a könyvet – mint egyfajta fizikai értelemben vett tárgyat – valamiféle aprólékos partitúrának tekinti. Azt írja egyebek között, hogy a költészetben „»kimondás« [sans être proféré] nélkül semmi nem fog megmaradni" (OC 367), illetve máshol, hogy „egyetlen művészet létezik csupán […], az egyedüli, a tiszta, az pedig a kimondás *(énoncer)*" (OC 295). Valami ilyesmi történik egyébként az *E szűz, e szertelen… (Le vierge, le vivace…)* című szonettben is, ahol a fagyos fehérséget, sterilitást a *jel* megvalósítása, kiejtése, elolvasása (artikulációja) győzheti le: ahol a *hattyú* (*cygne*, ejtsd: siŋ) csak ennek köszönhetően *menekülhet meg* [se délivrer] a hófehér jég szorításából, a *jel* (*signe*, ejtése ugyancsak siŋ) csak így szabadulhat meg a könyv, a fehér papír fogságából *(se dé-livrer)*. (Tudniillik franciául a „hattyú" *(cygne)* és a „jel" *(signe)* szavak azonos módon ejtendők, a „megmenekülni" *(se délivrer)* ige pedig tagolható így is: se dé-livrer: mivel a *livre* szó könyvet jelent, értelmezhetjük úgy is, hogy a jel-hattyú az artikuláció révén a könyvtől szabadul meg) (OC 67–68).

A René Ghil könyvéhez általa írt előszóból jól ismert kijelentés is erre a jelenségre reflektál: „Azt mondom, virág! és ezzel feledésre ítélek minden vonást, ami más, mint a már jól ismert szirmok, de közben mint zene bontakozik ki s válik édes gondolattá az, ami egyetlen csokorban sincs jelen" (OC 857; Mallarmé 1995); ugyanez a szöveg a *Crise de vers*-ben is szerepel (OC 36368).[4] S itt megérkezünk ahhoz, amire Éric Benoit hívja fel a figyelmet: tudniillik, hogy a mallarméi líra fő elve a *fikció* működési mechanizmusához hasonlít. A *fiction* szó amúgy is Mallarmé kedvelt szavai közé tartozik, s ő maga eredetileg is szinonimaként társítja a latin szót ((*fingere*) a görög *költészet*tel *(poïesis-poïein)*. A fikció a virtualizálással egyenértékű: egyfelől (negatív értelemben) a valóság,

[4] Itt kell azonban megjegyeznünk, hogy *Action restreinte* [*Korlátozott cselekvés*] című írásában, a könyv ontológiájának meghatározásakor ennek nagyjából az ellentétét állítja: tudniillik, hogy a könyv léte nem követeli meg az olvasókat.

a dolgok megszüntetését jelenti, s mint ilyen a *világ virtualizációja* a nyelv által az emberi *gondolkodásban.* A szó a költészetben megszünteti *(abolit)* a dolgot, „a beszéd működése szerint a természeti tényt áttesszük majdnem rezgő eltűnésébe", s „e csoda" célja, írja Mallarmé a *Crise de vers*-ben, az, hogy kipárologjon belőle […] a tiszta fogalom" (OC 368).

Tehát pozitív értelemben a fikció annak kitalálása, ami az emberi gondolkodás jellemzője, az *alkotás* képessége, amely valóban az „emberi gondolkodás folyamata" (OC 851), és abból áll, hogy létezést (mentális, képzeleti, virtuális létezést) kölcsönözzünk annak, aminek nem volt ilyenje –, de van egy ellenoldala is: a mallarméi fikció két, egymással komplementer műveletet együtt jelent, amennyiben „a nyelv segítségével virtualizálja a fejben, ami van, és megteremti ugyanott azt, ami nincs." Bénoit szerint tehát Mallarmé felfogásában a költői nyelvet ez az alapvető paradoxon jellemzi, vagyis - a köznyelvvel, a denotatív nyelvvel ellentétben, amely a dolgokat igyekszik ábrázolni - „felmutatja a létezésnek ebben a „virtuális *túl*jában", ebben az „ámításban" *(leurre)* (OC 647), ebben a „hiányban", „ürességben" az irodalomnak magát az elvét. A francia költő egy helyütt egész pontosan így fogalmaz: „ez a *túl* a mozgatója és a motorja, mondanám, ha nem irtóznék közönség előtt a *fikció, és következésképpen az egész irodalmi mechanizmus* istentelen szétszerelését művelni, hogy kitehessem a fő alkatrészt, a *semmit*". Írni annyit tesz, mint alkotni, *ex nihilo*, valamit, ami semmi, egy Semmi (Benoit 2007: 59-61).

Végezetül Adriano Marchetti tanulmányának *(Ontologie du Silence et Langage poétique)* (Marchetti 2014) egy figyelmet érdemlő kijelentését szeretném idézni, amelyből kiderül, hogy az ő felfogása szerint a fent emlegett artikuláció nem szó szerint értendő, nem feltétlenül a fizikai mondás tényleges aktusa. Állítása szerint Mallarmé a költő ékesszólásának háttérbe tűnésével akarta volna létrehozni a tiszta művet, ahol a beszédet nem mondják, mégis meghallgatott formában van jelen, s ezt Eckhart mester szavával a „lét nélküli létnek" nevezi. A beszéd eszerint visszatérne a költészet előfakadásának helyéhez: „Ebben a folyamatban a szavak elhagyják az árnyékukat, és elenyésznek a beszédben. És a szóban mindig ott van egy másik, már kimondott és kimerült szó árnyéka. Ez az út rejtélyes, ha a költészet a forrásra apellál, ezt a forrást saját hozzáférhetetlen zúgása idézi meg, egy olyan dal rezgése, amely maga is egy szakadék szélén marad lehorgonyozva" (Marchetti 2014).

Blanchot *Irodalmi tér* című könyvének Mallarmé-fejezetében a hétköznapi és költői nyelv ellentéte is ekként jelenik meg. Blanchot interpretációja szerint Mallarmé tapasztalatában a nyers beszéd sem nyers, inkább csak nem

nyelv valójában, csupán használati eszköz, csereértékekkel: „a nyers beszédben a nyelv elhallgat, mint nyelv, de a létről beszélnek benne, s célja a *használat* következtében […] a létezők értéke" (Blanchot 2005: 26). A költői beszéd viszont „a létezők hallgatását fejezi ki" (Blanchot 2005: 27). (Mint láttuk, egyrészt nem referenciális, nincs tárgya, nem vonatkozik semmire, másrészt alanya sincs, már nem a költő beszél benne, ő kiiktatja, megsemmisíti magát, átengedi a kezdeményezést a szavaknak.) A nyelv lényegivé (létként) válva beszél benne, „a létezők hallgatnak, de akkor a lét szeretne beszéddé válni, s a beszéd létezni akar" (Blanchot 2005: 27). Egyszerre csend és beszéd, hiány és jelenlét, minden és semmi. A mű mint esemény a villámcsapás pillanata, amikor kibomlik, teljes jelenlétként megmutatkozik a mű – de mivel kimondja minden kirekesztését, saját magát is kirekeszti (Blanchot 2005: 30).

„Itt ragadható meg a tapasztalat legtitkosabb mozzanata. Hogy a mű legyen az egyedüli világossága annak, ami kihuny, s hogy általa minden kihunyjon, hogy a mű csak ott legyen, ahol a szélsőséges igenlést a szélsőséges tagadás igazolja – e követelést megértjük, még akkor is, ha nem egyeztethető össze a békesség, az egyszerűség és a nyugodt álom iránti vágyunkkal". Sőt: „Úgy látszik tehát, hogy a mű nem egyszerűen ahhoz a ponthoz vezet el bennünket, ahol megvalósul eltűnése dicsőségében, hanem egyúttal ahhoz a ponthoz is, ahová soha nem vezethet el minket, mert e pont mindig eleve az a pont, amelyből kiindulva soha nem születhet meg mű" (Blanchot 2005: 31).

Felhasznált irodalom

Beausire 1949 = Beausire P. Mallarmé. Poésie et Poétique. Lausanne

Bénichou 1995 = Bénichou P. Selon Mallarmé. Paris

Benoit 2005 = Benoit É. Néant sonore, Mallarmé ou La traversée des paradoxes. Genève

Benveniste 1966 = Benveniste É. Problèmes de linguistique générale 1. Paris

Benveniste 1974 = Benveniste É. Problèmes de linguistique générale 2. Paris

Blanchot 2005 = Blanchot M. Az irodalmi tér. Ford. Horváth Györgyi, Lőrinszky Ildikó, Németh Marcell. Budapest

Bonnefoy 1981 = Bonnefoy Y. Entretiens sur la poésie. Neuchâtel

Bouix 2008 = Bouix Ch. Stéphane Mallarmé: une poétique du labyrinthe. Initial(e)s, vol. 22. https://ojs.library.dal.ca/initiales/article/view/4982

Cassirer 1923 = Cassirer E. Philosophie der symbolischen Formen. 1-3. Berlin

Cassirer 1975 = Cassirer E. A szimbolikus formák filozófiája = Horányi Özséb (szerk.) A jel tudománya. Budapest. 91–96.

Chassé 1954 = Chassé Ch. Les clés de Mallarmé. Aubier

Humboldt 1985 = Wilhelm von Humboldt válogatott írásai. Szerk. Telegdi Zsigmond. Ford. Rajnai László. Budapest

Maár 2000 = Maár J. L'écriture indéchiffrable. Naissance de la philosophie du langage de Mallarmé (1862-1863). In Vörös I. et Maár J. (dir.). «Feuillets de Salons», Székesfehérvár. 55-68.

Mallarmé 1945 = Mallarmé S. Œuvres complètes. Dir. Mondor H. et Jean-Aubry G. Paris

Mallarmé 1995 = Mallarmé S. Bevezetés René Ghil Értekezés a szóról című tanulmányához. Ford. Maár Judit. In Maár J. et Ádám A. Nyelv, költészet Titok. Válogatás a francia szimbolisták írásaiból. Budapest. 145-146.

Marchal 1985 = Marchal M. Lecture de Mallarmé. Paris. 165-175.

Marchetti 2014 = Marchetti A. Ontologie du silence et langage poétique. La Licorne, le 11 avril 2014. http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/document.php?id=5883

Mauron 1977 = Mauron Ch. Mallarmé. Paris

Mondor 1941 = Mondor H. Vie de Mallarmé. Paris

Potebnya 2002 = Poétika és nyelvelmélet. Alekszandr Potebnya, Alekszandr Veszelovszkij és Olga Frejdenberg írásaiból. Szerk. Kovács Á. Budapest

Royère 1927 = Royère J. Mallarmé. Paris

Soula 1931 = Soula C. La poésie et la pensée de Stéphane Mallarmé. Un Coup de Dés. Paris

Szitár 2013 = Szitár K. Hiány-jelek. Babits Mihály, Kosztolányi Dezső és Krúdy Gyula írásművészetéről [Universitas Pannonica]. Budapest

Thibaudet 1930 = Thibaudet A. La poésie de Stéphane Mallarmé. Paris

Wais 1952 = Wais K. Mallarmé. München

Horváth Kornélia
(PPKE, Budapest)

A VERSBESZÉD EGZISZTENCIÁL-ONTOLÓGIAI ELKÖTELEZŐDÉSÉRŐL
(JÓZSEF ATTILA – PILINSZKY JÁNOS – PETRI GYÖRGY)

Szitár Katalin emlékének

Marad a csönd, a csönd, az üres figyelem.
Tepsi? Széttapadó por? Önfegyelem?
(Petri György: *Sáráról, talán utoljára*)

Első pillantásra talán furcsának és egy-két vonatkozásban alaptalannak tűnhet az alcímben felállított összefüggéssor. Mert míg a József Attila és Petri, illetve a József Attila és Pilinszky között működő hatáskapcsolatról szinte evidenciaként beszélhetünk, addig ez aligha mondható el Pilinszky és Petri vonatkozásában (s nem is ismerek olyan szakirodalmi munkát, amely e két költői beszédmód és líranyelv közötti rokonságot tanulmányozta volna). Ugyanakkor József Attila meghatározó ereje a két másik lírikus viszonylatában e kettő szembe- vagy éppen párhuzamba állításának lehetőségét is erőteljesen veti fel, mi több, meglátásom szerint irodalomtörténeti problémaként is "artikulálja".

Kezdjük a kronológia szerinti első két szerzővel. Pilinszky korai lírai munkássága, mint azt Szegedy-Maszák Mihály is kiemelte,[1] gyakorlatilag értelmezhetetlen József Attila költészetének, különösen kései lírájának figyelembe vétele nélkül. A bűnhődés, büntetés és szenvedés szinte könyörtelen módon megszólaltatott tematikája (l. Pilinszky első kötetében a *Halak a hálóban*, a *Késő kegyelem* vagy a *Gyász* című verseket); a keresztállású én-te konstrukciók, amelyek olyannyira jellemzőek József Attila szerelmi költészetére, például az 1937-es *Flóra* ciklusban, s amelyek Pilinszkynél a *Trapéz és korlát*ban a *Távozó sereg*,

[1] Szegedy-Maszák Mihály szóbeli megjegyzése. A professzor emléke előtt ezúton is tiszteleg a dolgozat szerzője.

a *Tilos csillagon*, a *Ne félj* vagy a *Miféle földalatti harc* című versekben köszönnek vissza; az önmegszólító vers, amelyet annak idején Németh G. Béla "fedezett fel" mint a magyar irodalomban ugyan előzményekkel bíró (lásd Balassi, Kosztolányi), ám éppen József Attilánál kiteljesedő és megújuló verstípust (Németh G. 1984); (Pilinszky első kötetében a *Stigma* és *Mondom neked* című versek realizálják ezt a lírai megszólalásmódot); a Kosztolányitól (l. *Ősz, Őszi reggeli*) átöröklött József Attila-féle egzisztenciális "tájleíró" költemények (József Attilánál itt számtalan verset említhetünk a *Nyár*tól a két Őszig, a *Külvárosi éj*től a *Határ*on, a *Holt vidék*en át a *Nyári délután*ig) és a radikális önelemzés művei, mint a Pilinszky-féle *Magamhoz*, a *Téli ég alatt* (amely címében visszhangozza is József Attila *Téli éjszaká*jának megnevezését): ezek mind a lírai problematikában, a műfajban, a filozófiai és önelemző-pszichológiai attitűdben érvényesülő, meglehetősen közvetlen József Attila-hatást demonstrálják.[2] Függetlenül persze attól, hogy Pilinszky már ebben az első, *Trapéz és korlát* című 1946-os kötetében egyedi, önálló, és a későbbiekben épp ezért is jól azonosítható versnyelvi beszédmódjával tűnt ki. (S hogy némiképp előre "szaladjak": hasonlóan önálló, érett és sajátosan jellemző költői megnyilatkozásmódot szólaltatott meg Petri az első, *Magyarázatok M. számára* című 1971-es kötetében – persze Pilinszkyétől egészen eltérő módon.)

Másfelől a József Attila és Petri közötti művészi hatáskapcsolat is evidensnek, mi több, dokumentáltnak mondható. Petri több interjújában kifejti, hogy fiatalkori versei után szembesült József Attila meghatározó hatásával, s akkor évekig nem írt és nem publikált verset, hogy ettől a lírai megszólalásmódtól megszabadulhasson. Későbbi állítása szerint ez sikerült is, s kétségtelenül igazat adhatunk neki az általa létrehozott versnyelvi formációk és lírai beszédmód tekintetében. Ám Petrinek a József Attilával való kapcsolata jóval ambivalensebb, minthogy egyszerűen a "leszámolás" címkéjével illethetnénk ezt a költői viszonyt.

Nézzünk meg néhány Petri-nyilatkozatot a József Attila-i lírai hagyománnyal kapcsolatban. Az első egy 1971-ből, a *Magyarázatok…* kötet megjelenése után készült interjúból származik:

> Lehet, hogy az én verseim nagyon ideologikusak. Tényleg magyarázatok, és ez nem tesz jót a lírának. Persze, mi az, hogy lírának? Egy olyan típusú lírának, mint József Attiláé, nem tesz jót.
> De miért ne lehetne más típusú lírát csinálni? Sőt, nekem úgy tűnik, hogy

[2] Schein Gábor is elemzi József Attila hatását az Újholdas költő lírájában, különös tekintettel a *Te győzz le* című Pilinszky-versre. Vö. Schein 1998.

> ma éppen József Attila-típusút nem lehet csinálni. Ezt sajnálom is, mert tulajdonképpen konzervatív vagyok (*Játék nincs, élmények viszont vannak.* Beszélgetések 1998: 8).

Megjegyzendő, hogy az idézetből legalább annyira kiolvasható Petrinek a József Attila költészete iránti mély rokonszenve (amit az itt nyilvánvalóan poétikai értelemben használt *konzervatív* szó fémjelez), mint folytathatatlanságának hangsúlyozása.

Még inkább érdekes egy húsz évvel későbbi, Kisbali Lászlóval készített interjú Petri-féle megnyilatkozása a saját költői életútjáról:

> Nézd, én 13 éves koromban kezdtem verset írni, azután szünet következett, majd 26 évesen kezdtem újra. Az első kötetem 28 éves koromban jelent meg, és amit korábban írtam, azt teljesen elvetendőnek tartom. Ezek a versek egy posztnyugatos, József Attilá-s, pilinszkys tradícióhoz kapcsolódtak, s mára tökéletesen idegenné váltak a számomra. Nekem olvashatatlanok, és olvasatlanul is porosodnak egy vastag dossziéban. Állandóan készülök arra, hogy egyszer megsemmisítsem őket. Nem szeretném, hogy túl sok csámcsognivalója maradjon rajtam az irodalomtudósoknak; nem akarom, hogy az úgynevezett fejlődésemet rekonstruálni lehessen" *(„Én nem az ellenzék bárdja voltam*. Beszélgetések 1994: 69–70).

Ez az önreflexív nyilatkozat Petri részéről azért is lehet jelentős, mert Petri itt mintegy maga állítja fel a József Attila – Pilinszky – Petri- költészettörténeti irányvonalat, miközben rögtön és radikálisan el is határolódik tőle. A Petri-féle viszonyulást ehhez az egyszer(re) vállalt és aztán elutasított tradícióhoz, illetve e viszonyulás ambivalenciáját nagyon is jól jelzi az akaratlannak tűnő kitétel: "Állandóan készülök arra, hogy egyszer megsemmisítsem őket." Állandóan készülni a megsemmisítésre? Vajon bekövetkezett-e ez? Nagy valószínűséggel nem, vagy legfeljebb részben, hiszen a Réz Pál, Lakatos András és Várady Szabolcs által szerkesztett *Petri György Munkái* sorozat első kötete, mely a szerző lírai darabjait adja közre, mintegy hetven oldal terjedelemben közli a *Hátrahagyott versek*et (1966-tól 2000-ig),[3] amelyek között legalább tíz (ha nem több) 1971, azaz Petri első kötetének megjelenése előtt született.

Az 1993 decemberi, a Parti Nagy Lajossal a Beszélő számára készített beszélgetésben a József Attilával való "leszámolás" kérdéskörébe ugyanakkor Petri költői kibontakozása kapcsán mintegy újra "bekúszik" Pilinszky neve is:

[3] Petri György Munkái I. 2003: 509–585.

> Viszont rengeteg verset olvastam, amikor még jó volt a memóriám, rengeteget tudtam kívülről is; Pilinszkyt, több ezer sort József Attilától. Nagyon sokáig József Attila abszolút vonzásában éltem. Ady később vált élményemmé. Radnótit, Kosztolányit, Tóth Árpádot olvastam, nagyon hatottak rám a francia szimbolisták, Baudelaire elsősorban. De a legerősebb és a legnyomasztóbb a József Attila-hatás volt. Ugyanakkor József Attila egy ilyen normatív költő volt a kultúrpolitika szempontjából is. Nem véletlen, hogy amikor a már saját verseimnek érzett *Magyarázatok…*-at írtam, akkor első ÉS-beli nyilatkozatomban szükségesnek tartottam, hogy »leszámoljak« József Attilával. Azt mondtam, hogy József Attila folytathatatlan hagyomány, nem a kezdete valaminek, hanem a Nyugat korszakának betetőzése. Mint ahogy úgy gondolom, hogy József Attila művészileg alapvetően konzervatív költő volt. Nem véletlen az ingerült elutasítása – saját rövid avantgárd kalandozásai után –, mondjuk, Kassákkal szemben. Na most, az avantgárd énrám sem hatott egyáltalán, bennem is inkább ingerültséget váltott ki, tudniillik zavart, hogy túl sok a program, és túl kevés a mű. Nem szeretem, ha előbb egy kiáltványt kell elovasnom, amiben megmagyarázzák, hogy azt a keveset, amit olvasok, azt miként olvashatom (*Szállóigévé lenni, az a legjobb dolog.* Petri György Munkái III. 222-223).

Ha most Petri lírai szövegkorpuszára fordítjuk figyelmünket, az előző Petri-nyilatkozatok után némi meglepődéssel konstatálhatjuk József Attila és Pilinszky költői fordulatainak jelenlétét és meghatározó erejét Petri életművében – persze az egyes kötekben és az életmű szakaszaiban változó mértékben. Lássunk erről egy rövid, de talán megvilágító áttekintést.

Petri első kötete (*Magyarázatok M. számára*, 1971) kifejezetten sok, a második, az 1974-es *Körülírt zuhanás* már kevesebb, mégis markáns József Attila- és Pilinszky-motívumot vonultat föl. Az első kötetből *A szerelmi költészet nehézségeiről* című verset említhetjük, amely a *pupillák*, a *szem*, a *csillag*, az űr és a *némaság* szó-motívumain keresztül Pilinszky költészetének legmeghatározóbb nyelvi szimbólumait elevenítik meg és teszik versszervező erővé. Ugyanez a helyzet az *Összeomlás vagy az Éjszaka 1.* című költemény esetében (utóbbiban a *hal* és a *lépcsőház* idézi különösképp Pilinszky első verseskönyvének első ciklusát /*Halak a hálóban*/ és egész lírájának meghatározó Pokol-térélmény képzetét (lásd például az 1969-es *Harmadnapon* kötet *Senkiföldjén*, vagy a *Kráter Terek* című alkotását). S Pilinszky *Senkiföldjén*jét hívja elő a befogadói tudatból a szóalak háromszori alkalmazása Petri kötetében: az *Egy öngyilkos naplója* második sorában, a Radnótit is idéző *Töredék* című vers végén és a *Történet és elmélkedés* címűben a József Attila-i *Óda* parafrazálásához ("kéz lecsüngött") hat sorral később kapcsolódó "pillanat senkiföldje lesz" szerkezet.

Petri második kötetében (*Körülírt zuhanás*, 1974) kevesebbszer, de a József Attila-féle motívumokkal talán szorosabban összekapcsolódva jelentkezik a Pilinszky-versnyelv hatása. A *V. Sz.-hoz* (a cím "megfejtése": 'Várady Szabolcshoz') "homokszínű napsávja" valamely titokzatos módon Pilinszky *Négysoros*át juttatja az értelmező eszébe ("Alvó szegek a jéghideg homokban"), vagy akár *A szerelem sivatag*át. *A sertés énekeiből* pedig József Attila *Eszmélet*ének XI. versszakát – vagy más meglátás szerint: versét –[4] hívhatja elő a befogadó emlékezetéből ("Láttam a boldogságot én, / lágy volt, szőke és másfél mázsa."). A *Lépcső* a "körülírt zuhanás" kötetcím-ismétlő alakzatával ismét Pilinszky – természetesen Dantéig visszamenő – "Pokol-térélményét" hívja elő, a *Novella* "elölhagyott pohár"-ja újfent a *Négysoros*t idézheti ("Égve hagytad a folyosón a villanyt"), míg az *Öt szerelmes vers* közül a 2. befejezése József Attilát ("elölt ölelések"), az utolsó, az ötödik vége pedig egyértelműen Pilinszkyt ("jelenlétem a világba mered"). S végül jellegzetesen pilinszkys a jelenlét problémájának megszólaltatása és tematizálása a *Felirat* című vers zárlatában: "Jelen van – jelt nem ad."

Ezek a József Attila- és Pilinszky-motívumok ha nem is nagyon sűrűek, de rendkívül erőteljesek, gyakran egy versszövegen belül jelennek meg – ily módon egymást is erősítik –, s ami még fontosabb: sok esetben az egyes költemények végén, tehát az értelmezés, az olvasói jelentésalkotás szempontjából kiemelt textuális pozícióban szerepelnek. Ráadásul a második Petri-kötetben (*Körülírt zuhanás*, 1974) határozottan sűrűsödnek a verseskönyv zárlatához közeledve. Mindez nem pusztán arról tanúskodik, hogy Petri távolról sem tudta olyan mértékben levetkőzni a József Attila-i és a Pilinszky-féle líra hatását, mint azt állította az idézett interjúkban (ez a meglátás önmagában igencsak kevés lenne az interpretátor részéről), hanem jóval inkább arról, hogy bár Petri kétségtelenül egy önálló, sajátos és "személyes" versnyelvet és lírai megszólalásmódot alakított ki már első kötetétől kezdve – mint ismert, Petri költői indulásának "érettségében" a szakirodalom teljes egyetértést mutat, beleértve a kötet 1971-es megjelenését közvetlenül követő kritikákat is –, szemléletében mégis nagy mértékben rokonítja valami József Attilával és Pilinszkyvel. S ez a szemlélet véleményem szerint egyfelől a létezéshez és az élethez való egzisztenciális-ontológiai viszony felismerésében és felvállalásában ragadható meg, ami közös mindhárom költőnél – függetlenül az eltérő lírai megszólalásmódoktól. Mondhatnánk, ebben talán fontos tényező a közép-kelet-európai történelem és az egyén sorsa az itteni régióban, de ez aligha lehetne elegendő közös vonás, mivel – noha József Attilánál

[4] Vö. Tverdota 2004: 62.

és Petrinél időről időre előbukkan és lényegesnek, ha nem is meghatározónak mutatkozik –, Pilinszkynél egyedül a háborús tematikájú versekben, s így elsődlegesen a *Harmadnapon* kötetben tapasztalható költészetformáló problémaként. Sokkal valószínűbb, hogy a három költő között eddig felvázolt gondolkodásbeli rokonság – ismétlem, a lírai megszólalásmód markáns eltérései ellenére –, amit egzisztenciál-ontológiai beállítódásként neveztem meg a tanulmány címében, szoros összefüggést mutat a költészetről, a versalkotásról, a költői nyelvről és költői "létállapotról" elgondolt felfogásukkal.

Mielőtt azonban erre részletesebben kitérnék, folytatnám Petri verskötteteinek áttekintését a József Attila- és Pilinszky-allúziók, illetve általában a hatáskapcsolat szempontjából. Petri harmadik kötete, az 1981-es *Örökhétfő* (amely csak cenzurális tiltás után, késleltetve jelenhetett meg), mind a költő, mind a kritikusok szerint a beszédmód tekintetében Petri legradikálisabb könyve, sokan láttak benne váltást a szerző költői pályáján. S kétségtelenül sok igazsága volt ezeknek a meglátásoknak: a drasztikusabb, néha vulgáris kifejzésmód, a hétköznapi beszédszerűség abszolút előretörése, s ezzel komplementer módon az addig (és később is visszatérő) ironikus-halvány, de jól kitapintható Petri-féle pátosz visszavonása, valamint a politikai költemények megsokasodása mind jelzi a költői megszólalásmód irányváltását. Felvetett kérdésünk szempontjából ez evidensen azt mutatja, hogy Petri ebben a kötetében áll a legtávolabb az – interjúiban és más prózai megnyilvánulásaiban részlegesen amúgy is elutasított – József Attila-i és Pilinszky-féle versbeszéd hagyományától. S főként Pilinszkyétől, akinek versbeszédétől szinte mindenkor idegen volt a "játékosság", különösen a hang- és szóviccek, az artikulációs-mimikai gesztusok, amelyek József Attilánál ha nem is gyakoriak, de jellegzetesek – s itt most nem elsősorban az avantgárd hatása alatt született verseire gondolok, hanem például a *Születésnapomra* "polgárpukkasztó" játékos versformájára (amely a 2000-es évektől kezdve nem véletlenül a kortárs magyar költészet folyamatos, átírásokban és versformai parafrázisokban bizonyította kreatív és "költészet-beindító", azaz poézist létrehozó erejét) vagy éppen a paronomázia alakzatának költészetgeneráló működésére, amelynek kérdéskörében nem olyan régen, 2014-ben Osztroluczky Sarolta jelentetett meg egy új József Attila-monográfiát (Osztroluczky 2014).

Az említett egzisztenciál-filozófiai elköteleződés a beszédmódbeli és versformai változások ellenére nagyon is mélyen áthatja Petri egész líráját, s éppen ez rokonítja leginkább a másik két szerzővel. S ez az olykor parodisztikusan ható posztmodern jellegű megoldások és az ironikus beszédmód ellenére is felfedi

a vers lényegi szemantikai témáját: a hiányt, a félbehagyást, a megfosztottságot. Jó példa erre az Örökhétfő *Büszkélkedés* című darabja:

> Nézz szét ezeken a.
> Ezt mind én hagytam abba.
> Amikor a legkevésbé szerettek volna abbamaradni.

Hozzátehető: ez a szöveg, ugyan egészen másként, de szintén a dadogás, a megszakítás és a csönd felé tendál, mint Pilinszky költői nyelve. Továbbá a Kepes Sára-versek tragikuma is a József Attila- és a Pilinszky-művek lemondó, tragikus hangoltságához hasonlítható (mint például az *Örökhétfő Kepes Sára* című versében ("Az a halott nő, / az a tizennégy éve halott / ifjú nő / átjárkál a szobánkon éjszaka /szórakozottan ki-becsászkál / ezt-azt felemel elemel / reggel nem találom…"), ami összevethető Pilinszky *Napokra elfeledtelek…* vagy *Miféle földalatti harc* című verseivel az első kötetéből). S teljesen világos, kettős József Attila-utalással indít a *Születésnap előtt* című vers ("Én voní- és tanítanék"), egyszerre parafrazálva a *Születésnapomra* és az *Ős patkány terjeszt kórt* című szövegeket, míg a kötet vége felé olvasható *Cím nélkül* a pokol, az elhagyás és a felelősség–felelősség-nélküliség (lásd ismét a *Senkiföldjén*t) témájában Pilinszkyt szólaltatja meg újra ("Egy jó csipetnyi fűszeres pokol / marad az ember után mindenhol. / Mindenünnen elillanunk. S felhőtlen / mosolyunkat otthagyjuk felelőtlen / mint avas zokniban a lábszagot").

Az 1985-ös *Azt hiszik kötet* érdekes módon inkább csak József Attilát idézi meg néhány alkalommal, például az *Elégia* vagy az *In memoriam Hajnóczy Péter* című alkotásokban (ez utóbbi a *Magány*t és a *Ki-be ugrál*t parafrazálja a 3. rész zárlatában), az 1986 és '89 között született műveket összegyűjtő *Valahol megvan*ban pedig még a József Attila-inál is erősebb a Kosztolányi-hatás, noha a *Februári hajnal* világos módon játszik rá a *Hexaméterek*re. Az 1989-es *Mi jön még?* nagyon kevéssé, legfeljebb a *por* elmúlást idéző költői témája révén kapcsolódik közvetve a tárgyalt két előd-költőhöz, közülük is inkább Pilinszkyhez.

Ezek után a *Valami ismeretlen*ben (1990) váratlanul ismét felerősödik a József Attila- és a Pilinszky-hatás: a *Mayának* a *Reménytelenül* kezdetét imitálja, majd később a *Klárisok*kal "játszik" ("szárnyacskáját lebbenti – / szoknyácskáját emeli – "); az *Elégia*, mely címében, choriambusaival, a "Jaj, miért hagytál ilyen egyedül" felkiáltásában és a "Konzisztens vagyok, mint egy farakás" kijelentésében egyértelműen az időben első költő-elődöt idézi meg, addig az "Üresség vagy űr?", valamint a "Horgon, önmagam nehezékeül, / nagy halra várok. […]" sorokban nyilvánvaló módon Pilinszky "szólal meg". S ez a Pilinszky

a *Körül-belül* című Petri-szövegben immár a hangzás szintjén, a *Senkiföldjén*ből jól ismert, az emlékezés, a keresés, a név, az identitás, s nem utolsósorban a *semmi* és a *minden* témáját metaforizáló *- em- / -me-* hangkapcsolatok[5] sokszoros ismétlődése révén tér vissza a szonett két quartinájában az ***em**elet, **em**lékezni, **em**elet, **m**indent, elért**em**, vég**em**et, ne**m**, **m**inden, esz**em**et* szavakban. (Jellegzetes, és poétikai aspektusból aligha motiválatlan azonban, hogy a szonett két záró versszakában ez a hangkapcsolat–ismétlődés teljességgel megszűnik, mintegy ezen a nyelvi szinten is demonstrálva a szándékolt szakítást a vers első felében megidézett szerzővel és írásmódjával). S ugyancsak ebben a kötetben olvasható a híres *Hogy elérjek a napsütötte sávig…* költemény, melyet a szakirodalom is előszeretettel idéz és elemez, s amelynek témája mélységesen egzisztenciál-ontológiai: az egész versbéli narratíva egy alászállás (pokol) – bűnbeesés – felemelkedés (megváltás, újjászületés) – parabolaként olvasható, a hagyományokhoz híven az "elbukás" történetének részletes és fokozatos elbeszélésével és a sok lépcsőn való felemelkedés (a vers szavával: "mínusz-emeleteken"), a napfénybe jutás áhításának és majdnem–bekövetkeztének patetikus leírásáig. (Petrire jellemző módon, de ezúttal a megnyilatkozás–téma változásával tökéletes összhangban a versritmus is teljességgel szabályossá és hangzóvá válik, s a korábbi narratív szabadvers-formával szemben itt még a rímelés is a XIX. századi költészet "klasszikus" megoldásait realizálja. S talán némiképp Kosztolányi virtuóz rímelési gyakorlatára is "hajaz" a költemény felfelé törekvést és eljutást demonstráló utolsó 8 sorában: "[…] és botorkáltam fel a lépcsőn. / Hogy elérjek a napsütötte sávig, / hol drapp ruhám, fehér ingem világít, / csorba lépcsőkön föl a tisztaságig, / oda, hol szél zúg, fehér tajték sistereg, / komoran feloldoz, közömbösen fenyeget, / émelygés lépcsei, fogyni nem akaró mínusz-emeletek, / nyári hajnal, kilencszázhatvanegy." Ez a Petri-vers a közvetlen megnyilatkozás-témája ellenére (szerelmi aktus egy szinte hajléktalan, öregedő, alkoholista kvázi-prostituálttal) – amely egyébként éppen hogy azt az archaikus alapokon nyugvó középkori irodalmi hagyományt idézi meg, amelyet Rabelais vagy Boccaccio nevével és műveivel azonosíthatnánk – nagyon is Pilinszky világ-, szerelem- és költészet-felfogásával rokonítható. (Hogy Pilinszky számára a versírás az Istenhez való közel kerülés, a vele való találkozás lehetőségét jelenti, azt a költő a naplóiban többször kifejti; szerelmi költészete pedig igencsak "beilleszthető" ebbe világ-, illetve létszemléletbe,[6]

[5] Vö. Horváth 1999.

[6] Erről és Pilinszky szerelmi költészetéről a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen a témavezetésemmel két PhD-disszertáció is készült az elmúlt években (Varró Annamária 2019, Sárközi Balázs 2023). Varró Annamária több tanulmányt is megjelentetett ebben a témában (Varró

éppen a szerző erős középkori (Szent Bernát, Avilai Szent Teréz) és legújabb kori (l. Simone Weil) misztikus kötődésével magyarázhatóan.

Ugyanebben a *Valami ismeretlen* elnevezésű Petri-kötetben a *Valamit valamiért* és a kötetzáró *Passz* befejezése újfent József Attilát idézi: az előbbi a "[…] hiszen a / lira – végső soron – minden, csak nem logika" kitétellel a "Kertemben nyílik a leveles dohány, / a lira: logika, de nem tudomány" híres fordulatát evokálja és utasítja el (látszólag!), míg az utóbbi a *Talán eltünök hirtelen…*-t szólaltatja meg szinte a teljes elfogadás modalitásával ("majd úgyis eltűnünk a sűrű semmiben."). S végül részint Józef Attilát, de talán még inkább Pilinszkyt artikulálja a kötet utolsó előtti darabjának, a mottóban már citált *Sáráról, talán utoljára* című versnek az utolsó két sora: "Marad a csönd, a csönd, az üres figyelem. / Tepsi? Öntapadó por? Önfegyelem?"

Az áttekintés lezárásaként feltűnőnek minősíthető, hogy Petri két utolsó verseskönyvében mindkét vizsgált elől-szerző poétikai jelenléte visszaszorul: az 1993-as *Sár*ban egyedül az *Adjátok meg az adott pillanatot* utolsó előtti versszakában idéződik meg József Attila *Nyár*jának egyik híres sora ekképpen: "Ezüstös fejszemosolygás játszik a nyárfa levelén." A *Petri György Munkái I*-ben külön cikluskénti feltüntetett *Vagyok, mit érdekelne?* verscsoport – amelybe számos, a korábbi egy-két kötetben már megjelent verset is beválogattak Réz Pálék, s nem rendeltek évszámot a ciklushoz –[7] a cikluscím evidens Józef Attila-i indíttatása mellett csupán a *Ringató* "holott – holott"-jának jellegzetes szerkezetét eleveníti föl a *Csak a Mari maradt* című költeményben ("holott pimasz harkály, holott ázott veréb"). Végül az utolsó, az 1999-es *Amíg lehet* kötet jóval inkább Kosztolányit, a klasszikus XIX. századi szerzőket, köztük is elsősorban Madáchot és persze, mint mindig, Aranyt, valamint Shakespeare-t "juttatja szóhoz", s mellettük elenyésző Pilinszky vagy József Attila lírai fordulatainak jelenléte. Előbbi közvetve a *Sláger*ben hallható vissza, "a megvénülés sivataga vár" kifejezésben (l. Pilinszky: *A szerelem sivataga*), illetve a félelem és a feladat témájában (l. ismét a *Senkiföldjén*t) az *És persze dolgozom*ban ("Közben fél is, amolyan / fedett félelem ez, elfedik / feladatuk, közeli célok, mert az ember / tervező állat."); utóbbi a "holott-holott" újbóli megjátszásában ("holott élek / holott halok / halott élő / élő halott" – *Halálomba belebotlok*), továbbá a kötet utolsó előtti versében, a *Best before end*ben a *Reménytelenül* újabb evokálásában ("No dehát jöjj / és nézz szét / szobámban könnyed / pillantással […]"), illetve

2013, Varró 2014), Sárközi Balázs pedig egy monográfiát publikált ebben a témakörben (Sárközi 2024).

[7] *Vagyok, mit érdekelne* (Petri György Munkái I. 2003: 345–374).

a kötetzáró *Már reggel van*ban a *Csak az olvassa versemet…* kezdősorának átírásában ("Én csak írjam versemet").

A Petri-életmű áttekintése után összességében elmondható, hogy a József Attila- és Pilinszky-motívumok szerepe az első két kötetben kétségtelenül jelentős, s ezek a kapcsolódások, szöveg-utalások, poétikai szó-motívumok meglepő módon az igencsak radikalizálódó beszédmódú *Örökhétfő*ből sem tűnnek el. Az ezt követő kötetekben kisebb a szerepük, vagy éppen jelentős mértékben visszaszorulnak, azonban az 1990-es *Valami ismeretlen*ben legalább olyan hangoltság- és versszervező erőként térnek vissza, mint az első kötetekben. Végül az életmű utolsó szakaszában újabb visszaszorulást tapasztalhatunk, különösen a Pilinszky-líra vonatkozásában.

Ha most megpróbálunk "mögé tekinteni" e változó intenzitású, de többé-kevésbé folytonosan jelenlévő kettős hatás-mechanizmusnak Petri esetében, különös tekintettel a Pilinszkyvel való poétikai kapcsolatára, érdemes megfontolni Szitár Katalin a *Dolgok – jelen – jelenlét. Az írás az* Apokrif*ben* című tanulmányának azon megállapítását, miszerint Pilinszkynél "a műalkotás létrehozása végső soron gondolkodásforma. Ám nem filozófia, hanem a megértés olyan módozata, melynek tulajdon organonja, a nyelv a forrása. Pilinszky írásmódja *a jel elsőbbségére* alapozódik, abban az értelemben, hogy a szó (a hangalak) lényegében megelőzi – és megelőlegezi – a jelentést" (Szitár 2008: 106). Mit is jelent ki ez a két mondat? Azt, hogy Pilinszkynél nem a jelentés irányítja a versszöveg létrejöttét. Holott ne feledjük, még a '80-as években is érték a költőt olyan kritikák, hogy lírája túlságosan elkötelezett a vallás (azaz egy meghatározott, lezártként felfogott értelemvilág) irányában, viszont nem hajlandó nyitni egy másik jelentésvilág, az adott kor (a '60-as, '70-es évek) társadalmi kérdéseire, illetve hogy vallásos világlátása és tematikája elavult és anakronisztikus. Amennyiben a Pilinszky-recepiótörténet e meghatározó pontjai felől olvassuk újra Szitár Katalin gondolatát, ráébredhetünk állításának újszerűségére, s talán merészségére is, amely nem mond kevesebbet, mint hogy Pilinszky költészete nem elsősorban jelentésekből, jelentésvilágokból, hanem sokkal inkább hangokból, hangalakzatokból, szóalakokból, azaz végső soron hangzásmetaforákból építkezik. (Hozzátehetjük: ezt a költő naplókban és interjúkban megfogalmazott megjegyzései is megerősítik.)

Amennyiben elfogadjuk – márpedig saját kutatásaim szerint is úgy vélem, el kell fogadnunk – ezt az állítást, ez azt is jelenti, hogy Pilinszky a költői jelnyelvhez és a hangzáshoz való viszonyában is tökéletesen beilleszkedik a József Attila és Petri fémjelezte XX. századi magyar lírai vonulatba: e két utóbb említett

szerzőnek a vers- és szóhangzásra orientáltságát aligha vonhatnánk ma kétségbe. Másfelől úgy gondolom, József Attila és Petri kapcsán is érvényesnek mondható az, amit Szitár Katalin Pilinszky nyomán "a teremtés realitásaként"[8] nevez meg és ekképpen értelmez. Szitár meglátása szerint a teremtő képzelet "a költészetet nem fikcióteremtésként (képzeletbeli világteremtésként) határozza meg, hanem épp ellenkezőleg: mint a teremtett világ realitásának hozzáférhetővé tételét" (Szitár 2008: 107). S itt emlékezhetünk József Attila észrevételére a művészi világ kapcsán: noha az képzeletbeli, alkotói és résztvevői között a valóságnak megfelelő viszonyok uralkodnak. Vagyis a ló a mesében táltos és repülni tud, de ugyanazon vonásokkal bír, mint az életbeli ló, csak éppen a mesebeli viszonyokhoz igazítva: a mesék lova nem zabot, hanem parazsat eszik (de eszik!), nem vas-, hanem gyémántpatkót visel (de patkóra ugyanúgy szüksége van, mint bármely közönséges lónak).[9]

S a Szitár-idézet így folytatódik: "Mit nevez Pilinszky reálisnak? Azt, amit személyes reális egzisztenciális részvételünk útján tapasztalunk meg – szemben azzal, amihez az ismeret elvontsága vezet el" (Szitár 2008: 107). A személyes reális egzisztenciális részvételt és tapasztalatot mint a lírai alkotás és megértés megkerülhetetlen, egyedüli lehetőségének felismerését a másik két költőnél is nem szükséges hangsúlyoznunk. S bár József Attilánál és Petrinél ez az egzisztenciális, személyes részvétel rendszerint hétköznapi, köznyelvi, sokszor az élőbeszédet imitáló módon szólal meg, míg Pilinszkynél néha eltávolítottabb, biblikus, máskor – s ez a domináns – lecsupaszított, szikár, már-már dadogó, szándékoltan "életképtelenné" tett nyelven jut hanghoz, azért a személyesség ugyanúgy Pilinszky versnyelvének jellemzője, mint a másik két alkotóé. Pilinszky hermetizmusa úgy eltávolított, hogy közben a lírai beszélő a legteljesebb mértékben kiteszi magát a versbeli egzisztenciális események súlyának. Gondoljunk csak az *Apokrif* eme négy sorára: "Látja Isten, hogy állok a napon. / Látja árnyamat a kerítésen. / Lélegzet nélkül látja állani / árnyékomat a levegőtlen présben." Hogyne lenne itt személyesség? Minél erőteljesebb

[8] Vö. Pilinszky János, *A „teremtő képzelet" sora korunkban* = Piliszky János, Összegyűjtött versei, szerk. Jelenits István, Budapest, Szépirodalmi, 1987, 75–76.

[9] Vö. „A táltosparipa parazsat abrakol. Ez olyan tényállás, amelynek semmiféle valóságos tény a megfelelője nem lehet. A mű egész. Az egész pedig az, ami meghatározza a részeket. […] az állításból, hogy az a táltos paripa parazsat uzsonnázik, művészileg szükségszerűen egész, önmagában lezárt világ keletkezik – világ, amelynek minden pontja archimédeszi pont. Ennek a világnak a tényei nem valóságos tények, azonban – és ez a fontos – e nem valóságos tények összefüggése valóságos és teljesen megfelel a valóságos világ összefüggéseinek. Tehát éppúgy szemlélhetjük rajta a valóságos világ összefüggéseit, mint a valóságos tények állításából származó művön" József (1989: 40–41).

a grammatikai-szintaktikai elszemélytelenítés, az én nyelvtani tárggyá tétele, annál erőteljesebb a perszonális versmegszólalás. Mindössze arról van szó, hogy nem a lírai beszélő "személyesssége" (s persze végképp nem a költő biográfiai énje) nyilatkozik itt meg, hanem valamilyen, a megszólalás többszörös eltávolítottságán és univerzálissá tételén keresztül megnyilvánuló – új? – személyesség. (Hiszen az idézett verssorok is világossá teszik, hogy itt nem Pilinszkyről magáról, mégcsak nem is a versbeli beszélő szenvedéséről, hanem valami általános, univerzális kínról és léthelyzetről van szó – amit aztán a vers zárlata az egyes számból a többes számba váltással, s ez utóbbi végérvényes kiterjesztésével eléggé világossá is tesz).[10] Pilinszky a költészetében sosem "külső tanúságtevő", hanem a versbeli események személyes résztvevője és elszenvedője. Mi több, Pilinszky ezt a részvételt nemcsak elengedhetetlennek tartja, hanem a halál, a meghalás kockázatát, ugyanakkor ezen keresztül a költészet, az új lírai alkotás megszületésnek zálogát látja benne: „A költő »menet közben« valamiképpen mindig belehal, belebukik abba, amit csinál. »Amíg a mag meg nem hal…« Furcsa módon enélkül az átmeneti kudarc nélkül – amit írás közben az ember mindig véglegesnek érez – nincs autentikus »alkotás«. A halálnak bele kell épülnie a versbe, hogy a sorok életre kelhessenek."[11]

Ez a részvétel a vers egzisztenciális világában, az ennek való kitettség, s az ebből eredő "személytelen személyesség" pedig tagadhatatlan vonása úgy József Attila lírájának, mint ahogy Petri ironikus költészetének is – mégha teljesen eltérő beszédmodalitásban kap is hangot. Előbbi kapcsán csak az *Íme hát megleltem hazámat…* kezdetű utolsó vers híres befejező szakaszát idézném: "Szép a tavasz és szép a nyár is, / de szebb az ősz s legszebb a tél, / annak,

[10] Lásd az *Apokrif* zárlatát:

Akkorra én már mint kő vagyok;
halott redő ezer rovátka rajza,
egy jó tenyérnyi törmelék
akkorra már a teremtmények arca.

És könny helyett az arcokon a ráncok,
csorog alá, csorog az üres árok.

(Pilinszky János. *Apokrif*)

[11] Pilinszky János, *Egy lírikus naplójából* (1971). (Pilinszky 1999: 639). Ennek az egzisztenciális elköteleződésnek, jobban mondva „kitettségnek" Pilinszkynél részben mások a fő motívumai, mint József Attilánál vagy Petrinél. Pilinszky esetében megkerülhetetlen tematikus és egzisztenciális témát jelent a bűn és a hit kérdése, amely lírájának a világirodalmi szöveghagyományhoz való viszonyában is világosan megmutatkozi. Erről lásd: Szávai 2006.

ki tűzhelyet, családot / már végképp másoknak remél." Petritől pedig talán az egyik leginkább ide illő példát az 1993-as *Sár* kötet *Göröngy* című költeménye középső versszakának második felének szövegében találhatjuk meg: "([…] Pedig az egész, amit csinálok, / nem valami jajde személyes. / Ellenkezőleg: a legszemélytelenebb, / legmindközösebb, / mint az emésztés, / mint az endokrin funkciók. / Csak úgy látszik, ezt olyan zsenáns / tudomásul venni. Bár tudnám: miért?)"

Továbbá Petri, akit a kritika szinte egyöntetűen épp azért helyez a posztmodern határküszöbén innen, mert lírájának személyessége nagyon is markáns és jól felismerhető – itt a kritika néha talán hajlamos összekeverni a versbeszéd meglepően világos azonosíthatóságát a versbeli megszólalás intim, hétköznapi vagy közvetlen hangvételével (ahogy ez a magyar irodalomértelmzés és -történetírás folyamán néha korábban is megtörtént, például Petőfi, majd később épp József Attila esetében) – a *Nomen est omen. A líra általános elmélete* című[12] rövid, bár elméletileg annál világosabb cikkében fejti ki *a líra egyszerre személyes és univerzális* (!) aspektusát: "a költő vagy az univerzumhoz fordul, vagy magában motyog hónapos szobájában", de semmiképp sem képzelhető el, hogy megszólalását párbeszéddel, azaz egy másik szereplő viszontválaszával fogadják, mint egy regényben).[13] Innen nézve pedig elmondható, hogy mindhárom tárgyalt költő esetében a perszonális lírai-versnyelvi megszólalásmód és a versbeli történésekben egzisztenciál-ontológiai szempontból értett személyes részvétel minden esetben általános, univerzális módon értelmezendő, s hogy ennek a kettősségnek (személyes-univerzális, egyéni-eltávolított stb.) érzékeny összjátékára, egyszersmind folytonos hangsúlyozására mindhárom szerző kiemelt figyelmet fordít.

A személyesség meghatározó jegye a József Attila-i lírai beszédmódnak is. Ugyanakkor itt is egy világosan eltávolított személyességről beszélhetünk csak, melynek karakterét először talán Németh G. Bélának az önmegszólító és az időszembesítő verstípust tárgyaló tanulmányai tárták fel. S különös, hogy a sokáig az egyik – noha nem lírai, hanem a pszichoanalitikus kezelés folyamán keletkezett, így a lehető "legszemélyesebbnek" vélt József Attila-szövegről, a *Szabad ötletek jegyzéké*ről – éppen Petri írta a következőket: „A magam praxisából

[12] Petri György: *Nomen est omen, A líra általános elmélete* (Petri György Munkái IV. 2007: 227–236).

[13] „Az univerzálé-kritérium talán még élesebben különíti el a lirai költészetet az összes többi műfajtól, mint a nyelvi preformáltság. Egy regény vagy egy dráma nem szólhat a szerelemről vagy a halálról, csak X. Y. szerelméről, vagy X. úr és Y. asszony viszonyáról" (Petri György Munkái IV. 2007: 235).

tudom, hogy volt szöveg, amely szürrealista automatikus írásnak indult, és aztán menetközben jöttem rá, hogy amit írok, voltaképpen vers. Azzal sem érthetek egyet, hogy a *Szabad ötletek* egyáltalán nem tartalmaznak irodalomtörténetileg fontos információkat József Attiláról. Engem az is meglepett, hogy ezekben a szabad asszociációkban milyen hihetetlen mennyiségű panelszöveg van: népdaltöredék, reklámszövegek. Talán azért is érdekes nekem, mert ébredéskor nagyjából hasonló belső beszéd zajlik le bennem. Szójátékok, nyelvi sablonok, törmelékek követik egymást. Továbbá azt tapasztaltam, hogy az emberek tudatalattija eléggé hasonlít egymáséhoz. Furcsa módon tehát ez a nagyon privátnak szánt szöveg nem igazán személyes" (Beszélgetések 1994: 73).

Úgy vélem, a költői és poétikai *figyelem* kérdése a három vizsgált szerzőnél szorosan összefügg a *személyesség* fent tárgyalt problémájával és természetesen a költői alkotás, a versírás teoretikus és „gyakorlati" kérdésével. Petri erről így nyilatkozik: „Amennyire rajtam múlik, én igyekszem mindent megfigyelni, mert részben ebből dolgozom." (Beszélgetések 1994: 71). Pilinszky pedig ekként: „Bármire is emlékszem vissza az életemben, minden emlékemet túlexponálja az éber, már-már személtelen figyelem. Aki magának él, nem így figyel."[14]

A dolgok megfigyelése, az önmegfigyelés és az önfegyelem kérdése folyamatosan jelen van József Attila költésztében az 1925-26-os verseitől kezdődően (lásd példaként a *Téli éjszaka* kezdését: „Légy fegyelmezett!") nemcsak a *Szabad ötletek jegyzéké*ig, hanem az utolsó versekig is (gondoljunk csak a *Talán eltünök hirtelen…* odafigyelés-értékű, a saját sorsra és a létre való odafigyelést reprezentáló *hallgatás*ára: „S most könnyezve hallgatom, / a száraz ágak mint zörögnek.") Szitár Katalin *A rejtőző megmutatkozása (Pilinszky János:* Apokrif*)* **című 2006-os tanulmányában** (Szitár 2006) a *figyelő* embert az *Apokrif*ben a csenddel, a hang hiányával és ezek után, elsőre talán paradox módon *a költői artikulációval* hozza kapcsolatba. Ennek könnyen megfeleltethető az idézett József Attila-versből a *zörgés* momentuma (*Talán eltünök hirtelen…*), vagy a *Költőnk és Kora* első versszakának látványos és a versszövegben kiemelten, metanyelvi kommentárral reflektált alliterációs, azaz a hangzásbeli szerveződés felőli értelemképzés megindulása. S ha Petri hang- és – bár csekélyebb mértékű – betűartikulációs versnyelvi megoldásaira gondolunk – előbbire egyik példaként a *ha* hangkapcsolat versnyelvi figurációját hozhatjuk fel az *Erotikus*ban, utóbbira a *Valamit valamiért* című vers befejezését, amelyhez a szerző a verscímmel részlegesen egybehangzó 1990-es *Valami ismeretlen* kötetben még egy

[14] Pilinszky János: *A mű születése* (Pilinszky1999: 39)

kifejezetten erre vonatkozó lábjegyzettel is élt –,[15] az effajta típusú – versnyelvi – figyelem az ő esetében is folyamatosan érvényesül.

A *figyelem* kérdése továbbá mindhárom vizsgált szerzőnél szorosan összefügg a *forma* problémájával. Pilinszky esetében aligha szükséges hangsúlyozni a formai letisztultság, a reduktivitás már-már „dadogássá" váló elgondolásának fontosságát. József Attilánál egy hasonló, igencsak átgondolt formai redukcióról beszélhetünk körülbelül az 1925-ös évektől kezdve: nem véletlen, hogy a költő ezután kezdődő időszakára több hazai kutató a „tiszta költészet" terminust alkalmazza (a korszakban nagyjából azonos francia *poésie pure*, illeteve az olasz *poesia pura* megfelelőjeként).[16] Petrit illetően pedig a *figyelem* poétikai fontossága a kezdetektől (a *Magyarázatok…* kötettől) meghatározónak mondható, ám ugyanígy a forma feltétlen szükségessége is: úgy tűnik, Petri szerint e kettő nélkül nincs vers, és persze költő sincs, vagyis nincs költői egzisztálás a létben. S miben is állhatna egy „versíró", egy költő egzisztálása, ha nem a mindenkor megírt, megadott vers formájában. Gottfried Benn szavával: „Elszigetelt forma, önmagában való forma nem is létezik. A forma a művész léte, egzisztenciális megbízatása, célja" (Benn 1991).

[15] „Első és egyben utolsó eset, hogy éltem a betű-enjambement újundok módszerével. Egyszer – de nem többször – kipróbálható és –andó, mint bármi, ami nem vét explicit módon a Tízparancsolat ellen. (A szerző)." (Petri 1991: 309). Hozzátehetjük: ha esetleg az első is volt, nem az utolsó. Vö. az *Amíg lehet* kötet *Vakvilág* című versének – magában a versszövegben postscriptumként feltüntetett, s külön versszakként, illetve a "főszövegtől" még zárójellel is elválasztott – három befejező sorával (noha itt már nem pusztán betű-, hanem grammatikai szintű "rag-enjambement"-ról van szó):

(Ps. A szerző undorodik magától,
és ez sok mindenben meggátol-
ja.)

(*Vakvilág*)

[16] József Attila „tiszta költészete" kapcsán lásd például: Tverdota 2005; Cseke – Tverdota 2009; Veres 2009; Veres 2005.

Felhasznált irodalom

Benn 1991 = Benn G. Líraproblémák. Ford. Kurdi I. // Holmi 1991/ 8. https://www.holmi.org/1991/08/gottfried-benn-liraproblemak-kurdi-imre-forditasa (Letöltés ideje: 2016. 10. 16.)

Beszélgetések 1994 = „Én nem az ellenzék bárdja voltam" = Beszélgetések Petri Györggyel. Budapest, Pesti Szalon. 69–70. (Eredeti megjelenés: Beszélő, 1991. július 20.)

Beszélgetések 1998 = Játék nincs, élmények viszont vannak. (A kérdező: Alföldy Jenő) = Beszélgetések Petri Györggyel. Budapest, Pesti Szalon (Eredeti megjelenés: Élet és Irodalom, 1971. szept. 11.

Cseke – Tverdota 2009 = Cseke A. – Tverdota Gy. A tisztaság könyve. Budapest, Universitas

József 1989 = József A. Irodalom és szocializmus (Művészetbölcseleti alapelemek) = Uő. Költészet és nemzet. Budapest, Bethlen Gábor könyvkiadó. 40–41.

Horváth 1999 = Horváth K. Szem, csillag, éjszaka. (Pilinszky János: Senkiföldjén) = Horváth K. Tűhegyen. Versértelmezések a későmodernség magyar lírája köréből. Budapest, Krónika Nova. 47–76.

Németh G. 1984 = Németh G. B. Még, már, most. József Attila egy kései verstípusáról = 11+7 vers. Budapest, Tankönyvkiadó. 241–277.

Osztroluczky 2014 = Osztroluczky S. „Veszem a szót…" A keletkező szó poétikája József Attila költészetében. Budapest, Ráció

Petri 1991 = Petri György versei. Budapest, Szépirodalmi

Petri György Munkái I. 2003 = Petri György Munkái I. Összegyűjtött versek. Szerk. Réz P., Lakatos A. és Várady Sz. Budapest, Magvető. 509–585.

Petri György Munkái III. 2005 = Petri György Munkái III. Összegyűjtött interjúk. Szerk. Réz P., Lakatos A., Várady Sz. Budapest, Magvető

Petri György Munkái IV. 2007 = Petri György Munkái IV. Próza, dráma, vers, naplók és egyebek, szerk. Réz P., Lakatos A., Várady Sz. Budapest, Magvető. 227–236.

Pilinszky 1999 = Pilinszky J. Publicisztikai írások. Budapest, Osiris

Sárközi 2024 = Sárközi B. Torkomban lüktet közeled… – Személyesség és tárgyiasság Pilinszky János szerelmi lírájában. Szombathely, Savaria University Press

Schein 1998 = Schein G. József Attila kései költészetének hatása Pilinszky János korai lírájában = Uő. Poétikai kísérlet az Újhold költészetében, Budapest, Universitas. 163–178.

Szávai 2006 = Szávai D. Bűn és imádság: a Pilinszky-líra camus-i és kafkai szöveghagyományáról, Budapest, Akadémiai

Szitár 2006 = Szitár K. A rejtőző megmutatkozása (Pilinszky János: Apokrif) = Vers – Ritmus – Szubjektum. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből, szerk. Horváth K., Szitár K. Budapest, Kijárat. 300–354.

Szitár 2008 = Szitár K. Dolgok – jelen – jelenlét. Az írás az Apokrifben = Apokrif. A 12 legszebb magyar vers 2. Szerk. Fűzfa B. Szombathely, Savaria University Press. 106–116.

Tverdota 2004 = Tverdota Gy. Tizenkét vers. Budapest, Gondolat

Tverdota 2005 = Tverdota Gy. A tiszta költészet két változata József Attila lírájában // Forrás, 2005/4. 20–29.

Varró 2013 = Varró A. Metafora–metafizika–mitológia: a költői nyelv működése Pilinszky János A szerelem sivataga című versében = "Az ideál mindazonáltal megőrződik". Tanulmányok Bécsy Ágnes tiszteletére. Szerk. Horváth K., Osztroluczky S. Budapest, Gondolat. 327–338.

Varró 2014 = Varró A. „A néma tenger arcomba világít". Pilinszky János „arc-kép-verseiről" = Test-konceptusok és test-reprezentációk az irodalomban és a kultúrában. Szerk. Boros O., Horváth K., Osztroluczky S., Varró A., Zsuppán K. Budapest, Gondolat. 167–176.

Veres 2005 = Veres A. A kései korszak verstípusairól // Magyar Tudomány, 2005/11. 1415–1430.

Veres 2009 = Veres A. Ritmus és struktúra: Babits és József Attila poétikájának különbségeiről (József Attila Babits-bírálata alapján) // Literatura, 2009/2. 180–200.

Benda Mihály
(HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Budapest)

A ZENE, A SZÓ ÉS A CSÖND WEÖRES SÁNDOR *DOB ÉS TÁNC*, ILLETVE *TIZENKETTEDIK SZIMFÓNIA* CÍMŰ VERSEIBEN

Nem fontos, értik-e, de az idegek borzongjanak,
mint kifeszített húr a szélben (Weöres 1964: 107).

Weöres Sándort többször érte az a vád, hogy versei értelmetlenek. Több nyilatkozatában kikérte magának ezt a vádat. Tanulmányom két olyan „értelmetlen" verset fog közelebbről megvizsgálni, mint a *Dob és tánc*, illetve a *Tizenkettedik szimfónia*, amelyek címükkel nyilvánvalóan zenei témát sugallnak, a nyelv referencialitása felől nem tudjuk megközelíteni őket, de erős ritmikájuk van. Úgy gondolom, hogy Weöres ars poeticajának ismeretében az ún. „homályos versek", amelyek a zenét és a csendet tematizálják, rögtön érthetővé válnak.

1939. július 25-én levélben panaszkodott Füst Milánnak, hogy a jelenkor legtöbb költője csak az érzéseiről, szenvedésiről ír. A jövő költője szerinte máshogy szól: „nem önmagát mutatja, hanem tükröt tart a világ elé; és nem önmaga esetlegességeit nyújtja, hanem az általánost folyatja át önmagán".[1] Így a *Psyché* költője nem igyekszik megörökíteni személyét, életét, vágyait, érzelmeit, gondolatait. Inkább azt mutatja meg, ami az alig ismert mélyrétegekből fölfakad, kevéssé személyi, sokkal inkább általános-emberi.[2] Költőnk teljesen más módon kívánja a világot közvetíteni, és a nyelvet nem csupán a mindennapi kommunikáció eszközének tekinti, ami csak arra alkalmas, hogy kérjünk egy doboz cigarettát, vagy összeszidjunk egy vigyázatlan járókelőt.[3]

Másrészt Weöres oly remekművet akar létre hozni, „melytől az olvasóra delejes sugárzás árad és egész lénye más erőviszonyok szerint rendeződik, ez olyan

[1] Weöres Sándor Füst Milánnak, 1939. júl. 25. (Weöres 1998b: 232–233)

[2] Weöres Sándor: *Megfejtés a rejtelemre* (Weöres 1998b: 188)

[3] Lásd Weöres Sándor: *[A költészet metafizikája]* (Weöres 2011: 182)

csoda, mintha egy tündér testet öltene előttünk. Ez a költészet egyetlen igazi metafizikája, nem pedig az, hogy tartalmilag milyen világképet öltöztetünk szavakba".[4] Ahhoz, hogy célját elérje szuggesztivitásra törekszik: „olvasó, ha nem is tudja, még csak nem is sejti, borzongó idegeiben öntudatlanul érezze: a versből maga a szeretet süt rá, előtte nem maradhat közömbös"[5]. Az így létrehozott versnek az ereje a hangzásában, szerkezetében létezik.

Weöres úgy gondolja, hogy az általa kívánt élményt a zene tudja létrehozni.[6] Ezért a költő gyakran közelíti költészetét a zenéhez, és hangoztatja, hogy gyakrabban használ „kiélezettebb, erősebb ritmusokat, melodikusabb koncepciókat, mint a költők nagy része".[7] A költő „muzikalitásáról" nagyon sok tanulmány értekezett már, és maga a Weöres is gyakran nyilatkozott leveleiben és interjúiban zenéhez való erős kötődéséhez. Már 1930-ban megvallja Kosztolányinak, hogy Sztravinszky-Bartók-ízű zenedarabok forrongnak benne, és megpróbálja lekottázni melódiájukat.[8] 1933-ban egy Babitsnak írt levelében is arról számol be, hogy különböző zenei műfajokat igyekszik behozni a költészetébe.[9]

Weöres gyakran vall a zene és költészet rokonságáról is: „a vers olyan tulajdonságokat tartalmaz, melyek a beszéd struktúrájából hiányoznak: a versben hangzásbeli kötöttségeket lelünk, mely nincs meg a közbeszédben és prózában, de hozzá hasonló van a zenében".[10] Szerinte a zenét és a lírát mesterien ötvözte Füst Milán: „Ő az egyetlen [Füst Milán], akinek hangja úgy sodor és magával ragad, hogy nem is kell okvetlenül a mondanivalójára figyelnem, akár ha zenét hallgatnék. Nem is akármilyen zenét, hanem Monteverdit, Bachot, Händelt például, igen régi viharos erejű muzsikusokat".[11] Weöres valószínűleg hasonló hatást akar elérni verseivel, mint Füst Milán, és ezért szuggesztivitásra törekszik.[12]

Hogy pontosabban lássuk a választott két vers formai sajátosságát, nézzük meg újra, hogyan látja Weöres a két műforma, a zene és az irodalom

---

4 Uo.

5 Weöres Sándor: *Megfejtés a rejtelemre* (Weöres 2011: 189)

6 „*nem tudjuk pontosan, mit jelent, mégis felemel, átalakít*" (Uo. 188)

7 Weöres Sándor vallomása saját költészetéről. Lásd *Weöres Sándor vallomását 1967-ből. Költészet és zene. (Czigány György rádióbeszélgetése Weöres Sándorral)* (Elhangzott: a Magyar Rádióban, 1967. január 20.) (Domokos 1993: 73).

8 Weöres Sándor levele Kosztolányi Dezsőnek, Csönge, 1930. febr. 20. (Weöres 1998a: 140)

9 Weöres Sándor levele Babits Mihálynak, Csönge, 1933. febr. 8. (Weöres 1998a: 190)

10 Weöres Sándor: *A vers születése, (Meditáció és vallomás)* (Weöres 2011: 76)

11 Weöres Sándor: *Füst Milánról*. (Weöres 2011: 352)

12 Weöres Sándor: *Megfejtés a rejtelemre*. (Weöres 2011: 188)

sajátosságait. *A vers születése* című tanulmányában írja: „Ha zenét hallgatunk, magát a művet halljuk. Ha a zenét látással érzékeljük (kottát olvasunk): nem a művet látjuk, csak a jegyeit". Az irodalmi szöveg viszont „sose maga a mű", csak annak jegyei, melyek bármelyik érzékszervhez intéződhetnek, látáshoz, halláshoz, tapintáshoz (gondoljunk a vakok domború írású könyveire)".[13] A költő itt fontos dolgot állapít meg a zene és a szöveg hasonlóságáról és eltéréséről, amely évszázadok óta foglalkoztatja mind az írókat, mind az irodalomtörténészeket. Egyrészről megmutatja a zene és a nyelv közös vonásait, mind a kettő hangi és grafikus adottságokkal is bír,[14] másrészt rávilágít eltérésükre. Ha zenét hallgatunk, akkor magát a művet halljuk, szemben a nyelvvel, ahol a jelentésre koncentrálunk, arra, hogy mit közvetít. Erről a különbségről beszél részletesebben Étienne Souriau *La correspondance des arts* című könyvében. Ő a zenét elsődleges („art de premier degrée"), absztrakt művészetként definiálta,[15] és szerinte egy lényeges különbség a zene és a nyelv között, hogy míg a nyelvi jel a valóságot kívánja megmutatni, a zene magát a művet.

Souriau a zene fontos tulajdonságára világít rá könyvében: nem állít semmit, hanem artikulációja a fontos: ha zenét hallgatunk magát a művet halljuk.[16] A zenei jel és a nyelvi jel különbségéről egy zeneesztéta, Hans Heinrich Eggebrecht hasonló dolgot állít. Szerinte is a „zenei hatáseszköz" az esztétikai, amely teljes egészében érzéki területen fejti ki hatását. „Az esztétikai hatást a zene mint esztétikai képződmény saját magán keresztül váltja ki anélkül, hogy bármilyen kommentárra, fogalmi magyarázatra, előzetes tudásra szorulna."[17]

Érdekes dolgokat mond a zenéről és a nyelvről Merleau-Ponty. A filozófus szerint a szavak értelmének „fogalmi jelentésüknek egy gesztuális jelentésből való mintavétel révén kell kialakulniuk, mely utóbbi immanens a beszédben" (Merleau-Ponty 2012: 203). Ezért képesek vagyunk egy idegen országban a szavak értelmét a cselekvés kontextusában elfoglalt helyük alapján megérteni. Szerinte ez az ún. gesztuális jelentés (Merleau-Ponty 2012: 203) minden nyelv

---

[13] Weöres Sándor: *A vers születése, (Meditáció és vallomás)* (Weöres 2011: 75–76)

[14] Jean-Marie Klinkenberg szerint nem lehet így leegyszerűsíteni a dolgot: a kotta inkább metanyelv, szemben az írással, ahol két különböző nyelvi megvalósulással van dolgunk (Klinkenberg 2000: 56 és 223–238).

[15] Sourieau megkülönbözteti az elsődleges („*art de premier degrée*"), azaz absztrakt és másodlagos („*art du second degrée*"), azaz ábrázoló művészeteket. Míg a zene, a tánc, az építészet az elsőhöz tartozik, addig az irodalom, szobrászat, festészet az ábrázoló művészet része (Souriau 1969: 116–117).

[16] Hasonló dolgot mond Susanne K. Langer (Langer 1967: 313).

[17] Hans Heinrich Eggebrecht: *Esztétikai jelentés és szimbolikus üzenet* (Dahlhaus 2004: 89).

szubsztrátuma, legyen szó nyelvi, zenei vagy akár képzőművészeti nyelvről, és segítségével meg tudjuk haladni az esetleges fogalmi jelentést. Ez a „gesztuális jelentés" másként jelenik meg az irodalomban, illetve a zene vagy a festészet nyelvében. Egy zenedarab vagy festmény, ha mond valamit „saját maga bocsátja ki saját jelentését". A próza vagy a költészet esetében „a beszéd hatalma kevésbé látható", mert azt az illúziót kelti, hogy a szavak megszokott értelme révén már birtokoljuk azt, ami bármilyen szöveg megértéséhez nélkülözhetetlen, „a paletta színei vagy a hangszer nyers hangjai viszont, ahogyan a természetes észlelésben adottak számunkra […] nem elegendőek, hogy egy zene zenei értelme, egy festmény festői értelme létrejöjjön" (Merleau-Ponty 2012: 203). Szerinte ahhoz, hogy az irodalom a zenéhez hasonló hatást tudjon elérni, a szónak és a beszédnek meg kell szűnnie a tárgy vagy a gondolat jelölésének egy módja lenni, hogy a gondolatnak az érzéki világban való jelenlétévé változzon, „hogy ne annak öltözéke legyen, hanem a jelképévé vagy a testévé váljon" (Merleau-Ponty 2012: 206). Merleau-Ponty szerint a nyelvben van egy ún. „első réteg", amely a szavakhoz tapad, és ami inkább mint stílust, mint „affektív értéket, mint egzisztenciális mimikát adja a gondolkodást" (Merleau-Ponty 2012: 206), nem pedig mint fogalmi jelentést. Ezért a nyelv legnagyobb haszna nem az, hogy írásba foglalja a gondolatokat, hanem úgy készteti létezni a jelentést, mint „egy dolgot a szöveg szívében; a szavak szerveződésében hívja életre, úgy iktatja be az íróba vagy az olvasóba, mint egy új érzékszervet" (Merleau-Ponty 2012: 207). A francia filozófus szerint a kifejezésnek ez a hatalma jól ismert a művészetben, és a zenét hozza fel példaként: a szonáta zenei jelentése elválaszthatatlan az azt hordozó hangoktól: „az előadás alatt a hangok nem pusztán a szonáta „jelei", hanem a szonáta rajtuk keresztül van jelen, leereszkedik beléjük" (Merleau-Ponty 2012: 207). A zenénél a kifejező művelet megvalósítja, vagy végrehajtja a jelentést, nem pedig annak lefordítására korlátozódik. Ha úgy tűnik, hogy a nyelv áttetszőbb a zenénél, ez azért van, mert többnyire a rendelkezésre álló jelentéseknek adjuk át magunkat. A zenénél viszont semmilyen szókincset nem előfeltételezünk, „az értelem a hangok empirikus jelenlétéhez kötötten jelenik meg" (Merleau-Ponty 2012: 213). Ezért van, hogy a zene némának tűnik számunkra.

Mind Souriau, mind Merleau-Ponty arra hívja fel a figyelmet a zenei jel kapcsán, hogy a hangok nem csupán a zene jelei, hanem *a zene rajtuk keresztül van jelen*. A jelentés ily módon felemészti a zenei jeleket. Mint láttuk, Weöres a zenéhez hasonlónak gondolja a költészetet is, azaz nem csupán egy üzenetet közvetít, hanem arra törekszik, hogy formájával is közvetítsen.

Ezért a költemény ingamozgást végez a jelentés és a hang között. Jelentés és hang így nem csak elválaszthatatlanok, hanem a költemény belehelyeződik egy kölcsönös rendszerbe: az egyik függ a másiktól. A költő szerint a rokonságuk nem véletlen, mert a vers és a próza eredete is szorosan kötődik a zenéhez. Mindkettő egy keverék művészetből származik: az énekből, a zene és beszéd keverékéből. A primitív népek zenéjének szövegei nem lejegyzettek, csak megjegyzettek, csak félig-meddig szilárdak, állandó átalakulásnak alávetettek; előadásuk módja a kántálás: átmenet a gajdolás és az éneklés között: „Ha valamely népnél a zene, esetlegesség helyett, kezd motívumokká sűrűsödni, kötötté válni: már nem minden szöveg énekelhető: az ének ütemes kötöttségbe rántja az énekelt szöveget is, az a szöveg, mely első sorban világos gondolatközlés céljára való, kénytelen függetlenedni a dallamtól, a számára felesleges és gátló kötöttségtől. Így született a dalolt vers és a dalolatlan próza."[18] Talán ezt az ősi egységet akarja költészetével visszaállítani Weöres, amire szerinte a költészet formája teljességgel alkalmas. Példaként hozza Goethe *Zigeunerlied*-jét: „Wille wau-wau-wau! Will wo-wo-wo! Wito-hu! Ilyenkor a vers átmenetileg nem „fogalom művészete", hanem teljesen auditív, mint a zene".[19] Weöres maga is írt ilyen minden értelmi kötöttségtől mentes nyelven[20]: ilyen a *Hangcsoportok*, a *Barbár dal*.

Tamás Attila úgy gondolja, hogy mind a *Tizenkettedik szimfónia*, mind a *Dob és tánc* című versek rokonságban vannak a *Hangcsoportok* és a *Barbár dal* című művekkel. De míg szerinte a két előbbi vers értelmetlen szavakkal verselt, addig a *Tizenkettedik. szimfónia* és a *Dob és tánc* vers az értelmes szavak felbontásával folytatott játékos próbálkozás kategóriájába tartoznak (Tamás 1978: 160).

Tamás Attila Weöres Sándor monográfiájában hosszabban elemzi a *Dob és a tánc* című verset. Elemzésében fontossá válnak a vers szavainak jelentései is. Értelmezése teljesen figyelmen kívül hagyja a vers ritmusát, a formáját. Így szerinte a létnek valamilyen egyetemes nyugalmából kívánnak egy töredéknyit a versbe mintázni a sorok. A „kő" és a „szikla" létkezdetekre utaló keménységéhez a lomb képzete révén a létezés áramlataitól áthatott bensőségesség képzetei társulnak, szél, víz, föld, tűz, mélység és magasság napszakok és percek, élet és halál egymást váltsa itt – bár ha csak egy-egy szó utalásának az erejéig is (Tamás 1978: 162). Tamás Attila hangsúlyozza, hogy a vers alkotóelemei mintha a maguk életét élnék, olyan lazasággal, olyan könnyedséggel alakítja

[18] Weöres Sándor: *A vers születése* (Weöres 2011: 76)

[19] Uo.

[20] Tamás Attila nevezi így Weöres ilyen típusú verseit (Tamás 1978: 160).

őket egymás mellé a költő, hol jelentésük, hol hangzásuk, hol valami másnak a rokon volta szerint. S közben parányi részleteiben és egyetemességében egyaránt fölvillantanak valamit ezek a szavak az életből, ennek során pedig eljut a vers mondatoknak a kialakításáig is. Aztán újból eloldódnak egymástól a szavak, hogy a kezdeti csöndnek adják át a helyüket (Tamás 1978: 164).

Tamás Attila fent felvázolt elemzését Weöres Sándor ars poeticaja tükrében elhibázottnak érzem. Éppúgy nem világít rá a *Tizenkettedik szimfónia* fontos jellemzőire Vadai István értelmezése.[21] Szerintem ezen értelmezések elfelejtik a két vers fontos sajátságát, azt, hogy elsősorban „sugallni" szeretnének és emiatt mindkét vers „akusztikus vers"[22], azaz értelmezésemben olyan szövegvers, amelynek a szövege „nem akar" vagy „nem tud" egészen szövegvers lenni. A két művet az a formateremtő művészi intenció hívja életre, amely a szövegben, a szövegvers eszközeivel, de a szöveg ellenében igyekszik „túlmenni" a szövegen.[23] Weöres Sándor két versének szavai értelmezésünkben áthágásai a logosznak, a beszédnek, vagyis a versben egyáltalán nem fontos a referenciális jelentésük.

Egy szöveg, mint Lyotard rámutat,[24] nem csak olvasható – ami a „nyelvi térből" fakad –, de látható is, köszönhetően az elrendeződésének, amelyet az „érzékelhető tér" hoz létre, ahol elhelyezkedik (Lyotard 1971: 61). Szerinte a szavaknak szükségük van hordozófelületre, a medialitásukra (betűk, mondatok, írásjelek), és a költészet alkalmas arra, hogy ne csak megmutassa, de előtérbe helyezze a nyelv e látható voltát. Lyotard Mallarmé *Kockadobás* című versét hozza fel példának, amely egyedülállóan megmutatta, hogy a szöveg nemcsak olvasható, de látható is, nemcsak jelent valamit, de ott is van (Lyotard 1971: 62). Weöres e két nagyon rövid sorú versében a közel azonos hangalakú

[21] Vadai István: Bóbita, *A Tiszatáj Diákmelléklete*, 1999. szept., 62. sz. 6-8.

[22] Weöres Sándor nevezi így szimfóniáit egy interjúban: *A szimfóniákról, az elfelejtett versekről. (Czigány György rádióbeszélgetése Weöres Sándorral)* (Jelenkor, 1975. november) (Domokos 1993: 307).

[23] Lásd Szilágyi Ákos: *Testet öltött szavak* http://retorika.hu/beszed_szilagyi_akos Letöltés ideje: 2025. 07.07.

[24] Lyotard kép-alakzatoknak nevezi (figure-forme) a szavak hangalakját és a lapot. Lyotard Merleau-Ponty és Freud gondolatait felhasználva háromfajta alakzatot különböztet meg. Ezek az alakzatok nem egyszerűsíthetők le a nyelvre. Leginkább Freud álomképeihez hasonlatosak, azaz magukban hordoznak egy elfojtott jelentést. Ezért Lyotard szerint le tudjuk írni ugyan az alakzatoknak a megjelenési formáit, de logikájukat fölösleges keresni, mivel nem a logosz, a beszéd természetéből fakadnak. Lyotard három ilyen alakzatot különböztet meg: a kép-alakzatot (figure-image), a forma-alakzatot (figure-forme) és alap- vagy ős-alakzatot (figure-matrice). A kép-alakzatnak szüksége van a befogadó fantáziájára, a forma-alakzat sugallja a befogadónak rejtett szerkezetét (Lyotard 1971: 211).

szavak ismétlése is azt sugallja, hogy a versben fontosabb a hangzás, mint a jelentés. A *Tizenkettedik szimfónia* mágikus betűnégyzete, ugyanerre ösztökél, hogy vegyük észre: a költői nyelv nem csak referenciális. Ráadásul a rövid sorok láttatni engedik a hordozóközeget, a fehér lapot.

Weöres *Magasztalás* című írásában a fehér lap úgy jelenik meg, mint a lehetséges értelmek sokasága: „Az üres lap nem csak látványnak szebb, szűzebb, fehérebb, mint a teleírt, hanem a világ minden nyelvének, minden bolond és bölcs eszméjének, minden már kimondott és még sose sejtett gondolatának lehetőségét tartalmazza, anélkül, hogy egyetlen betűt is mutatna. A szántatlan-vetetlen papírok a lehető legszebb versek, de értékkülönbség nélkül, és elolvasásuknak időtartalma semmi" (Weöres 2003: 442). Jól látszik, hogy Weöres értelmezésében a fehér lap magába olvasztja az összes lehetőséget, a végtelen variabilitást: mindig más, és mégis mindig ugyanaz.

Úgy gondolom, hogy a fehér lap nem csupán a lehetőségek tere, de ritmizálja is a verset, azaz összekapcsolható a zenével, ahol a csönd a hanggal váltakozik. Kandinsky hasonló dolgot állít a fehérről, mint Weöres, csak ő összekapcsolja a zenével is: „a fehér hatással van lelkünkre (psychénkre) mint egy nagy, abszolút csend. Úgy hangzik magában, mint hang nélküliség, ami olyan, mint a zenében a csend. Ezek a csendek megszakítják a mondatokat anélkül, hogy jeleznék végleges befejezésüket. Ez egy olyan csend, amely nem halott, hanem tele van lehetőséggel. A fehér olyan csend, amelyet váratlanul megérthetünk. A fehér egy semmi, amely fiatal vagy pontosabban egy semmi a kezdet előtt, egy semmi a születés előtt" (Kandinsky 1989: 155–156).

Összességében elmondhatjuk, hogy a látszólag minden logika nélkül szavakat felvonultató versek nem értelmetlenek, hanem közelebb állnak a zenéhez, a dallamhoz, a nyelv hangzósságát váltogatják a csenddel. Ezeket a verseket nem a szemantika felől kell megközelíteni, hanem a hangulatuk felől, amit a kiejtésük nyomán érzünk. Weöres Lewis Carroll kapcsán beszél egy 1981-es interjúban az értelmetlen versek e hangulatáról. Szerinte ezek nem értelmetlenek: „Legföljebb olyan szavak hatják át ezeket a verseket, amik szótárilag nem léteznek, de hangzásuk olyan, hogy következtetni tudunk arra, hogy milyen jelentést hordoznak ezek."[25] Ezt a mondatot úgy tudnánk átalakítani, hogy a *Tizenkettedik szimfónia* és a *Dob és tánc* nem logika nélküli versek, hanem a hangzásuk olyan, hogy következtetni tudunk arra, hogy milyen jelentést hordoznak. Weöres e két versében nem a jelentésre, nem a tartalomra összpontosít, nem az esemény vagy gondolat szálát vezeti: „Versköltésnél másként

[25] *Az értelmetlen vers értelme. (Domokos Mátyás beszélgetése Weöres Sándorral)* (Domokos 1993: 399)

áll az eset a gondolatfűzés mellett fellépnek nem-értelmi elemek is: az ütem és a rím megbontja a gondolatfűzés egyeduralmát, értelmen-kívüli irányba állítják a szépségkeresést. A versforma egyrészt megkötöttséget jelent, másrészt azonban oldottságot is, a feltétlen konkrétság alól való felszabadulást. A forma elzáró-korlát és támasztó-karfa – és aki megszokta a verselést, már csak a kötöttség támaszték-mivoltát érzi."[26] Ez az írásforma lehetővé teszi, hogy a költemény olvasója ne csak a szavak jelentésére koncentráljuk, hanem formájukra és a papírlapra, amire íródtak. Ez a fajta költészet, mint Lyotard megjegyzi Mallarmé kapcsán, megmutatja azt, hogy az értelem nem teljes egészében a nyelv szintagmáinak racionális elrendezésében található, hanem a hangalakjukban és a lapon való elrendezésükben (Lyotard 1971: 69), ami jelen esetben a zene mintáját követi. „Az ilyennek – mint Weöres mondja – ereje a hangulatban, szerkezetben, dinamikában, hangzásban rejlik; tartalma, értelme, mondanivalója megfoghatatlan, mégis létező, mint a muzsikáé; nem tudjuk pontosan, mit jelent, mégis felemel, átalakít."[27]

[26] Weöres Sándor: *A vers születése* (Weöres 2011: 78)

[27] Weöres Sándor: *Megfejtés a rejtelemre* (Weöres 2011: 188)

Felhasznált irodalom

Domokos 1993 = Egyedül mindenkivel. Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai. (Összeáll., szerk.) Domokos M. Budapest, Szépirodalmi

Dahlhaus 2004 = Dahlhaus C. –Eggebrecht, H. H. Mi a zene? Ford. Nádori Lídia, Budapest, Osiris

Klinkenberg 2000 = Klinkenberg J-M. Précis de sémiotique générale, Paris, Seuil

Langer 1967 = Langer S. K. Philosophy in the New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art, Cambridge, Harvard Universety Press

Kandinsky 1989 = Kandinsky W. Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier. Paris, Gallimard

Lyotard 1971 = Lyotard J-F. Discours, Figure, Paris, Klincksieck

Merleau-Ponty 2012 = Merleau-Ponty M. Az észlelés fenomenológiája. Ford. Sajó Sándor. Budapest, L'Harmattan

Souriau 1969 = Souriau É. La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée. Paris, Flammarion, 1969.

Szilágyi = Szilágyi Á. Testet öltött szavak = http://retorika.hu/beszed_szilagyi_akos Letöltés ideje: 2025.07.07.

Tamás 1978 = Tamás A. Weöres Sándor, Budapest, Akadémiai Kiadó

Vadai 1999 = Vadai I. Bóbita // A Tiszatáj Diákmelléklete, 1999. szept. 62. sz. 6–8.

Weöres 1964 = Weöres S. Megfejtés a rejtelemre (Nyilatkozat) // Látóhatár, 1964. 14. évf. 1. sz. 105–107.

Weöres 1998 = Weöres S. Egybegyűjtött levelek, 1-2. köt. Budapest, Pesti Szalon Könyvkiadó

Weöres 2011 = Weöres S. Egybegyűjtött prózai írások. Budapest, Helikon

Weöres 2003 = Weöres S. Egybegyűjtött írások. Versek, kisebb prózai írások. Budapest, Argumentum

Ladányi István
(PE, Veszprém)

A *SEMMIT MONDÁS* VÁLTOZATAI ÉS JELENTÉSEI TOLNAI OTTÓ *ÁRVACSÁTH* VERSEIBEN

Tolnai Ottó *árvacsáth* versei önmagában a Csáth Géza-i élet és mű költői szóba hozásával, a versbeszédben megszólaló – a versbeszéd által létesülő – szubjektum rétegezettségével, a csáthi életútból, életműből, Tolnai Kosztolányi-olvasataiból, valamint Tolnai korábbi lírai tapasztalataiból részesülő *árvacsáth* énjének megosztottságával, a hang egységességének kétségbe vonásával, a beszélő énnek a maga beszédére való szüntelen reflexiójával, magával a beszédmóddal a költői szólást – helyét, módját, lehetőségeit is tárgyukká teszik. Tolnai Ottó költészetéről megállapítható, hogy az egyre pontosabb beszéd lehetőségének hite helyett a végeérhetetlen bővítés, a folyamatos hozzátétel, a kitérés, a mellébeszélés, a semmis dolgok körül való beszéd jellemzi; az elhallgatást, az elnémulást, a csönd rettenetét behelyettesítő szólás, voltaképpen a költői beszédnek a némaság határán egyensúlyozó fenntartása.

Az *árvacsáth* verseskötetnek nem csupán Csáth Géza és Kosztolányi Dezső életművéhez való költői viszonyulás a tétje, hanem a *Vidéki Orfeusz,* a *Wilhelm-dalok* vagy *A kisinyovi rózsa* című Tolnai-kötetek versbeszédével együtt (többek között) a költői szólás státusára, orfikus karakterére kérdez rá.

A *semmi* költői kutatása, szóba hozása, a *semmit mondás* gyakorlása Tolnai Ottó költészetének visszatérő jellemzője, ahogy visszatérően kutatott motívuma a Tolnai-szakirodalomnak is. Bányai János korai, 1973-as írásában *A semmiségek custosa* címmel ír Tolnairól (Bányai 1973: 31), Thomka Beáta Tolnai-monográfiája épp az *árvacsáth* kapcsán kezd értekezni „a költői szubjektumnak a *poésie pure*-ért, a mallarméi semmiről sem szóló könyv eléréséig, a jelentéktelenségek begyűjtéséért és megtisztításukért kifejtett" igyekezetéről (Thomka 1994: 134), s az 1992-es *Versek könyve* című Tolnai-kötetet tárgyaló *Csak tárgy s tény legyen* című fejezet egészében „a lét a semmis nyomokban mutatkozik a legszívesebben" gondolatának a kifejtése; Fekete J. József a *semmi,* a *semmiségek* előfordulásait, szövegváltozásait katalogizálja (Fekete J. 2010), és a *semmi*

változataival együtt szinte végeérhetetlenül sorolhatók a Tolnai-szakirodalom vonatkozó hivatkozásai. Az egzakttal szemben a körülhatárolatlan, a szabályossal szemben a formátlan, a beazonosított valamivel szemben a beazonosítatlan semmi izgatja Tolnait voltaképpen pályája kezdetétől, de különösen tudatosan az 1980-as *Világpor* című kötet óta. Az amorf jellegű, az egyedi azonosság nélküli létezők, az eltűnés határán lévő jelenségek. Visszatérő motívuma a por, a liszt, a rizomatikus gyökerű csicsóka és a formátlanság netovábbja, a karfiol, vagy témává lesz a nyelv nélkül megszólaló harang hangjának dicsérete a kilencvenes években írott és 2001-ben megjelent *Balkáni babér*ban, vagy a kőfejtőivel a velencei építészetet kiszolgáló kis adriai sziget, Vrnik sorsa, amelynek lakói a szó szoros értelmében a maguk alól bányásszák ki és adják el a szigetüket, hagyják széthúzni a szigetük testét, a hiányt tartva meg maguknak. (A *gyönggyel töltött browning* című vers 1984-es keltezésű, és az 1992-es *Versek könyvé*ben jelent meg.)

Mindehhez a hallgatás, a költői beszéd fölszámolása közelében álló nyelvet létesít (a 2001-es *Balkáni babér* című kötet a vers elnémulását, a hosszú csend után való megszólalást is szóba hozza), alulstilizált, roncsolt, a jelentéslétesítést folyton kisiklató, kitérőivel a megszólalás szavához, a hallgatást megszakító szóhoz folyton visszatérő, attól tulajdonképpen valamiféle célhoz eljutni nem tudó költői beszéd jellemző költészetére. Gyakori alakzata ennek a beszédnek a paradoxon, és a jelentésadás bizonytalansága legfeljebb egy-egy hétköznapi tárgy, mozdulat, jelenség motívummá emelésekor csökken.

Ilyen költői világlétesítés és költői nyelvkeresés jellemzi az 1992-ben megjelent *árvacsáth* kötetet is. A kötet második verse sajátos ars poeticaként olvasható, és a kicsit mondásról, a semmit mondásról beszél (címe nincs a hagyományos értelemben, hiszen a kötet minden verse az *árvacsáth* címet viseli):

nem sül ki a szemed
szokták volt mondani
ha netán nagyot találtam mondani
és én máris rettegtem
a kis véres énekestojás
sisteregni kezd a csonttégelyben
sül ki
sül ki a szemem
azóta nem győzök kicsit mondani
a semmit
munka közben egy selyemszálra kötött
hangyát sétáltatok papirosaimon

szórakozni is csak bolhacirkuszban
tollam moccanatai abszolút semmisek
homályos gyerekkori emlékek
valaki átment az utcán és felsértette
egy fűszál köszörült árnyéka ilyesmik
és mégis érzem sül ki a szemem
sül ki
akárha az isten forró tenyerébe
talált volna tojni a kis énekes
(Tolnai 1992a: 6)

A szem és a látás természetesen nem véletlenül kerül itt szóba, Csáth más vonatkozások mellett (Szabadka, Kosztolányi) azért lesz fontos Tolnai számára, mert Csáth általa interpretált alakja úgy lát, azt látja, olyan látásra van mersze, aminek elmondására nincs adekvát nyelv, ha pedig mégiscsak lenne, az azon a nyelven való beszédnek a befogadása lenne elviselhetetlen. Egy másik árva-csáth-versben a tollat a szikével hozza kapcsolatba, mindkettővel durva sebeket lehet ejteni, ahonnan már csak néhány merész asszociációs ugrás szükséges, hogy a szikével ejtett, majd sebtapasszal leragasztott sebtől eljussunk az elviselhetetlen írást azonnal rózsaszín flastrommal leragasztó elodázhatatlan mozdulatig:

le kell tapasztani momentán
ő (a mindentlátó) se lássa
a fekete sort
flamingószín (ultraviola) flastrommal
kell letapasztani a fekete sorokat
a lét fertelmes
a lét fertelmes fertelmének levecse
ne üssön át
(Tolnai 1992a: 12–13)

A rózsaszín flastrom motívuma már egy 1986-os szegedi irodalmi esten szóba kerül, ennek a beszélgetésnek a szerkesztett anyaga aztán *Rózsaszín flastrom* címmel a Szajbély Mihály által szerkesztett *Beszélgetések vajdasági írókkal* alcímű kötet címadó írása lesz, és a Tolnai-szakirodalom talán legtöbbet hivatkozott szövege, főképp Tolnainak az Adriához fűződő önidentifikációs kijelentése okán. Ebben a beszélgetésben hivatkozik Csáth naplóira, benne a rózsaszín flastrommal leragasztott sorokkal: „Naplóinak fekete füzeteit lapozgatva egy különös apróság ragadta meg figyelmemet. Egy helyen ragtapasszal (rózsaszín

flastrommal) húzta át, takarta, rejtette el feljegyzését. Mi lehet alatta?! Istenem, milyen sebet rejtettek el itt?! Gyorsan fel kellett volna szakítanom a flastromot – de gyermekkoromban is mindig féltem lehúzni sebeimről ezeket a rózsaszín szalagokat, amiket már szinte azonosnak éreztem rózsaszín bőrömmel...

Azért döbbentem meg Csáth fekete füzetében, fekete tintával írt, végig – szép kézírásán, a rózsaszín flastromon, mert néhány éve egy megrázó levelet kaptam a törökkanizsai elmegyógyintézetben lévő gyermekkori barátomtól (aki különben szerepel *Ördögfej* című regényemben, és ebben *A park* címűben is). A levélben elmesélte elválásunk utáni életének borzalmait – és mikor már levelében úgy tűnt, hogy megérintetik a végső kérdés: a lét borzalma: rózsaszín flastrommal ragasztotta le a sorokat..." (Tolnai 1995: 67)

A versek énjeként megnevezett árvacsáthot elmondhatatlan hiányok és elmondhatatlan többletek bírják szóra és teszik beszédképtelenné. Hiány az Adria, hiány az *azúr* teljességének a hiánya, hiány a másik távol lévő teste, a saját test örömtől való megfosztottsága, a többlet pedig a látott, tapasztalt vagy saját kézzel okozott borzalmak, szenvedések bősége, és hogy még paradoxabb legyen a helyzet, van, amikor a hiány és a bőség, a gyönyör és a szenvedés szétválaszthatatlanul együtt van jelen, elmondhatatlanul. Végtére is maga a testi lét a megoldhatatlan probléma, a test egyszerisége, térbe zártsága, időnek kitettsége: hogy a test mindig egyetlen helyhez kötött, hogy elzárható, megsérthető, romlékony. Ezen tűnődik a versbe írt Csáth és Kosztolányi, a virágvasárnaptól nagypéntekig tartó egész életről:

szép életrajzod lesz désiré mondtam
egyetlen hét lesz az életed
nagyhét
de arról nem tettem említést míg désirét öleltem
hogy az én életem annak a hétnek csupán egy napja lesz
(Tolnai 1992a: 44)

A Krisztus-utalások, az angyalok sokszori említése a földi testbe zárt emberrel szemben valami más lehetőségeként kerülnek szóba, mint ahogy egyéb köztes, az ismert kategóriákon kívüli létezők, dolgok is gyakran a költői beszédet próbára tevő entitásokként kerülnek szóba. Ezekre használja az *árvacsáth* lírai énje a „sefűsefa: semsemmi" kifejezést. (Tolnai 1992a: 29)

A költői (és az értelmezői) hagyománnyal való polémiára, a költői beszédről való további reflexióra is módot ad Tolnai számára az *árvacsáth*ban szóhoz juttatott a sajátos Csáth-, illetve Kosztolányi-figura. Jellemzően a Csáth- és

Kosztolányi-életrajzokból ismert, leginkább a kamaszkori lelkesült, tervezgető és cselekvő együttlétek a költői megszólalás helyzetei, vagy ha a felnőttkori tapasztalatok is megidéződnek, akkor is bennük munkálnak, sajátos ellentétként a gyermekkor és ifjúkor naiv reményei. Így az ifjú Csáth és Désiré „a poézis mibenlétéről" vitáznak, Petőfiért rajonganak, de míg a versbeszédben létesülő ifjú Csáth (a nagyot mondás hevében) „a vészre összpontosít", „amely még ma lesújt a világra miként a mészáros taglója lesújt az ökörnek szarva közé" (*A helység kalapácsa*-parafrázissal ugyanakkor parodizálva, vissza is vonva ezt a nagyot mondást), addig a versbéli Désiré, Kosztolányi az „izé" szót állítja középpontba Petőfi életművéből, illetve az „izét mint olyant", úgyszintén *A helység kalapács*ából idézve a „Csak én tudom ennek okát, / Én, kit földöntúli izék / Földöntúli izékbe avattak" sorokat, és a magyar költészet központi mozzanataként határozza meg a három sort (Tolnai 1992a: 51), a „linkség", a pontatlanság dicséretét mondva, voltaképpen a behelyettesítő beszédet, a mellébeszélést láttatva vállalható magatartásként, a semmis, haszontalan tetteket, kezdeményezéseket, mániákat láttatva vállalhatóként, esélyt adóként az értelmesnek tartott nagy cselekvésekkel szemben. Így lesz a bélyeggyűjtés, a lombfűrésszel való barkácsolás meg persze a diáklap, az ELŐRE szerkesztése kiemelten jelentős cselekvés – szemben a felnőttek világában fontosnak tartott tettekkel.

Így veszi át a *normális*, ámde durva valóság helyét a hallucináció:

az ágy alatt aludtam ismét
és tényleg jöttek értem
rám tekerték
durván rám tekerték szárnyaim
és összekötötték őket hátul
mint mocskos bolondzubbony lebenyeit
összekötötték hátul szárnyaim
(Tolnai 1992a: 71)

Az *árvacsáth*ban a prekoncepcióktól mentes, a gyermekkorból származó, a felnőttek tudásával még nem azonosuló percepció, a *Wilhelm-dalok* kötetben pedig a *normális*tól eltérő bolond percepciója képes kiszabadulni a ráció, a „valóság" kényszerzubbonyából. Mindkettőhöz szabálytalan, illetve szabályait folyton újraíró nyelv társul.

Ezzel szemben a pontosság, a tű pontossága a kivédhetetlen veszéllyel van kapcsolatban, a kikerülhetetlen kényszerek a pontosak:

az a szűk cső gyerekkori álmomból
a kőlyuk tele záp gesztenyével
egyszerűen csak folytatódott
szűkült
az lett az életem
az a szűk cső
nem lehet visszafordulni
egy tűben nem lehet
(Tolnai 1992a: 103)

A halál pedig a nyelv végleges elvesztésével *mondódik ki*, a kilincshez odafagyott vagy a tőből kimetszett nyelv képével (a *nincs kilincs* hangutánzó jellegű ismétlésével a *nyelv nélküli harang* motívumát is megidézve):

nyelvemmel kellene illetni most
ám hol lelnék itt egy rézkilincset
itt ahol egyáltalán nincs kilincs
nincs kilincs árvacsáth
nyelvemmel kellene illetni
gyerekkoromban minden tizenharmadikán ezt tettem
nyelvemmel illettem nagykapunk rézkilincsét
hagytam ráfagyjon (hegesztődjön)
kis dózsa
(désiré nevezett így egyszer ahogy végignézte)
kis dózsa tűrtem
vártam valaki hirtelen kinyissa
kitépje gyökerestől
vagy ha már olyan szépen kiöltöttem
a hibbant borbély
(már csak hullákat borotváltattak vele)
tőből kimesse
nyelvemmel kellene illetni
ám hol lelnék itt rézkilincset
itt ahol egyáltalán nincs kilincs
nincs kilincs árvacsáth
lám valamihez mégis odafagyott
látom érkezni gyerekkorom hibbant borbélyát
istenem azóta itt tartják szegényt a zárt osztályon
mintha csak valaki tudta volna
egyszer majd engem is idehoznak
s akkor majd szükség lesz a hibbant borbélyra

hogy kivágja nyelvem
s majd szépen megborotválja borzalmas hullám
(istenem én még a hullámra sem tudtam vigyázni)
(Tolnai 1992a: 87)

A félelem és a szorongás költői megjelenítésének változataiban bővelkedik az egész Tolnai-költészet, és ezek jelenléte csak ritkán kap egyetlen beazonosítható okot, a félelem és szorongás oka épp a beazonosíthatatlan, állandóan jelen lévő *semmi*. Ha a félelem és szorongás kapcsán el is kezd épülni és felismerhetővé válik valamilyen, az értelmezés folyamatát megnyugtatóan lezáró, behelyettesíthető értelem, akkor azt gyorsan kioltja egy paradoxon, vagy a mellébeszélés, a bővítés, a kitérő labirintusaiban siklik ki, kerül vakvágányra a jelentéslétesítés. A létező világban kínálkozó, változat jellegükben egymást kizáró megoldások nem jelentenek megoldást a félelemmel és szorongással szemben. Ebben megnevezhetetlen félelemben társa *árvacsáth*nak a *Wilhelm-dalok* lírai énje, a *vidéki orfeusz*ként megnevezett falu bolondja, aki, noha állandóan mozgásban van, beszéde a folyamatos járkálást viszi színre, útjai nem vezetnek ki az egyhelyben járás időtlen és tér nélküli labirintusából:

ne gyere vissza

miért vacogsz kérdem
didergek mondja
ordasgyuruben kistál kocsonya
miért dideregsz kérdem
félek mondja
félek visszajönni amerikából
de hát ki se mentél mondom
félek
még így is félek visszajönni mondja
itt gubbasztok a budin már hónapok óta
látom karcolja
a buditető vasrózsája a bárányfelhőket
és a karcolt bárányfelhők felvéreznek
vérben fürdetnek bennünket
mint a suhogó mozivászon a vak vigh tibikét
akkor mondom tényleg nincs más megoldás
ne gyere vissza
ne gyere vissza ha ki se mentél
(Tolnai 1992b: 142)

Felhasznált irodalom

Bányai 1973 = Bányai J. *A semmiségek custosa.* (Tolnai Ottó: *Gogol halála.)* // Magyar Szó, 1973. №88. 12., kötetben: Bányai 1973 = Bányai J. Könyv és kritika. Forum, Újvidék. 57–60.

Fekete 2010 = Fekete J.J. Szikarcnyi kisvilágok // Forrás, 2010. №6. 21–24.

Thomka 1994 = Thomka B. Tolnai Ottó. Kalligram, Pozsony

Tolnai 1992a = Tolnai O. *árvacsáth*. Orpheusz Kiadó Kft. és Forum Könyvkiadó közös kiadása, Budapest – Újvidék

Tolnai 1992b = Tolnai O. Wilhelm-dalok avagy a vidéki orfeusz. Jelenkor Kiadó, Pécs

Tolnai 1995 = Tolnai O. Rózsaszín flastrom = Szajbély M. (szerk.). Rózsaszín flastrom. JATE Szláv Filológiai Tanszék, Szeged. 61–73.

Boros Oszkár

„…HISZEN MINDEGYIK ÉN VAGYOK CSAK…”. SOR(S)MINTÁZATOK TÓTH KRISZTINA *DE FATO* CÍMŰ VERSÉBEN

Kövesd a hangomat szerelmem
én leszek majd a téli sztráda
fénye szilánk a jobb szemedben
és a baleset villanása

mikor fölvett telefonban
először csend aztán egy égő
erdő hadar hogy éppen most van
ebben a pillanatban késő

hanyatt zuhannak ki a testek
belőled arcuk eltakarva
nevükkel aztán elfelejted
a nevüket is készakarva

hiszen mindegyik én vagyok csak
dacból félelemből neveznek
ködnek gyufának éjszakának
keress keress én is kereslek (Tóth Krisztina*: De fato*. Tóth 2001:79)

A dalreneszánsz bűvkörében: a Tóth Krisztina-recepció egy sajátos vetülete

Ha a kevésbé figyelmes olvasó a Tóth Krisztina-korpusz kritikatörténetét szemügyre veszi, könnyen jut arra a következtetésre, hogy a szóban forgó költészet a dal, a dallam, a kötött forma, a rím és a ritmus hazai felélesztésében úttörő szerepet játszott.[1] Ráadásul az ilyetén receptív megfontolások

[1] Vö. „Bár félek, végül is hiába való erőlködés: nem tudom kellően megmagyarázni, mi adja ki akár ebben, akár Tóth Krisztina más dalaiban azt a természettől olyan könnyen bomló melódiát,

és a nyomában járó befogadói tapasztalat mögött majdnem minden esetben kijelölő hagyománytörténeti megfontolások húzódnak, amennyiben az egyes fenti értelemben tett megnyilatkozások szerzői szinte kizárólag a Nyugat és az Újhold paradigmasorába illesztik az eddigi életművet, miközben kevésbé vagy egyáltalán nem számolnak korábbi előzményekkel.[2] Mindez sajnos korlátozottan nyitott befogadói attitűdhöz is vezetett: a korai versek tagadhatatlan hagyománytörténeti beágyazottságát továbbvivő Tóth Krisztina-szövegek poétikai megoldásait az értelmezők egy része – az említett olvasási módba történő bezárkózás okán – kimerültnek, valamint a jelentésképzés megújítását ellehetetlenítőnek bélyegezte, s olyan verseket ítélt előre mutatónak, amelyek ebből a halmazból kilógtak (*Esős nyár, Hangok folyója, Napló, Vándorhold, Havak éve, Küld egy mosolyt* stb.):

> Az édeskésség és a csörgedezés érzetét mindig a dallamosság lopja be percepcióba. Szerencsétlenség ide vagy oda, Tóth Krisztina költői nyelve töretlenül megmarad iskolázottnak, kultiváltnak – hűnek a magyar nyugatos és újholdas hagyományhoz, akkor is, amikor a költői képei és mondandói el szeretnének rugaszkodni és el is rugaszkodnak ettől a biztonságos lírai talajtól. Költészete már-már perfektté vált; a disztingvált, kifinomult költői perfekció és a *hibátlan csomagolás* vonzóvá teszi a verseit, azonban visszafogja azokat az erényeket és tehetségeket, amelyek minden verskultúránál magasabban (vagy mélyebben) vannak […]. […] A lírai hagyomány s a kiváló verstechnika, a retorikai készségek, a daloló tehetség és a kánonhoz, a normákhoz való alkalmazkodás fenntartja Tóth Krisztina költői létét, azonban *meg is nyirbálja, fazonra vágja költészetét* (Radics 2010: 1477. Saját kiemelésem – *B. O.*).

Az idézettekből jól kiviláglik, hogy ebben az interpretatív mezőben az egyébként a mindenkori dalhoz szervesen hozzátartozó poétikai elemek egyfelől elkülönülnek a vers szövegétől, s díszítménnyé, a szemantikai réteg felett lebegővé válnak,[3] másfelől a formaeszmény esztétikai utóvédharcának (Kulcsár Szabó Ernő) apodiktikus bizonyítékaiként szolgálnak. Az efféle formaeszményben, illetve -kételyben gyökerező metodika tanácstalanul áll mind a formába ágyazott iróniával, mind – a jelen tanulmány keretei között fontosabb – forma hordozta jelentéssel, jelentésképzéssel szemben, hiszen szempontjait kívülről, egy már leírt szabályrendszerből, s az ahhoz kapcsolt előzetes értékítéletből

amelyet a mai ízetlen-lírátlan költészet közegében mégiscsak olyan jólesik hallani" (Lator 2000: 142).

[2] Ritka kivételt képez Margócsy István véleménye (Margócsy 2002: 99).

[3] Erre utal Lator László már citált tanulmányának címe is: *Mint egy szép ívű dallam.*

meríti.[4] A kritika végeredményben tehát két irányból is ugyanoda jut vissza: vagy a formakétely, vagy a kötött verselésmód értéktelítettebbnek gondoltsága miatt tekint el anyag és forma, nyelv és ritmus szoros összefüggésétől:

> Nem is oly rég […] valaki üdvözölte hajlandóságomat, hogy végre lemondjak a kötött formákról. Mintha ez valamiféle kívánatos és elvárható fejlődési fokozat lenne, amelynek túlsó, ideális végén a forma bábjából végre kiszabadulhat a szerzői szándék, a szegény kis pillangó. A forma nem báb, a forma maga a vers, legyen kötött vagy szabad. Kormos dalszerűen zengő verseiben éppen az vonzott, ahogyan zaklatottá tudta hangolni az egyszerű formát (Tóth 2011: 83–84).

Mindehhez hozzátartozik, hogy Tóth Krisztina számára a dallam, a ritmus, a hangzósság és a rím, vagyis mindaz, amit leíró verstani szempontból a szöveg foglalataként szokás elgondolni, nemcsak hogy nem elválasztható a textustól, hanem azzal együtt is keletkezik. A forma ugyanis nagyon hamar automatizálódik (Tinyanov), s veszi át az irányítást a jelentésképzés felett, olyan irányba elterelve a szemantizálást, amely nemcsak az én kockára tételét, hanem a vers összetevőinek dialogicitását is megkerüli:

> – A dallam […] a saját költészetedben mennyire fontos?
> – Régen nagyon fontos volt, főleg, amikor sok francia költőt olvastam a nyugatosok fordításában, akkor nagyon belém ivódott.
> – Ez mostanra jelentősen visszaszorult…
> – […] Az a baj, hogy ezt nem lehet igazából tudatosan csinálni, inkább csak arra lehet törekedni, hogy a dallam ne vigyen el. *Azt tapasztaltam, hogy fedőszövegek íródnak:* hogy nem azt írom meg, amit szeretnék, hanem amit a vers gondol, mert rákerül egy dallam által szabott pályára, és egy idő után nem tudom kisiklatni.
> – Csináltál olyat, hogy direkt azért rontod el a verszenét, hogy előhozd, amit igazából működtetni akarsz?
> – Nem, mert ha azt mondod, hogy elrontás, akkor már sokkal tudatosabb dolgokról beszélsz. Én […] azt szeretem, hogy ha megvan a forma, de azért el lehet hangolni kicsit, mintha kikapargatnád alóla az eredeti szöveget. Megvan egy formai keret, ami azt mutatja, hogy ez szólhatna így is, de valahogy nem engedem, hogy így szóljon, hanem benne hagyom ezeket a csomókat. Mintha nem faragnál ki teljesen valamit." (Keresztury – Györe 2004. Saját kiemelésem – *B. O.*)

[4] A Kulcsár Szabó Ernő szavaival leírt magatartás veszélyeire Keresztury Tibor is figyelmeztetett, épp a Tóth Krisztina-líra kapcsán, azt a nyugatos-újholdas hagyomány relációjába állítva (Keresztury 2002: 250–251).

Fedőszöveg akkor képződik a költő szerint, ha a nyelvi réteg, a szintaktikai és grammatikai rend, illetve a verszene nem kerül egymással konfrontációba, vagyis – ismét Tinyanovval szólva – a textus nem dinamikus. Az itt következő elemzés tétje éppen ezért az, hogy ennek a dinamikának a működését a *De fato* című vers interpretációján keresztül bemutassa, s mindeközben arra is kitérjen, az említetteknek milyen következményei vannak az énre és az olvasóra nézvést, s mindez mely hagyománytörténeti vonatkozások előterében történik meg.

A dal és a fátum (sors, végzet) hagyománya a *De fato* különböző rétegeiben

A klasszikus[5] dal jellemző sajátosságai közül mindenekelőtt a markáns személyesség, a szöveg érzelmi rétegének homogenitása, a dramatikus és az elbeszélő elemek viszonylagos hiánya, a hangnem állandósága és a strófaszerkezet stabilitása említendő. A tradíció felől szemlélve a műfajt olyan képződménnyel állunk szemben, amelynek történetisége szorosan összefügg a dallammal,[6] amelyben a lírai én nem közvetetten, s nem is osztottan szólal meg, azaz jellemzően nem rejtőzik a tárgyiasság és az irónia mögé, illetve beszédmódját nem szövi át sem a nyelv alkalmatlansága feletti elmélkedés, sem a nyelv retorikusságának tudata. Jóllehet dalok már a Szent Gellért legendában is fellelhetők, és Balassi tulajdonképpen a műfaj minden változatát meghonosította a magyar költészetben, mégis az mondható, hogy a dal hazai elterjedése a 18. és a 19. század fordulójától kezdve lett egyre szélesebb körű, bár Csokonai például még a korabeli centrumhoz (Kazinczy és köre), valamint a fentebb stílhez képest a periférián (Lotman fogalmai) írta meg ma már sok szempontból maradandóbbnak tartható alkotásait. Természetesen a dal szerteágazó utat járt be a magyar nyelvi közegben, s akkor is így van ez, ha csak az elmúlt kétszáz év változatait tesszük nagyítólencse alá. A részletek taglalása helyett annyi még mindenképpen elsorolandó, hogy a műfaj bölcseleti, filozofikus irányba való kitágítása elsősorban Arany János nevéhez fűződik: nála a reflexió nemcsak a személyes érzelmek vonatkozásában figyelhető meg, hanem tágabban

[5] A szót nem korszakmegjelölésként használom.

[6] Vö. „Még általános iskolás koromban halottam egyszer a rádióban *A walesi bárdok*at, s teljesen lenyűgözött a vers. Egészen mélyen megérintett, bár szövegéből egy szót sem értettem. […] Úgy éreztem a balladák legbelső lényegemre hatnak. Mostanában kisfiamnak, Marcinak olvastam rengeteget, neki is elképesztően tetszettek. Egyik kedvence a *Zách Klára* […]. A történet, a levágott ujjak és hasonlók egyáltalán nem érdeklik, valami sokkal ősibbet, a költészet dallamát hallja ki belőle" (Lackfi 2003: 82–83).

értelmezhető kontextusban is. Ezt a tradíciófonalat vették fel a Nyugat költői és alakították a maguk képére az újholdasok, hozzátéve, hogy az utóbbi csoportosulás szerzői életműveiben a direkt alanyiság egyre kisebb szerepet játszott.[7]

Mielőtt rátérnék arra, mekkora arányban realizálja a *De fato* a klasszikus dal fenti karakterjegyeit, érdemes szót ejteni arról is, hogy a vers – elsősorban címével – mely tematikus hagyomány halvány sejtelmét idézi. A szöveget részletesen, azaz strófáról-strófára elemző Lator László – feltehetően az első sor okán – egyfajta szerelemsújtotta átokmondásként tekint a Tóth Krisztina-költeményre, ám azt is hozzáteszi, sem a mű megnevezése, sem textusa nem igazítja el az olvasót abban, miféle elváráshorizontot hozzon működésbe interpretációja kidolgozásának elején. Véleménye meglehetősen szimptomatikus, így érdemes egy kicsit hosszabban idézni:

> [A szöveg] tele van kiszámíthatatlan fordulatokkal […]. Ott van mindjárt az a visszhangos, hatásos cím. Miért latinul? Talán valahova, valamire utalni akar? Vagy csak azért, mert így jobban hangzik, mert sokakban valami homály marad utána? Vagy azért, mert ma már magyarul szinte le sem lehetne írni azt, hogy *végzet?* Nem is lehet pontosan tudni, hova céloz. A Trisztán-és-Izolda-sorsra, az elháríthatatlan, a végzetes szerelemre? Vagy inkább a (vélhetően) vétkes szeretőre van szegezve? Ha pedig így értem, furcsa egy fátum ez. Kimódolt, megidézett végzet, a *rosszul szeretett* (az előbb még Karády Katalin járt az eszemben, de legalábbis Nadányi Zoltán, most meg már Apollinaire-re gondolok) nő alakjában sújt le áldozatára, szerelmére. (Ezt a megszólítást, ezt a *szerelmem*-et aligha írta le valaki mostanában ilyen gyönyörűen ártatlanul, utoljára talán Nemes Nagy Ágnes, úgy ötven évvel ezelőtt.) Ha okvetetlenkedni akarnék, azt is mondhatnám, hogy a költő nem gondolta végig, mit akar ezzel a *de fató*-val mondani (Lator, i.m. 139. kiemelés az eredetiben).

Lator Lászlónak abban mindenképpen igaza van, hogy a *végzet* (*sors, fátum*) a mai magyar költői tudatban szinte vállalhatatlan, kimerült szóként van jelen. Eme szócsoport elemei ugyanis a klasszicizmusból a nemzeti romantikába való átmenet, valamint a kiteljesedett magyar romantika fedte időintervallum majdnem minden jelentős versében felbukkannak, vagyis Berzsenyi Dánieltől[8] kezdve Kölcsey Ferencen át Vörösmarty Mihályig mindenkit hatványozottan

---

[7] A két nagy paradigma magától értetődően nem határolható el egymástól ennyire élesen. Vö. Szávai 2009: 95–96. Kiemelés az eredetiben.

[8] „Merj! a merészség a fene fátumok / Mozdíthatatlan zárait általti, / S a mennybe gyémánt fegyverével / Fényes utat tusakodva tör s nyit." (Berzsenyi 1999: 68–69)

foglalkoztattak. Mindezen túl az általam tárgyalt lexémák majdhogynem kizárólagosan a nemzet sorsáért való aggodalom szemantikai környezetébe ágyazottak, s emiatt szinte elválaszthatatlanul összefonódtak a küldetéses, vátészi költészettel. Elég csak a *Himnusz*ra,[9] a *Zrínyi második éneké*re,[10] illetve a *Szózat*ra[11] gondolni, s belátható, meglehetősen idegen tendenciák ezek kortárs líránktól. Olyannyira megterhelt névegyüttesről beszélünk, hogy a *fátum*ot Berzsenyi is kételkedve írta le: 1817-ben a szó hordozta jelentés-implikációk megújítását még csak a költői én viszonylatában ítélte versben nehezen megoldhatónak, 1821-ben azonban már a szó túlterheltsége felett ironizált:

> Engem is üldöz az ég, a fátum, vagy görög Áte,
> Amint azt nevezé egy ízbe' Kazinczy szonettje.
> Üldöz s faggata már pólámban, faggat örökre,
> Mint minden jámbor költőket s büszke genie-ket.
> Mert én nem tudom azt, hogy az Átét gyártja a költő,
> Vagy pedig a költőt gyártja – s bárdjával – az Áté?
> De az igaz, hogy ezek nem ritkán esmerik egymást.
> Mégis azonba' nehéz őket jól összverimezni![12]
>
> Honnét van, hogy az ég, a fátum vagy görög Áte
> Majd minden jámbor költőt és büszke genieket
> Annyira üldöz most, hogy azok majd mind siralommal
> Töltik el a Helikont, s civakodnak fátumaikkal?[13]

A Tóth Krisztina-költemény feltehetően ezzel a tematikus hagyománnyal szemben íródott meg. Jóllehet a cím latin költészeti, kultúrtörténeti reminiszcenciákat szintén a szöveg jelentésmezejébe emel (utóbbiakra később még visszatérek), a magyar olvasói tudatban a *fátum,* a *sors* és a *végzet* szavak

[9] „Isten, áldd meg a magyart / Jó kedvvel, bőséggel, / Nyújts feléje védő kart, / Ha küzd ellenséggel; / Bal sors akit régen tép, / Hozz rá víg esztendőt, / Megbűnhődte már e nép / A múltat s jövendőt!" (Kölcsey 1988: 92–94)

[10] „De szánjad, ó sors, szenvedő hazámat! / Te rendelél áldást neki: / S a vad csoport, mely rá dühödve támad, / Kiket nevelt, öngyermeki. / Taposd el a fajt, rút szennyét nememnek; / S míg hamvokon majd átok űl, / Ah tartsd meg őt, a hűv anyát, teremnek / Tán jobb fiak, s védvén állják körűl" (Kölcsey, *i.m.* 101–104).

[11] „Hazádnak rendületlenűl / Légy híve, oh magyar; / Bölcsőd az s majdan sírod is, / Mely ápol s eltakar. // A nagy világon e kivűl / Nincsen számodra hely; / Áldjon vagy verjen sors keze; / Itt élned, halnod kell" (Vörösmarty 1998: 328–329).

[12] Berzsenyi Dániel: *Barátimhoz* (Berzsenyi i.m. 138–139).

[13] Berzsenyi Dániel: *A költő és a sors* (Berzsenyi. i.m. 160).

óhatatlanul felkínálják a 19. századi előzményekből levezethető interpretatív attitűdöt. A vers textusa azonban radikálisan ellenáll a bevett értelmezői stratégiáknak, így nehéz észrevenni benne a *balesetből* és a címből (lat. *fatum:* 'végzet, sors') összetevődő, s meglehetősen áttételes Kölcsey-utalást („Bal sors akit régen tép").

Természetesen nem állítom, hogy a *De fato* tradíciótörténeti vonatkozásai csak és kizárólagosan a nemzeti romantika korszakából vezethetők le. Annyi bizonyos, hogy Tóth Krisztina számot vetett a költői szerepek mibenlétével, s mindezt éppen a küldetéses és a nyelvkritikai költészet relációjában tette meg:

> Amúgy is roppantul idegesít a klasszikus felosztás, mely szerint egyfelől ott áll a megfáradt, szkeptikus, cinikus, nyelvkritikai szemléletű költő, másfelől az elmebeteg küldetéses, akiben fel sem merül, hogy a nyelv már kiüresedett, nagy lánglelkűen csak mondja a magáét, és azt hiszi, hogy még mindig mennek utána, de hátra nem nézne a hülyéje. Aki verset ír, az valamilyen szinten mindig meg van győződve, hogy fontos és komolyan veendő, amit csinál. Kemény Pistát igazán nem lehet a küldetéses költők közé sorolni, mégis azt írja: »De én tudom, mert én költő vagyok / Emlékszem, hiszen az irigye voltam. / Emlékszem, úgy hívtuk, hogy én« (Lackfi 2003: 92).

Bárhogy is legyen, a szöveg és a cím implikálta értelmezői utak közötti feszültség a szokásosnál is jobban megterheli a mindenkori befogadót, talán ezért is írhatta Lator László, hogy „a költő nem gondolta végig, mit akar ezzel a *de fató*-val mondani". E vélemény megalapozottságának vagy elkapkodottságának bizonygatása az interpretációban eddig jutva értelmetlen. Helyette térjünk még vissza egy kicsit a klasszikus dal ezen fejezet elején leírt karakterjegyeihez, s vizsgáljuk meg, mennyire illeszkedik hozzá a tárgyalt textus.

A *De fato* ötödfeles jambikus sorokban íródott, eléggé szabálykövető módon, azaz a szokásosnál nem több ritmusában a helyettesítő láb, vagy a metrumhoz képesti lazaság:[14] csak a költemény ötödik sora négyes jambus.[15] A strófaszerkezet szintén stabil, és a rímszerkezet is állandónak mondható, ám a négy-négy soros keresztrímes szakaszstruktúra mindenkori első és harmadik egységeinek összecsengése – például az Arany Jánosi-asszonáncszabályok tükrében – meglehetősen laza. Ettől függetlenül a *De fato* formai szempontból kétségtelenül dalként érzékelhető. A markáns személyesség, az érzelmi homogenitás, valamint

[14] Főleg a Nyugat és az Újhold jambikus verseinek tükrében elemezve a *De fató*t.

[15] Vö. a költő túlságosan szabálykövető jambusversről tett megnyilatkozásával: *Csak egy képkivágás. Vári György interjúja Tóth Krisztinával.* http://magyarnarancs.hu/konyv/csak_egy_kepkivagas_-_toth_krisztina_iro-71789 (Letöltés ideje: 2016. május 11.) (Saját kiemelésem – *B. O.*)

az elbeszélő elemek hiánya esetében azonban már bonyolultabb a helyzet, hiszen a vers textusa egyrészt erősen átitatott az én közvetlen megszólalásaival, másrészt bonyolult én-te viszonyrendszert realizál. Ráadásul valamiféle történet is kiviláglik a szöveg tematikus rétegéből: az olvasó a költeményben előre haladva egy feltehetően autópályán történt balesetet követő telefonhívással (hozzátartozók értesítése), a hírt követő másodpercekben beálló néma csenddel, a pánikrohamszerű érzelemkitöréssel és a halottak autóból (?) való kizuhanásával szembesül. Érdemes megfigyelni, hogy ezen a ponton a történet referenciális visszafejthetősége megbicsaklik. A szerencsétlenségben elhunytak arca *névvel* letakart, s egy hirtelen váltásnak köszönhetően az elbeszélés mondhatóságát át meg átszövi a nyelv- és retorikakritikai diskurzus:

hanyatt zuhannak ki a testek
belőled arcuk eltakarva
nevükkel aztán elfelejted
a nevüket is készakarva

Vagyis az eseménylánc és a tematikus réteg felől közelítve a Tóth Krisztina-szöveghez az interpretáció elkerülhetetlenül zsákutcába jut, hacsak az értelmező nem dönt úgy, a vers tétje éppen annak kimondása, hogy az eseménybe helyezett alany stabilitása valamiféleképpen megbomlik, illetve magának e megbomlásnak a rezignált tudomásul vétele elkerülhetetlen vagy az egyetlen járható út a számára.[16] A vers befejezése mintha ezt hangsúlyozná, amennyiben az egymástól végérvényesen elválasztott én és *te* relációjában nem marad más lehetősége a résztvevőknek, mint a végtelen keresgélés:

hiszen mindegyik én vagyok csak
dacból félelemből neveznek
ködnek gyufának éjszakának
keress keress én is kereslek

Az imént említett tapasztalat a klasszikus dal tematikakészletével szükségszerűen konfrontálódik. Ebben a gondolatrendszerben maradva a *fátum* szó a tradícióból eredeztethető jelentéseivel összevetve úgy hordoz másféle szemantikumot, hogy valóságvonatkozása elválik a nemzeti romantikában kidolgozottól, s helyette nyelv- és retorikakritikai közegbe helyeződik át: a szöveg a felszínen azt állítja, az embert megnyugtató eredmény nélküli keresésre,

[16] A kritika széles körűen alkalmazza is ezt a megoldást. Vö. Szűts 2001: 25.

keresgélésre, az egymástól való beláthatatlan távolság rezignált elfogadására predesztinálja sorsa. Miközben a *De fato*ban a dal számos hagyománytörténetben gyökerező karakterjegye elbizonytalanított, a textus gondolatisága sem fér össze a cím implikálta örökölt jelentésorientációkkal. A tradícióból beemelt szemantikum és a vers szövegének állításai *látszólag* végérvényesen szétválnak, aláássák egymást.

Az énkimondás sor(s)szerűsége

A *De fato* értelmezéstörténetében a kritika számára az egyik legnagyobb nehézséget a címválasztás megindokolása okozta, aminek talán legszélsőségesebb bizonyítéka a már többször idézett Lator László-vélemény. Bár Lator halványan céloz a latin kultúrtörténeti allúzió lehetőségére, mégsem fejti ki részletesen, mire gondol, holott nagy valószínűséggel kizárható, hogy ne ismerné Cicero Tóth Krisztina versével azonos című művét. Minderre természetesen jó oka van: Marcus Tullius Cicero ugyanis leginkább a sztoikusok által képviselt végzettannal nem értett egyet: a mindenre kiterjedő oksági lánc, az eleve elrendeltség egyetemessége, mivel megfosztja az embert szabad akarata gyakorlásától, beláthatatlan erkölcsi következményekkel is jár, hiszen felmenti őt tettei vonzatainak viselése alól. A cicerói értelemben vett végzet (fátum) bizonyos mértékben független a szükségszerűségtől, a moralitáshoz köthető vonatkozásokkal is bír (vö. Cicero 1992),[17] így az ókori szónok nézetei nehezen összeegyeztethetők a költemény gondolatiságával.

A fentiek fényében kijelenthető, hogy *De fato* mint cím egy filozófiai tradíciót is megidéz, ám, hasonlóan a magyar nemzeti romantikával létesített kapcsolatához, azzal szintén összeütközésbe kerül. A nyelvhagyomány felől nézve ugyanakkor egészen más megvilágításba kerül a fenti szövegelem. Szekeres Csilla az alábbiakat írja a fátumról:

> A latin fatum a *fari,* 'mondani', 'ünnepélyesen kijelenteni', 'megjövendölni' igéből származik, szó szerinti fordítása: 'ami ki lett mondva'. 'Végzet' jelentése világosan utal a kimondott szónak a római vallásban betöltött rendkívüli jelentőségére: a sorsistennők, a *Fata*, azáltal teremtik meg az egyes ember sorsát a születése pillanatában, hogy szólnak, kimondják azt.[18]

[17] A mű latin címe: *De fato*.

[18] Szekeres Csilla: *Fatum*. http://www2.szepmuveszeti.hu/hyperion/lexikon.php?s=fatum Letöltés ideje: 2016. május 13.

A vers címe tehát 'a mondásról' jelentésben is érthető, s ez tulajdonképpen feloldja a textus és a fölé írt szövegelem közötti ellentmondást.[19] Ettől még természetesen olvasható úgy a *De fato*, mint a retorikai kételyt színre vivő és keserű iróniával átitatott alkotás („éppen most van / ebben a pillanatban késő", „aztán *elfelejted* / a nevüket is *készakarva*"),[20] mégis úgy tűnik, a személyviszonyok, a versritmus jelentésképző potenciálja, illetve nyelv történetiségének bonyolult hálója mindebből kifele mutat.

A Tóth Krisztina-költészet számottevő hányadához elválaszthatatlanul hozzátartozik a központozás hiánya, s a *De fato* szintén e verstípusba tartozik: a szöveg ilyetén elrendezése a köznyelv szintaktikai-grammatikai rendjétől eltérő olvasásmódot is lehetővé tesz,[21] hiszen meghagyja a befogadó számára az értelmi egységek kijelölésének szabadságát, nem mellékesen ezzel is ellene szegülve a determinált, fátumszerű létfelfogásnak. Így végighaladva a textuson az „én leszek majd"-tól az „én vagyok"-ig vezető út rajzolódik ki. Érdemes megfigyelni, hogy a keletkezőben lévő én számos alakváltozaton megy keresztül (sztráda fénye, szilánk, baleset villanása), s ezekkel azonosul is, de a zárlatbeli megnevezésektől (köd, gyufa, éjszaka) világosan elhatárolja magát: míg az én-te reláció szakaszokon átívelő kettőse és az ehhez tartozó alakváltozatokhoz való viszonyulás a lírai alany én-te, én-külvilág típusú belső dialógusaként értelmezhető, addig a zárlatban megjelenő látens többes szám harmadik személyű dikció a mindenkori beszélő különbözőség-tudatának egyértelmű utalója:

> hiszen mindegyik én vagyok csak
> [ők] *dacból félelemből neveznek*
> *ködnek gyufának éjszakának*
> keress keress én is kereslek[22]

Az utolsó sorban viszont, azaz a *De fato* centrális helyén az interszubjektív kommunikáció újra dominánssá válik, egyúttal kihangsúlyozva az öndefiniálás lezárhatatlanságát, illetve párbeszédhez kötöttségét („keress keress én is kereslek"). Mindezen túl az alternatív szintaktikai-grammatikai rendből következő értelemalkotási folyamat, azaz a keletkezőben lévő én dialogikus önkijelentése

[19] Az említett kijelentés támaszaként szolgálhat *hang* szavunk történeti jelentése: 'beszédmód, modor, tónus' (Benkő 1970: 45).

[20] Saját kiemelésem – *B. O.*

[21] A szerző ehhez hasonló poétikai eljárására a *Havak éve* című ciklus kapcsán Prágai Tamás is felhívta a figyelmet (Prágai 2002: 119–120).

[22] Saját kiemelésem – *B. O.*

nem független az egyéb poétikai eszközök szinkronicitásától sem: a versbéli beszélő nemcsak a deklaráció szintjén hagyatkozik rá a nyelv hangzósságára („kövesd a *hang*omat szerelmem"),[23] mintegy megszólítva önmagát, hanem ennél rejtettebben is. A fölvett tele*fon* valójában a felvett hangnak,[24] az előzetesen megértett hangzósságnak[25] a versbéli jele, amit a jambikus lejtésben feltűnő trochaikus ritmustörés is kiemel:

U – | – – | UU | – U
mikor fölvett tele*fonban*

Ráadásul ezen szöveghely – a lejtésütközésen túl – sorfaj szerint is markírozott: itt található a *De fato* egyetlen négy lábból álló egysége. A vers hangzóssága és ritmusa ennek megfelelően a legszorosabban összefügg az önkijelentéssel, s ezt az én személyes névmás három felbukkanásának metrikai viszonyai ugyancsak megerősítik: míg az első esetben trochaikus ritmustöréssel, a másodikban – jambusversben elfogadott – choriambikus beékelődéssel szembesülünk, addig a harmadikban ötödfeles jambussal:

1. versszak:
– U | – – | U– | U – | U
én leszek majd a téli sztráda

4. versszak:
U – | – U U – | U – | –
hiszen *mindegyik én vagyok csak*

4. versszak, zárlat:
U – | U – | – – | U – | U
keress keress én is kereslek[26]

Vagyis a Tóth Krisztina-szöveg ritmusa jól látható módon az én refigurációjával párhuzamosan áll helyre:[27] e folyamat közepette, azaz a harmadik

[23] Saját kiemelésem – *B. O.*

[24] Vö. „[…] nagyon sokszor úgy érzem, hogy a nyelv maga vezet rá dolgokra." Lackfi, *i.m.* 94. Az előbbi kijelentés fényében az erdő hadarásának versbéli szerepe sem tűnik motiválatlannak, illetve a képiséget túlhajszoló elemnek. Eme lexéma alapszava az *ered* szó, amelynek történeti jelentése: 'sarjad' (Benkő 1967: 782).

[25] Vö. Eliot 1981: 319. Saját kiemelésem – *B. O.*

[26] Minden esetben saját kiemelésem – *B. O.*

[27] „A költemény előbbre való a formánál abban az értelemben, hogy valaki megpróbál elmondani valamit, és ebből nő ki a forma; s ugyanígy, egy-egy prozódiai rendszer sem más, mint

szakaszban a második személyhez való odafordulás is megtörténik, ám olyan kontextusban, amely mindeddig a dekonstruktív olvasatok kétségbevonhatatlan támaszaként szolgált.

Mielőtt ennek a ténynek az átgondolását fontolóra vennénk, érdemes még egy kicsit visszatérni a vers elejéhez: a textus ugyanis tiszta lejtésbe ágyazott megszólítással, a *te*-hez intézett felhívással kezdődik:

U – | U – | U – | U – | U
Kövesd a hangomat szerelmem

A lírai alany a valódi dialógus egyik alapfeltételének megfelelően (önmaga megkettőzésével) már a felütésben eltávolodik korábbi énjétől. Az első sor efféle struktúráján túl a beszélő saját hangja követésére szólítja fel szerelmét: a *hang* szó szövegbeli centrális pozíciója (a hangzósságra történő utalás mellett) a jelhiány állapotában lévő alany felől is indokolható, hiszen a kiépülő új nyelv (itt: hang) minden esetben megfeszített figyelmet kíván a párbeszéd másik résztvevőjétől. Természetesen *szerelemem* sem véletlenül lesz a *te* neve: *szerelem* szavunk a *szer-* tőre vezethető vissza:

> A *szerelem* és a *szeret* ige esetében az 'egymáshoz kapcsolódás', 'társulás' és 'rokonszervérzés' tartalmi mozzanatok összefüggése alapozta meg a jelentésfejlődést. Hogy e szavak eredetileg kifejezetten a nemi érintkezésre utaltak volna […], az nem bizonyítható (Benkő 1976: 736).

A másikhoz való odafordulás így olyan megszólítás keretei között történik meg, amely egyben előrevetíti a folyamat betetőzését, s nélkülöz minden a szóhoz egyébként történetileg később odatapadt erotikus jelentést. A *De fato* személyviszonyainak ilyetén értelmezhetőségét a harmadik szakasz egyes szám második személyű diskurzusmódja és a szöveg modalitása is lehetővé teszi. Itt bukkan fel újra hangsúlyosan a *te*-hez intézett beszéd, ám nem kifejezetten az odafordulás, inkább a puszta megállapítások, kijelentések szintjén:

U – | U – | – UU – | –
hanyatt zuhannak ki a testek
U – | U – | U – | U– | U
belőled arcuk eltakarva
U – | U – | – – | U– | U
nevükkel aztán *elfelejted*

az egymás örökébe lépő, egymásra hatással lévő költők ritmusaiban fellelhető közös vonások összessége." Eliot i.m. 329. Saját kiemelésem – *B. O.*

UU | U U | – – | U– | U
a nevüket is készakarva[28]

A kizuhanó test ebben az értelmezési keretben a meghaladott korábbi énállapot metaforája, amelyet ráadásul a meghaladott név (szó) takar el: számomra úgy tűnik, a lírai alany itt arról tesz egyértelmű megállapítást, hogy a köznyelvi megnevezés mindenképpen („készakarva") elfelejtendő ahhoz, hogy az önazonos állapot helyreállhasson. Nem mellékesen a névvel letakart testek elfelejtendő neve ritmikailag ismét kiemelt pozícióban, pirrichizált lejtéskörnyezetben jelenik meg.

A dialógus egy másik aspektusa: a baleset mint félreolvasás

A *De fato* felütése, azaz a beszélő hangjának követésére irányuló felszólítás nemcsak belső, hanem külső dialógusként is elgondolható. A lírai alany rögtön a szöveg legelején párbeszédre szólítja a vershez az értelmezés szándékával közelítő olvasót, s nemcsak ígéretet tesz neki, de egyben azt is jelzi, mi történik, ha nem lép túl saját bevett interpretatív stratégiáin. Feltehetően ezért kerül a textusba a jobb és a bal oldal megkülönböztetése:

Kövesd a hangomat szerelmem
én leszek majd a téli sztráda
fénye szilánk a jobb szemedben
és a baleset villanása

Míg a jobb oldali szemhez a fényszilánk, addig a bal oldalhoz a baleset villanása kapcsolódik. Mindehhez hozzáteendő még, hogy *fény* szavunk egyik történeti jelentése: 'látási képesség' volt (Benkő 1967: 888). Az elhangzottak tükrében a *baleset* lexéma tulajdonképpen a félreolvasás, az elsődleges szemantikába belebicsakló tematikus és rekonstruktív közelítésmód versbéli jele, a fényszilánk pedig éppen ennek ellenkezője: a szekunder jelentések felfejtése képes elvezetni a hermeneutikai kört kiépítő individuumot a valódi párbeszéd helyreállításához, egymás kölcsönös kereséséhez („keress keress én is kereslek"), azaz a szubjektummá váláshoz. Jellemző, hogy a többes szám harmadik személlyel közvetetten megnevezett ők kívül maradnak a valódi megnevezés lehetőségén, s mindezt dacból, félelemből teszik. Ezért is határolódik el tőlük olyan élesen a versbéli beszélő:

[28] Saját kiemelésem – *B. O.*

– – | –U | – – | U – | –
dacból *félelemből* neveznek
– – | U – | U – | U – | –
ködnek gyufának éjszakának

A ritmikailag ismét csak kiemelt *félelem* szó egyidejűleg utal az olvasói én kockára nem tételének okára és következményére: parafrazeálva e rendkívül tömör jelet az mondható, hogy aki fél, az mindig félben, pontosabban az örökös identitásválság állapotában marad. Vagyis sorsa, fátuma *A beszélgetés fonalá*nak elejtésekor teljesedik be.[29]

Felhasznált irodalom

Benkő 1967 = A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára I. Főszerk. Benkő L. Budapest, Akadémiai

Benkő 1970 = A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára II. Főszerk. Benkő L. Budapest, Akadémiai

Benkő 1976 = A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára III. Főszerk. Benkő L. Budapest, Akadémiai

Berzsenyi 1999 = Berzsenyi D. Az ulmai ütközet = Berzsenyi D. Művei. Szöveggond., utószó és jegyzetek Orosz L. Budapest, Osiris

Cicero 1992 = Cicero M. T. A végzetről. Ford., a jegyzeteket és utószót írta Szekeres Cs. Budapest, Európa.

Eliot 1981 = Eliot T. S. A költészet zenéje = Eliot T. S. Káosz a rendben. Irodalmi esszék. Ford. Falvay M. Budapest, Gondolat

Keresztury 2002 = Keresztury T. A dolgok színe és visszája. Tóth Krisztina: Az árnyékember = Keresztury, T. Kételyek kora. Tanulmányok a kortárs magyar irodalomról. Budapest, Magvető

[29] A tárgyalt vers kötetben itt jelent meg először: Tóth Krisztina: A beszélgetés fonala (Tóth 1994). Vö. Tóth Krisztina gondolataival: „Írás közben semmiféle olvasó nincs az ember szeme előtt. Egyesek véleménye persze nagyon sokat számít, odaadom a kész verseket, fürkészem az arcukat, de elvont, általános olvasó sose jut eszembe. Nemrég kaptam egy e-mailt egy férfitól, aki kinyomozta valahogy a címemet. Azt írja, szokott olvasni, de verset ritkán, mégis nagyon fontos volt neki ez a könyv, mert saját problémáira döbbent rá belőle. Az ilyen visszajelzés jól esik, mert ezek szerint működött… majdnem azt mondtam, hogy működött az üzenet, holott én nem üzentem senkinek, a címzett nem volt feltüntetve" (Lackfi 2003: 96).

Keresztury – Györe 2004 = A dallamok alatt. Nagyvizit Tóth Krisztinánál // Litera, 2004. febr. 5. https://litera.hu/magazin/interju/a-dallamok-alatt.html Letöltés ideje: 2016. május 4.

Kölcsey 1988 = Kölcsey F. Himnusz. A magyar nép zivataros századaiból // Kölcsey F. Összes művei. S. a. r. és a jegyzeteket írta Kulin F. Budapest, Szépirodalmi

Lackfi 2003 = Lackfi J. A címzett ismeretlen. Beszélgetés Tóth Krisztina költővel // Új Forrás 2003/4.

Lator 2000 = Lator L. Mint egy szép ívű dallam = Lator, L. Kakasfej vagy filozófia? Mire való a vers? Budapest, Európa

Margócsy 2002 = Margócsy I. A dal árnyéka. Porhó. Új és válogatott versek // Bárka 2002/4.

Prágai 2002 = Prágai T. Mnémoszüné arcai. Tóth Krisztina: Porhó // Kortárs 2002/6.

Radics 2010 = Radics V. Emberruhában. Két bírálat egy könyvről. Tóth Krisztina: Magas labda // Holmi 2010/11.

Szávai 2009 = Szávai D. A „Te” mint szóesemény. Pilinszky János: Juttának = Szávai, D. A „Te” alakzatai. Dialógus és szubjektum a lírában. Budapest, Kijárat

Szűts 2001 = Szűts T. A vers kétarcúsága. Tóth Krisztina költészetéről // Műhely 2001/2.

Tóth 1994 = Tóth K. A beszélgetés fonala. Budapest, Magyar Írószövetség – Belvárosi Könyvkiadó

Tóth 2001 = Tóth K. De fato = Tóth, K. Porhó. Budapest, Magvető

Tóth 2011 = Tóth K. Talált mondat = Születik vagy csinálják? Mai magyar költők a versírásról. Szerk. Lackfi J. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó

Vörösmarty 1998 = Vörösmarty M. Szózat = *Vörösmarty M. Összes költeményei. Szerk. Domokos M. Budapest, Osiris*

A MAGYAR PRÓZA ÉS LÍRA EURÓPAI KONTEXTUSAI

Bús Éva
(PE Veszprém)

HAMLET: SOK HŰHÓ MINDENÉRT – VAGY AHOGY TETSZIK

Ahogy a fenti cím sejteni engedi, az Erzsébet- és Jakab-kori drámakritika egyik népszerű témájához készülök széljegyzeteket fűzni, nevezetesen a korabeli drámaíróknak az egyes műfajokkal társított tartalmakat vegyítő szokásához. Lerágott csont, legyinthetnénk, hiszen ha csak Shakespeare-t nézzük, az ő esetében is már több mint négyszáz éve, az első drámáinak színpadi bemutatója és kvartó kiadásaik megjelenése óta gyűlik a vitaanyag ebben a témakörben. A huszadik század első feléig történt hozzászólások és a vonatkozó kritikai ítéletek nagy számához viszonyítva a tartalmi keresztmetszet mégis meglehetősen szűknek mondható, tekintve, hogy a megnyilvánulások általában két nagyobb csapásirányon mozognak: lelkesek és kevésbé azok. Vagy a többnyire humanista vagy klasszicista műveltségű kritikusok kérik számon az általuk ismert és érvényesnek tartott műfajelméleti elveket adott drámákon[1] vagy a személyes olvasmány- vagy színházi élmény alapján ítélők méltatják őket formabontó, „természet-/valósághű" és sokrétű ember- és sorsábrázolásuk miatt.

Egészen sokáig tartja magát ez a két véleményvonal, ahhoz képest, hogy majdhogynem pletyka-szintű, elejtett megjegyzésekre, egy szövegkörnyezetéből kiragadott és idézett verssorra, valamint odaadó ám teljes mértékben szubjektív dicsérő véleményekre alapozódnak. Ráadásul a képviselt minősítő tartalom szempontjából a két kritikai irányzat egy és ugyanazon tőről fakad: arról, amit kortársa, barátja, pályatársa, Ben Jonson néhány alkalommal mondott Shakespeare-ről. William Drummond feljegyzése szerint 1619-ben

[1] Ezt a kritikai nézőpontot képviseli Philip Sidney *A költészet védelme* (1580/1595) és George Puttenham, *Az angol költészet művészete* (1589) című poétikai értekezése – ők még Shakespeare drámáiról nem nyilatkozhatnak, tekintve, hogy azok első képviselőit a 1590-es évek elején mutatták be. Thomas Rymer *Othello* kritikája 1693-ból, Lord Granville *A velencei kalmár* átirata 1701-ből, és Voltaire angol színházzal és drámairodalommal kapcsolatos levelei 1733-ból már kifejezetten Shakespeare drámáit bírálják több szempontból, így műfaji jegyek alapján is.

Ben Jonson meglátogatta őt és egy kedélyes beszélgetés során megjegyezte, hogy Shakespeare-ből hibádzik az, amit ő valódi művészetnek tart.[2] Néhány évvel később, Jonson a darabok első Fólió kiadásába (1623) írt nyolcvanként soros méltató ódájának egyetlen sora, „Bár kevés latint tudtál, s görögöt még kevesebbet"[3] pedig, Stephanie Hopkins Hughes szavait kölcsönözve, olyan dühödt vadlibakergetésre sarkallta a Shakespeare-kritika ortodox képviselőit, ami talán sosem ér véget. (2009:4) Arról nem is beszélve, hogy teljes mértékben valótlanság.[4] Az értékelő típusú kritika és lelkes rajongók első képviselője Francis Meres, aki a *Palladis Tamia*-ban (1598) nyilatkozik elismerően hat Shakespeare színjátékról, tragédiáról és vígjátékról vegyesen, nem részletezve műfajspecifikus jellemzőket. Hetven évvel később, John Dryden tovább haladva a jonsoni úton, drámaköltészeti témájú esszéiben (1668) Shakespeare-ről mint a „természet költőjéről" emlékezik meg, „akinek nem volt szüksége a könyvek pápaszemére."[5] Hasonlóan nyilatkozik Samuel Johnson az új, kritikai kiadáshoz írt előszavában (1765): „Shakespeare, megelőzve minden írót, legalábbis minden más korszerű írót, a természet költője. Olyan költő, aki a viselkedési formák és az élet igaz tükörét tartja olvasói elé."[6] Első hallásra Hamlet színészeknek szóló tanácsára emlékeztetnek Johnson szavai, melyekből némi méltató szándék is kiérezhető, azonban mintha a korábban már idézett Jonson óda másik két sorát is visszhangoznák: „a nagy Természet maga, ki büszkén öltözött szavaiba", figyelmen kívül hagyva azt, amit néhány sorral lejjebb olvashatunk: „De nemcsak Természet van: többleted, édes Shakespeare-em: a Művészeted!". Bár ezek a sorok kompenzálják a korábbi hiányos műveltségre utaló célzást és úgy a természet mint a művészet értékeiből juttatnak immáron Shakespeare-nek,

[2] "Shakespear wanted Art" (Drummond 1710: 325) A humanista gondolat, hogy a művészet és természet eltérő értékeket hordoz, a klasszikus esztétika és filozófia öröksége. Itt Jonson Shakespeare szerényebb spektrumú műveltségére célozhat – ahogy teszi máskor is.

[3] "Thou hadst small Latine and lesse Greeke". Szabó Lőrinc fordítása (Szenczi 1965:46).

[4] Thomas Whitfield Baldwin 1944-ben megjelent, *William Shakspere's Small Latine and Lesse Greeke* című két kötetes, a különböző szintű Erzsébet-kori iskolák képzési tartalmát és tanmeneteit alaposan elemző munkája nagyban segített tisztázni a kérdést Shakespeare-nek a King Edward VI School-ban szerzett klasszikus műveltségének alapjait illetően, míg a későbbi olvasási gyakorlatáról az egyes szövegihez használt bőséges forrásokra is kitérő kritikai kiadásai tanúskodnak. A könyv első kötetének első három fejezete aprólékosan végigköveti a jonsoni "aforizma" majd' háromszáz éves történetét.

[5] Kéry László fordítása (Szenczi 1956: 48).

[6] "Shakespeare is above all writers, at least above all modern writers, the poet of nature; the poet that holds up to his readers a faithful mirrour of manners and of life." (Johnson 2008: 2) (Saját fordításom – *B. É.*)

a költő több nyelven aktív, figyelemreméltó olvasottsága még további bő száz évre zárójelbe kerül, kritikai megítélése pedig ennélfogva, legalábbis részben, pontatlan és torz marad sokáig.

Visszatérve az egyes műfajokkal általánosan társított elemek kevert adagolásának kapcsán a lerágott csont metaforához, az elmúlt körülbelül száz év szakirodalmi termése a mellett tanúskodik, hogy bőven maradt még hús azon a csonton. Kiragadva néhány fontos példát: Herbert Tree "Humour in Tragedy" (1915), Alexander W. Crawford *Hamlet the Ideal Prince* (1916), Susan Snyder mélyreható, a Shakespeare tragédiák komikus mátrixát vizsgáló könyve[7], Constantinos A. Patrides *Shakespeare and the Comedy beyond Comedy* (1988) és Manfred Draudt 2002-ben megjelent "The Comedy of Hamlet" című tanulmányai, valamint a Gerhard Fischer és Bernhard Greiner szerkesztésében megjelenő *The Play within the Play. The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection* (2007) kötet esszéi megvilágító erejű olvasatokkal szolgálnak a témában. Az alábbiakban magam is igyekszem példákat hozni arra, hogy Shakespeare munkáiban még mindig találni műfaji szempontból gondolatébresztő jelenségeket. Olyanokat, amelyek alapján bizonyos darabok eltérő műfaji hovatartozásuk ellenére szembetűnő átfedéseket mutatnak cselekményelemek vagy trópusok és karakterek szempontjából. Mintha alternatív univerzumok nyílnának meg, ahol ugyanannak a helyzetnek különböző variációi valósulnának meg az egyes drámaváltozatokban. Különösen érvényes ez azokra a szövegekre, amelyeken körülbelül egy idősávban dolgozott, mint például a címben is említett *Sok hűhó semmiért*, a *Hamlet*, és az *Ahogy tetszik*, amelyek feltehetően az 1598 és 1600 közé eső körülbelül három év alatt nyerték el végleges formájukat.

Az Erzsébet- és Jakab-kori drámai műfajok kérdéséhez

Az Erzsébet-korban megjelenő apológiákat és poétikai értekezéseket olvasva tisztán látszik, hogy a költői műfajokról alkotott gondolatmenetüket–érthető módon–a humanista műveltség alapját adó klasszikus görög és latin szerzők öröksége, valamint a kortárs európai ítészek véleménye formálja. Az így csiszolódott ízlés ritkán találkozik elfogadható tartalommal saját kora drámatermésében. Sidney *A költészet védelmében* (1595) írt apológiája közvetve rávilágít két különböző drámapoétikai trend párhuzamos létére, amelyek közül csak az egyik esik egybe az ő leginkább az udvari kultúrán formálódott (Stróbl 2016: 30-31) ízlésével. Az udvarban is bemutatott *Gorboduc* szerinte olyan tragédia, amelyik „tele

[7] *The Comic Matrix of Shakespeare's Tragedies* (1979).

van impozáns beszédekkel és jól hangzó fordulatokkal, és így Seneca stílusának a csúcsára tör (1975: 114). Véleménye szerint a jó komédia pedig olyan, amelyik illendően gyönyörködtet és tanít, és „nem nevettet bűnös dolgokkal (1975: 118). A másik, azaz a populáris, fejlődési vonalhoz sorolható „korcs tragikomédiák" viszont „beráncigálják-taszigálják a bohócokat a színpadra, hogy minden illem és megfontoltság nélkül tiszteletreméltó eseményekben vegyenek részt", így „sem csodálat, sem részvét felkeltésére, sem igazi mulattatásra nem képesek" (117). Elviekben az, amit Sidney kifogásol a kor populáris színjátéktermésében hasonló ahhoz a helyzethez, amikor azon az alapon kérik számon az almán, hogy miért nem körte, mert ő is gyümölcs. Nagy kár, hogy Sidney nem érte meg egyetlen Shakespeare darab bemutatóját sem, így nem volt módja nyilatkozni róluk. Talán a „korcs tragikomédia" kategória tekintetében átértékelte volna a nézeteit. Ezzel szemben Shakespeare nagyon is ismerte Sidney apológiáját, ahogy Alwin Thaler számos szövegszintű példával igazolja (Thaler 1947). Cselekmény tekintetében pedig drámái követik a Sidney által a költészet természetéről és funkciójáról megfogalmazott általános elveket: „csodálatos arányba rendezett szavakkal jön[nek] feléd, a zene megigéző tudományával karöltve vagy arra előkészülve; és mesével, bizony mesével jön[nek] hozzád, amely elhódítja a gyermekeket a játéktól és az öregeket a kemencesuttól" (1975: 82). Bár a gyermek és az öreg minden bizonnyal tól-ig, átfogó korosztály értelemben értendő itt, mindenesetre érdekes, hogy a költészethez rendelt magasrendű elvek, köztük a nagy műgonddal komponált cselekmény vagy mese feltétel nélküli értékelőit nem épp műveltségi szempontok alapján nevezi meg. Vagy egyszerűen természetesnek tartja, hogy a nagy becsben tartott, klasszikus poétikai eszmék követésével alkotott történet mindenkinél tetszést arat.

Hogy valóban a cselekmény/mese/história volt az, ami eladta a korabeli színházi belépőket és nyomtatott szövegpéldányokat, kiderül az előadásokat hirdető plakátokon és a kiadványok címlapján olvasható hosszabb-rövidebb ismertetőkből. 1594-ben jelent meg először nyomtatásban és olcsóbb, kvartó formában Shakespeare drámái közül kettő, a *Titus Andronicus*, a később a *VI. Henrik* második részeként ismertté vált történelmi tárgyú darab, valamint valószínűleg *A makrancos hölgy* átirata, *Egy makrancos hölgy*[8] címmel. E három

[8] Shakespeare vígjátékának magyar és angol címében határozott névelő szerepel: *A makrancos hölgy* (*The Taming of the Shrew*.) Az 1594-ben kiadott kvartó változatról, amelynek címében határozatlan a névelő (*The Taming of A Shrew*), így a Shakespeare vígjáték címének mintájára *Egy makrancos hölgy*-ként fordítható magyarra, több feltételezés is létezik. Jan Harold Brunvand szerint (1991) a forrásháttér és a némiképp egyszerűsített cselekmény alapján az akkoriban már bemutatott Shakespeare darab átirata lehet, ez és a kiadás éve miatt vettem be a „csapatba".

mű képviseli ugyan a 16. század végén szélesebb, az átlagos vagy akár mélyebb műveltségű színházlátogatói és olvasói körben ismert (Dutton–Howard 2003:1) drámai műfajokat, a tragédiát, a vígjátékot és a históriát, ha azonban megnézzük a címlapokra nyomtatott ismertetőket, kiderül, hogy egyedül a *Titus Andronicusé* esik egybe a ma is elfogadottal: azt azóta is tragédiaként tartjuk számon. Titus történetét a címlap roppant szánalmat keltő római tragédiaként[9] hirdeti, ebből a „roppant szánalmat keltő" kifejezés utal a címhős életeseményeinek szerencsétlen és fájdalmas fordulatára, továbbá azok olvasóra tett hatására, a „római" jelző pedig közvetve utal az Erzsébet-kori tragédia fontos forrásaira, Ovidiusra és Senecára.[10] A *VI. Henrik* második része első nyomtatott változatának címlapján a király neve nem is szerepel,[11] csupán a várható cselekmény vélhetően közönségcsalogatónak szánt részleteire történik utalás benne: a York- és Lancaster-ház közötti viszály első figyelemfelkeltő eseményei között a jó Humphrey herceg haláláról–őt valószínűleg megkedvelte a közönség az első részben–, a büszke winchesteri bíboros életének tragikus végéről, továbbá Suffolk herceg száműzetéséről és haláláról olvashatunk a címben. A valószínűleg inkább marketingfogásnak szánt információk mellett műfaji szempontból is tanulságos ez a címlap. A kulcsfontosságúnak tartott, ezért részletezett események, a viszály, a rend elleni lázadás, a halálesetek, a de Casibus-típusú történetekből, például a *Fejedelmek bukásá*ból (1431–1438) *Uraságok tükör*ből (1559) ismerős magas társadalmi helyzetű és onnan alábukó szereplők, valamint az érdemek alapján jónak és kevésbé jónak ítélt emberek szerepeltetése a korabeli poétikai értekezésekben és irodalmi forrásokban többnyire a tragédia jellemzőit taglaló részeknél találhatók. Figyelembe véve számos történelmi tárgyú darab uralkodók bukására és halálára építő cselekménymozgását, érthető, hogy miért jelölik őket sokszor a tragédiaként a címükben is. Az *Egy makrancos hölgy* címlapja a legszűkszavúbb: arról mindössze annyi derül ki,

[9] *The most Lamentable Romaine Tragedie of Titus Andronicus*. Az említett címlapok a Folger Shakespeare Library internetes oldalán érhetők el, a linket az elektronikus források között jelölöm.

[10] Plutarkhosz *Párhuzamos életek* című munkája a *Titus* esetében nem releváns, de későbbi drámáihoz Shakespeare is használni fogja. Ugyanakkor, a kor eredetiséggel kapcsolatos elvárásainak megfelelve Shakespeare és kortársai is alkalmazzák, összehasonlító vagy ellenpontozó céllal, a több forrásból származó történetek párhuzamos olvasásának és a hasonló tartalmú cselekményszálak összekombinálásának módszerét.

[11] "The First Part of the Contention betwixt the two famous Houses of Yorke and Lancaster, with the death of the good Duke Humphrey: and the banishment and death of the Duke of Suffolk, and the Tragicall end of the proud Cardinall of Winchester with the notable rebellion of Jack Cade: and the Duke of Yorkes first claime unto the Crowne"

hogy „kellemes és szellemes történet".[12] Ennyiből körülbelül az következik ki, hogy senki nem hal meg, tehát nem tragédiával vagy tragikus históriával van dolgunk; fonák logikát alkalmazva tehát az opcióként fölmerülő műfaji kategóriák közül a vígjáték marad a befutó.

A kvartók címlapján szereplő tartalomnak akkor érdemes nagyobb jelentőséget tulajdonítani, ha azt akarjuk vizsgálni, hogy mit tartottak fontosnak közölni annak érdekében, hogy egy szöveg kiadása jó üzlet legyen a nyomdásznak. Tekintve, hogy egy-egy drámaszöveg megjelentetése inkább szolgált kommersz, mint műveltségi célokat, a színházlátogató és drámaolvasó célközönség tagjai számára néhány kulcsmozzanat szerepeltetése a kiadások címlapján vagy az előadásokat hirdető plakátokon már kellően informatív és „étvágygerjesztő" lehetett a szóban forgó darab tartalmát illetően. A korabeli címlapokon olvasható műfaji bizonytalanságok nem pusztán a nyomdászok tájékozatlanságának, vagy a közönségcsalogató szólamok előnyben részesítésének tudhatók be. Az Erzsébet-kor kultúrájában épp zajlanak azok a folyamatok, amelyek eredményeképp az elit, humanista műveltségen alapuló és a szabadabb folyású népi vagy populáris tartalmak többféle okból kifolyólag épp vegyülnek és keveredtek, hogy aztán a következő történeti fázisban újból elkezdjenek távolodni egymástól. (Matuska 2016:1–5; Pikli 2016:15; Stróbl 2016: 30–31).

Eh, mi a (műfaj)név? – kérdezhetnénk Rómeó szavaival, mikor körülnézünk ezen a téren. A Walter Gregg által gyűjtött, kb. 1560 és 1643 között nyomtatásban megjelent angol darabok címlistáját (1969) olvasva az derül ki, hogy még a századfordulón sem egyöntetű az egyes drámaváltozatok műfaji címkézése. A *Palladis Tamia*-ban a *II.* és *III. Richárd*, a *IV. Henrik* és a *János király* is tragédiaként szerepel – követve a kvartó kiadások címlapján található besorolást, ez pedig tükrözi a műfajnévhez társított „mindent bele" tartalom bizonytalan körvonalait (Kastan in Dutton-Howard 2003: 6). E tekintetben az Első Fólió (1623) már tisztább képet mutat. Igaz, hogy a katalógusban a tragédiák és vígjátékok közé sorolt darabok közül legalább nyolc műfaji hovatartozását felülírta az utókor, némelyikét többször is,[13] mindez azonban

[12] "*A Pleasant Conceited Historie, called The Taming of a Shrew*". A legtöbb korabeli vígjátékot ezzel a bevezető szókapcsolattal hirdették a címlapjukon.

[13] A *Cymbeline* legutóbbi Arden kiadásának (2017) bevezető fejezete kitér az eddigi megközelítésekre, melyek szerint a darab a különböző, és valóban fordulatos, cselekményszálakat figyelembe véve olvasható dramatizált románcként (a *Pericles*-szel, a *Téli regé*-vel *és A vihar*-ral egyetemben), tragédiaként, bár ez műfajelméleti szempontból igen gyenge lábakon áll, tragikomédiaként. és a brit szigetek római kori történelmi vonatkozásai miatt históriaként is. A kevésbé elnéző kritikai megnyilvánulások (például Johnsoné) szerint a mű csupán drámai zagyvalék, ami mutatja a 18. századi műfajelméleti hozzáállás prezentista természetét. A műfajelmélet korról-korra

többet árul el az utókor műfajelméleti elveiről és normáiról, mint az Erzsébet- és Jakab-korban a populáris drámaírásban alkalmazott alkotói gyakorlatról. Nem beszélve arról, hogy történeti perspektívából nézve mindez egyáltalán nem számít újdonságnak. A többféle hagyományból merítő, a „szent" vagy komoly és vicces elemek vegyítése középkori örökség, a misztériumciklusokhoz tartozó darabok fennmaradt szövegeiben is jól megférnek a bibliai idézetek, utalások és a néphagyományból származó cselekménytrópusok és karakterek,[14] több generációnyi közönség nagy megelégedésére. A műfaji szempontból sokszor valóban nehezen összeegyeztethető tartalmak együttes jelenléte miatt a vallási tartalmú színjátékok vagy *interlude*-ok műfaji megjelölései is kilengést mutatnak. Walter W. Greg az 1643 előtt írt és 1700 előtt nyomtatásban megjelent angol darabok címlistájából (1900) kiderül, hogy John Bale *Három törvény* (1562) című, leginkább a politikai moralitásjátékokkal rokonságot mutató, de gyakorlatilag minden létező műfaji elvárással szembemenő kompilációja komédia jelölést kap, míg egy 1538-as keltezésű munkája Isten embernek tett ígéreteiről minden korokban Ádám bukásától Krisztus születéséig–a megváltás ígéretével nem összeegyeztethető módon– tragédiaként szerepel a nyilvántartásban.[15]

Műfaji jellemzők keveredéséről akkor lehet vitát nyitni, ha a szóban forgó jellemzők kontúrjai tisztán látszanak. Az eddigiekből az derül ki, hogy az egyes drámaváltozatok műfaji hovatartozását a cselekmény néhány jól felismerhető eleme, például a főszereplő szenvedése és halála, vagy a fiatal párok egymásra találása és házassága alapján állapíthatták meg. Ezeken túl minden egyéb járulékos elemnek számított és bármilyen hagyományból és

való átalakulását, és ezzel együtt normatív jellegű alkalmazásának problematikusságát az is mutatja, hogy nem egészen száz évvel Johnson előtt, a Restauráció korában a tragikomédia műfaja igen népszerű és kívánatos a színházakban. Olyannyira, hogy még Shakespeare tragédiák is cselekményátalakításon esnek át, hogy megfeleljenek a kor ízlésének, ahogy történik ez a *Lear király* esetében, amely Nahum Tate keze nyomán már csaknem–egyébként egyik forrásául szolgáló–népmesei, „boldogan éltek míg meg nem haltak"– ízű befejezést kap.

[14] Egyik jeles példája a szent és komikus elemek keveredésének a wakefield-i *Második pásztorjáték*, ahol a nativitás témába épül bele a Makhez köthető, komikus elemekben bővelkedő cselekményvonal. Még az inkább ortodox, hagyománykövetőnek tartott chester-i ciklus *Noé vízözöne* című darabjában is fölfedezhető az említett tartalmi keveredés (Hopper-Lahey (szerk.) 1962).

[15] *Comedye concernynge Thre Lawes, of Nature, Moses, and Christ, corrupted by the Sodomytes, Pharisees, and Papystes most wycked. A Tragedye or enterlude manyfestyng the chefe promyses of God vnto man by all ages in the olde lawe, from the fall of Adam to the incarnacyon of the lorde Jesus Christ* (Greg 1900: 2). Bár ezek a szövegek inkább a korabeli katolikus kontra református vallási konfliktus lenyomatát hordozzák, érintőlegesen kapcsolódnak a dolgozatban tárgyalt témához.

forrásból kölcsönözhették, igyekezve megfelelni művészi elveknek és kielégítve a közönség szórakozási igényét. Az első ismert Erzsébet-kori tragédiák és vígjátékok nyomtatott kiadásainak címlapjai arról tanúskodnak, hogy a középkorihoz hasonló, többféle hagyományból merítő, az emelkedett, tragikus forrástörténeteket a népi színjátszás vaskos tréfáival vegyítő alkotói módszer él és virul. Legalábbis a populáris közönség számára „termelő" színpadi írók körében. Gyakran idézett példa Thomas Preston *Cambyses, King of Persia* (1560-61?) című darabja egy 1584-ben kiadott szövegváltozat címlapja szerint szánni való tragédia tele jólesően kacagtató részletekkel.[16] Ez arra enged következtetni, hogy az Erzsébet-kori kultúrában nem az eltérő műfaji elemeket összedolgozó drámaírói és színjátszói eljárás számít új jövevénynek, hanem éppen az a poétikai elvárás, ami szerint a tragédiához csak komoly és emelkedett, a komédiához pedig, az arisztotelészi elvekhez igazodva, az emberi hibákra megmosolyogtatóan és fájdalommentesen, tanító célzattal rámutató tartalmakat ildomos rendelni.

Shakespeare patchwork technikája: népszerű cselekmény- és karaktertrópusokból „varrt" változatok

Az Erzsébet-kor kontextusában létrejövő populáris kultúra „színjátéküzletének" beszállítói számára életbevágó, hogy viszonylag rövid idő alatt komponáljanak az éppen divatos témákban a potenciális közönség számára hívogató darabokat, amit–a mai szórakoztatóiparban a film–és TV területén mutatkozó nyomáshoz hasonlóan–nehéz teljesíteni felismerhető, tetszőlegesen beemelhető és variálható elemek nélkül úgy, hogy tíz perc után a nézőnek ne legyen az az érzése, hogy már pontosan tudja, miként fog alakulni a történet. A potenciális befogadó közönség összetétele pedig meglehetősen vegyes, ami tovább nehezítheti a feladatot. Pikli Natália találóan jellemzi a helyzetet: „a galérián ülő, humanista, középiskolát, néha egyetemet végzett műveltebb réteget és az udvaroncokat is meg kellett nyerni, hiszen a drámák sokszor szerepeltek a királyi udvarban is" továbbá „élvezhető terméket kellett biztosítani az egy sör áráért a szabadtéri színházban két és fél órát eltöltő műveletlenebb nézőknek is, akiket a „szerelem" és „vér" hívószavaival, no meg a fordulatos történettel, színpompás kosztümökkel és a bohóc sokszor vulgáris poénjaival lehetett becsalogatni" (Pikli 2022). Az idézetben a saját gondolatmenetem szempontjából különösen a „szerelem" és „vér" hívószavakat emelném ki,

[16] A lamentable Tragedie mixed full of pleasant mirth (Framer 1910: 11).

mint meghatározó, bár nem műfajspecifikus cselekményformáló „paneleket". Különböző mennyiségeket adagolva, juthat belőlük a tragédiába csakúgy, mint a vígjátékba, és mi tagadás, vérben a történelmi tárgyú darabok sem szűkölködnek. Mindkettő könnyen felismerhető még a kevésbé kifinomult befogadó számára is, ugyanakkor szinte a végtelenségig lehet őket variálni, lehetőséget adva szerzőknek (minden korban), hogy dimenzionált erkölcsi és filozófiai tartalmat is közvetítsenek rajtuk keresztül.

Vér alatt metonimikus értelemben a drámacselekményhez köthető, alapvetően halállal végződő erőszakos cselekményelemeket érthetjük, a műfaj pedig kikövetkeztethető abból, hogy mennyire fontos szereplő(k) vérét ontják, kik, milyen okból és milyen körülmények között. Bár a vér maga csupán következménynek tekinthető, szorosan kötődik a megelőző tettekkel és az azokat motiváló szándékokkal és helyzetekkel, ezért őket is hordozza szemantikailag. Az erőszak és vérontás egy drámaformán belül is számos változatot eredményez az Erzsébet- és Jakab-korban, ezt igazolója a Daniel Cadman, Andrew Duxfield és Lisa Hopkins szerkesztésében megjelent *The genres of Renaissance tragedy* (2019) tanulmánykötet, ami a tragédia tucatnyi változatát azonosítja, javarészt tematikus motívumok alapján tizenkét szerző drámáit vizsgálva közelről (és jóval többet megemlítve). Ezekből csak egy Shakespeare-é: a *Macbeth*, amit Alisa Manninen az állam tragédiája (*tragedy of state*) osztályba sorol, és ebben a megközelítésben a késő középkori, korai Tudor-kori politikai moralitásdrámák leszármazottjaként olvassa (2019: 69-70). A tanulmánykötetben felsorolt műfajváltozatok, például a *de casibus*, a bibliai témájú, a római, a szatirikus, a családi, a bosszú, vagy a történelmi tragédia cselekményének fő vonala jellemzően a kategóriájukban megnevezett tartalmi és jellemtrópusok szerint szerveződik, változatosságot leginkább a nyelvi megformálás és az alcselekmények hozhatnak.[17]

A bosszú csak egy a vérontás számos oka közül, ugyanakkor fölöttébb népszerű is, hiszen, Derek Dunne gondolatát kölcsönözve, a homéroszi eposzok óta szervező elem a nyugati kultúra irodalmában (Dunne 2016: 3). Az elérhető változatos forrásoknak, másrészt a kor politikai intrikával és hatalmi viszályokkal terhes légkörének köszönhetően népszerűsége töretlen a Tudor- és kora Stuart-kori irodalomban is. A három szóban forgó Shakespeare darab, a *Hamlet*, a *Sok hűhó semmiért* és az *Ahogy tetszik* történéseinek alakulásában

[17] Shakespeare több tragédiáját is említik az egyes változatok tárgyalásakor, de az ő darabjai a jellegzetes prizma-szerű ábrázolásmódból adódóan, amellyel ugyanazt a jelenséget vagy gondolatot több szereplőre vetítve, több vonalon és eltérő végkifejlettel mutatja be, nem egykönnyen sorolhatók az említett alosztályokba.

központi szerepet játszik ez a cselekménytrópus, bár a műfaji különbségek miatt eltérő hangsúllyal és kimenettel. Ha megnézzük, hogy Shakespeare milyen „könyvek pápaszemével" dolgozhatott, amikor a nevezett tragédiát és két vígjátékot írta, kiderül, hogy az ismert szövegelőzmények a két komédia esetében is tartalmaznak olyan cselekményvonalat, vagy legalább néhány epizódot, amelyeknek leggyakrabban valamilyen féltékenység táplálta erőszakos tett, vagy bosszú a mozgatórugója. Mindhárom jelenleg tárgyalt dráma cselekményének kisebb-nagyobb mértékben meghatározó eleme az irigységvagy féltékenység-alapú testvérviszály, az abból származó sérelmek, majd a jól felismerhető adok-kapok minta alapján azok megtorlása.[18]

Az ártatlanul megrágalmazott hajadon népszerű történetét felhasználó *Sok hűhó* egyik lehetséges forrása az ötödik ének Ludovico Ariosto *Orlando Furioso* (1532) című lovagi hőskölteményéből, amelynek két angol nyelvű fordítása is elérhető volt a 16. század végére, a másik Matteo Bandello *La Prima Parte de le Novelle* (1554) című története.[19] Mindkét történetben ármány és irigység okozza a bonyodalmakat, és a–legalábbis a szerelmespár számára–megnyugtató megoldás előtt az erkölcsileg meghurcolt nő „majdnem" halálával mélypontra jut a cselekmény. (McEachern 2005: 5-8) Shakespeare változatában a történelmi darabokból már jól ismert testvérviszály trópus is megjelenik: az aragóniai uralkodói családban, Don Juan és Don Pedro közötti konfliktus keretcselekménybe való építése lényegében határozza meg a megrágalmazott hajadon történetének alakulását, és vastagon aláhúzza a publikus szféra alapvetően politikai színezetű problémájának negatív kihatását a tulajdonképpen ártatlan, a maguk életét a privát szférában élők számára. Vér itt csak a darab cselekményét megelőzően folyhatott, a rövid összecsapásban, amely során Pedro herceg elfojtja öccse, a törvénytelen fiú lázadását és sikerrel megvédi törvényes uralkodói hatalmát. Ahogy Leonato és a Követ a rövid párbeszédből kiderül, az első jelenetben, ebben a csatában „[a]lig valakit"[20] vesztettek

[18] Tekintet nélkül a műfajra, tulajdonképpen nehéz olyan Shakespeare drámát találni, amelyben ne lenne jelen az ármány és bosszú valamely formája.

[19] François de Belleforest francia nyelvű fordításában ismerhette a korabeli olvasóközönség.

[20] A *Sok hűhó*val kapcsolatban fölmerült, hogy az egyik első képviselője lehet a főként a felső társadalmi réteg életének fonák jellemzőit szatírával kezelő társasági vígjátéktípusnak, ami az angol színházakban a Stuart restaurációt (1660) követő időszakban lesz nagy siker. A veszteségek urán érdeklődő kérdés („Hány nemest vesztettek a csatában?"), és a rá érkező válasz („Alig valakit. Nevezetes személyt senkit.") már az elején nyilvánvalóvá teszi, hogy az ábrázolt társadalom melyik rétegéhez tartozók életének eseményei számíthatnak érdemben figyelemre. Bár az is tagadhatatlan, hogy Shakespeare komédiái alapvetően a magas mimézis kategóriájába tartoznak, amely az udvari élet eseményeit helyezi középpontba (Frye 1998: 54–55).

a háborúban álló felek, ami azért is fontos tényező, mert így nem a veszteségek gyászolásával kell, hogy induljon a cselekmény. Ugyanakkor, a későbbiek során a Don Juan és követői által bosszúból megszervezett események könnyen több ember halálához és vérontáshoz is vezethetnének,[21] ami komor perceket szerez a fenyegető veszély elhárítása előtt nézőnek és olvasónak egyaránt, és erőteljesebbé teszi a rákövetkező események után a megkönnyebbülés érzését.

Az *Ahogy tetszik* esetében is több forrás jöhet számításba: közvetlenül Thomas Lodge *Rosalynde* (1590) című népszerű lovagi románca és Robert Greene *Orlando Furioso* (1591) című romantikus komédiája, közvetve pedig az általuk használt további szövegek, például John Lyly Eupheus történetei (1578, 1580) és Ludovico Ariosto már említett, a Greene komédiával azonos című epikus költeménye. Ezek közül a Lodge szöveg privát és publikus térhez társítható cselekményszálában is jelen van a viszály és intrika: a privát, családi térben a legidősebb és legfiatalabb Bordeaux fivér között, az utóbbi rovására, a publikus térben pedig a trónbitorló Torismond király és az előző uralkodó, Gerismond, politikai érdekei feszülnek egymásnak. Shakespeare változatában a politikai viszály egyben családon belüli súlyos konfliktus is az uralkodó család esetében. A nyitó jelenetben Oliver és Orlando Du Boys durva hangú szóváltásával bevezetett testvérviszály téma így további dimenzióval mélyül és vérontás nélkül is komoly jelenléttel bír a darab értelmezésében Frigyes herceg bátyja rovására érvényesített hatalomhéhsége kapcsán. (Latham 1993: xxxv-xxxix)

Amint láttuk, a *Hamlet*et időrendileg megelőző vígjátékok világában a források alapján is komoly része van a cselekmény formálásában a tulajdonképpen hajszál híján vérontáshoz vezető ármány, cselszövés és bosszú[22] elemeknek, a dán herceg tragédiájában viszont ezek már teljes mértékben uralják a cselekményt, és jelentős mennyiségű vér kiontásához járulnak hozzá. Belleforest *Histoires Tragiques* (1570) kötetének harmadik története tekinthető a *Hamlet* elsőszámú forrásának, és ez a francia nyelvű szöveg főként moralizáló megjegyzésekkel erősen kibővített változata a Saxo krónikájában írtaknak. A *Historiae Danicae* 3. és 4. könyvében olvasható Amleth történetének meghatározó

[21] Ha a megrágalmazott Hero bánatában elemészti magát, halála nem látványosan véres, de emberáldozatnak számít, és ha Claudio és Benedetto párbaja megvalósul, valószínűleg vérontás lenne a vége.

[22] Ez azért is fontos, mert a bosszúra építő drámák áttekintéseiben javarészt kizárólag tragédiák szerepelnek, amelyekben kimutatható a senecai hagyomány és a mediterrán világból érkező, olasz és spanyol bosszútörténetek, holott a viszály, az erőszak és jogos vagy jogtalan elégtétel kérdése jelen van a legtöbb Shakespeare komédia világában is–a műfaj természetéből fakadóan többé-kevésbé békés megoldást ajánlva fel válaszul.

cselekményelemei a brutális testvérgyilkosság, vérfertőző házasság, tettetett őrület és az elhúzódó bosszú, amelyeket Shakespeare is felhasznál (Jenkins 1997: 92). A bosszú kérdésének számos szempontból összetett, sokrétegű és nehezen emészthető mivoltát alátámasztja az a hatalmas mennyiségű irodalom, amit erről a témáról a népköltészettől kezdve a tudatos, egyéni látásmód mentén alakított művészi szövegekig bezáróan alkottak a nyugati kultúrában évezredek alatt. Ahogy Fredson Bowers rámutat[23]: a bosszú kérdése kívül esik a törvényeken, mert jogszerűen nem lehet megoldani, ugyanakkor mégis léteznek minden társadalomban olyan íratlan szabályok, amelyek elfogadják, vagy akár el is várják a bosszút. Ebből következően a probléma eleve a több irányból történő megközelítés lehetőségét ajánlja föl az egyén erkölcsi dilemmájától kezdve a törvénykezésnek a bosszú kérdéséhez való hozzáállásáig, vagy az egyébként az Erzsébet-korban elfogadottnak tekintett jogos elégtétel kérdéséig (Dunne 2016: 1–15). A bosszúra építő cselekmény tehát csak első látásra tűnik egysíkúnak és a korabeli közönség nyilvános kivégzéseken edződött szenzációéhségét és „vérszomját" kiszolgáló terméknek. (Bowers 1940: 16) A nyílt, kegyetlen vérontás és a rákövetkező megtorlás már Seneca tragédiáiban is változatos erkölcsi és lélektani kommentárokkal körítve jelenik meg, a korban hozzáférhető további szövegforrásokból pedig újabb, tetszőlegesen formálható, szerkeszthető elemek kerülnek a műfajvariáns vérkeringésébe, például a bosszút szorgalmazó áldozat szelleme, a bosszúálló habozása vagy a főhős ellenében munkálkodó szereplők intrikája. (Bowers 1940: 63-64) Mindezt még fűszerezhetik további népszerű összetevők, például metaszínházi jelenetek és intertextuális utalások (Dunne in Cadman-Duxfield-Hopkins 2019:132), amelyek alkalmazása tovább bővíti a témához fűzhető költői kommentárokat. A meglehetősen nagy kiterjedésű Erzsébet-kori kelléktárból kikölcsönözhető elemekhez képest Shakespeare újításai közé tartozik, hogy nem a sztereotíp viselkedési jegyekkel társított mediterrán közegbe helyezi a bosszú cselekményét, ahogy tette Kyd a *Spanyol tragédiá*ban,[24] hanem Skandináviába, és a címszereplő sem átlagos fiatalember, hanem Wittenbergben többek között filozófiát is tanuló, gondolkodó és nem a hirtelen tettek embere. A Saxo (és Belleforest) által felvázolt fikciós térben Amleth/Hamblet családja az uralkodót szolgálja, így az apja és nagybátyja közti konfliktus, a vérontás és a bosszú megmarad családi szintű tragédiának. Shakespeare változatában Hamlet családja uralkodói szintre

[23] "Revenge is still extralegal because there are no laws dealing with it, and the duty to revenge lies with the near relatives of the slain man; but there is some power, whether of military autocracy or of public opinion, which prescribes bounds" (Bowers 1940: 4).

[24] Valamint Shakespeare is a *Titus Andronicus*ban.

kerül, azaz, hasonlóan a két „szomszédos" vígjátékban látottakhoz, a publikus és magánszféra sajátos keveredése tovább bonyolítja a hatalomvágy, féltékenység, testvérviszály, gyilkosság és a bosszú alapjáraton sem egyszerű kérdéseit. A műfajból adódóan itt a drámaíró kezét azonban nem kötik elvárások, nem kell szerencsés véletlenből adódó megoldásokat keresnie bonyolult helyzetekre, itt természetes, hogy minden konfliktusnak, minden félreértésnek, minden tévedésnek és véletlennek–például aminek következtében Hamlet Ophelia apját szúrja le, vagy amikor Gertrud iszik a Hamletnek kikészített mérgezett italból–súlyos következményei vannak, amelyek mentén a cselekmény feltartóztathatatlanul halad a tragikus vég irányába.

A másik hívószó, a szerelem tárgyalásakor mindenképp fontos általános jegyek alapján kategorizálni annak természetét és szerepét ahhoz, hogy érdemi módon lehessen tisztázni a vele társítható cselekménytrópusokat, hiszen egy szerelem beteljesedéséért–vagy az épp ellene–való küzdelem terén legalább akkora találékonyságot mutatott már az emberiség, mint az ellenségeskedés és a vérontás különféle formáiban. Vagy még nagyobbat. Fontos megjegyezni továbbá azt is, hogy a szerelem, annak a ma általánosan elfogadott „erős lelki és fizikai vonzalom" értelmében Shakespeare és kortársai számára egyáltalán nem volt a hétköznapi kapcsolati dinamika vagy a házasság magától értetődő része. Az Evangéliumból ismerték az első nagy parancsolatot, mi szerint „szeresd az Urat, a te Istenedet teljes szívedből, teljes lelkedből és teljes elmédből" és a másodikat, ami arra buzdít, hogy „szeresd felebarátodat, mint magadat" (Máté 22:37–40), utóbbihoz volt hasonlatos, amit a házastársak szerencsés esetben egymás iránt éreztek. Az erotikus szenvedély és intim testi-leki barátság fogalmai (May 2011: 22-25), ha nem is ismeretlenek a kor embere számára, többnyire intenzitásuk és múlandóságuk okán egyáltalán nem tartoznak a földi boldogsághoz társított eszmék közé. Az iskolázott és vallásos, hétköznapi 16. századi ember a boldogságot még mindig a túlvilági élet ígérete hordozza, és az számít bölcs dolognak, ha a testi kapcsolatra kizárólag gyereknemzés céljából gondol, nem pedig élvezetként. (Stone 2013: 4-5) Ebből a szemszögből nézve a korabeli vígjátékokban látható, intenzív és erotikus természetű vonzalmak és kapcsolatok izgalmas alternatívának számíthattak–viszont többbnyire megmaradnak a képzelet szintjén.

A szerelmi alaphelyzet legegyszerűbb formája, hogy két ember találkozik, szerelembe esnek, majd boldogan élnek, míg meg nem halnak.[25] Ez a „megtalálja

[25] Men and women meet, match, marry, and mate. This is the eternal story which Shakespeare's comedies retell again and again: Jack shall have Jill; Nought shall go ill: The man shall have his mare again, and all shall be well." (Bates in Leggatt 2002: 102)

zsák a foltját. Szerelmes a választottját"[26] gondola azonban már a tündérmese szintjéhez is túl szép és egyszerű–ahogy a *Szentivánéji álom* is példázza. Kell valami bonyodalom, ahhoz, hogy egy szerelem történetét „érdemes" legyen elmondani. Ha pedig azt szeretnénk, hogy még fizessenek is érte, akkor még több–minden korban, nem csak Shakespeare-ében. Az adagolt bonyodalmak hozzájárulása a végkifejlethez, illetve a végkifejlet ünnepelhető, boldog vagy gyászos, elszomorító mivolta befolyásolja a dráma esetében a műfajt.

A nagyrészt a mitológiai adatbázisból építkező ókori görög és római dráma örökségében is bőven találni szerelmi témára épülő cselekményt, nagyrészt tragikus kimenettel. A vígjáték műfaja először a Menandrosz nevéhez fűződő, hétköznapi emberek életéből merítő újkomédia cselekményével, majd nem sokkal később annak a Plautus és Terentius által adaptált népszerű változatával lép be a témához fűzött művészi hozzászólások történetébe az atyai tiltással, társadalmi elvárásokkal, vagy féltékenységgel, intrikával szembe menő fiatal szerelmesek boldogságkeresésének viszontagságaira építő események formájában. (Daniell in Wells 1994: 101-104) A reneszánsz idején népszerű két olasz változat, az igényes nyelvezetű és a római antikvitás örökségből származó szövegelőzményeket szorosan követő *commedia erudita*, és a sztereotíp karaktereket alkalmazó *commedia dell'arte* nem keveredik. Az olasz mintához hasonlóan a kortárs angol vígjátéktípusok is két fő csapásirányon haladnak. Esetükben azonban keverednek a választékosabb plautusi, terentiusi hagyomány és a korabeli, javarészt a *commedia dell'arte* tartalmi paneleit a népi kultúra vaskosabb elemeivel és típuskaraktereivel vegyítő változatok, továbbá csatlakoznak ehhez a chat-hez a kifinomultabb udvari közönségnek szánt, a pásztori divattal is harmonizáló, összetevőit és nyelvezetét illetően lényegesen visszafogottabb, helyenként finoman szatirikus vígjátékok elemei. Shakespeare annyival lép túl a közvetlen elődök és a kortársak gyakorlatán, hogy még erőteljesebben elegyít olyan elemeket, amelyeket ők–és az európai vígjáték hagyomány is–addig külön dobozokban tárolt.

Műfaji alapon elvárható, hogy a szerelem és a vér trópusaihoz társítható cselekményelemek közül az előbbi legyen a meghatározó része a *Sok hűhó* és az *Ahogy tetszik* központi történéseinek. A Shakespeare-re jellemző egyszerre több szálon futó olvasás és írás gyakorlatának (Wells 2023: 84) egyik meghatározó hozadéka, hogy egymáshoz hasonló problémás és kérdéses eseteket különböző irányokban tud mozgatni alternatív végkifejletek felé. A szerelemre alapozó tartalmakat a korabeli minták jellemző cselekmény és karakter

[26] *Szentivánéji álom*. Ford. Nádasdy Ádám. III. 2. 1995: 22.

elemeinek tükrében vizsgálva, prizmatikusan ábrázolt, ennélfogva különösen lélektani szempontból, rendkívül árnyalt és életszerű helyzetekkel találhatjuk szemben magunkat a három említett drámában. Az első látásra hirtelen fellobbanó vonzalomtól kezdve a pusztán testi vágyon alapuló kötődésen, a kényszerű álruha mögé bújt szerelmes színjátékán, és az ilyen-olyan okból elutasított szerelmen és annak következményein át a heves ellenérzésből heves vonzalomba forduló változatig széles skálán mozognak a dramatizálható helyzetek. Ezekből építkezik a korabeli romantikus vígjátékok túlnyomó többsége, a változatosság örömét leginkább a sokféle forrásból átelemelt szereplők egyedivé formálása, a népi színjátszásból örökölt, felismerhető típusok alkalmazása, az egyedi nyelvi lelemény és a csattanós tréfák biztosíthatják.

A *Sok hűhó* és az *Ahogy tetszik* alapvetően szerelmi bonyodalmakon alapuló cselekménye két változatból vezethető le. Előbbi esetében a szerelmi szál egy városias, főként felsőbb társadalmi körben mozgó, azon belül mégis egy szűkebb, otthonias környezetben formálódik és a szereplők viselkedése is ennek függvénye. Utóbbinál a cselekmény csupán néhány jelenet erejéig kötődik a kiépített, urbánus környezethez, nagy része pásztori, természeti zöld világban játszódik (Frye 1998: 155-156) ami új helyzeteket teremt a szintén javarészt nemesi rendhez tartozó szereplők számára, és új viselkedési mintákat kényszerít ki belőlük. E mellett mindkét típus használ az érdesebb hangot megütő népi irányzat elemeiből is, és mint minden Shakespeare dráma esetében, az egyes hagyományokból és forrásokból származó komponensek gyakran ellentételezik és/vagy parodizálják, kommentálják egymást. Mindkét vígjáték cselekménye és szereplőgárdája igazolja a szerelmi bonyodalomra építő populáris, és a korabeli társadalmi sajátságokat és tipikus viselkedési formákat finom szatírával kezelő, gyakran pásztori környezetben játszódó udvari vígjátéktípus elemeinek keveredését. Ezt tekinthetjük a konfúzió egyik formájának, a szó eredeti értelmében.[27] Mindkét esetben, pontosabban, minden komédia esetében, központi szerepe van a cselekmény formálásában bizonyos zavart keltő elemeknek, legyen szó zavarbaejtő helyzetekről, összezavarodottságról, vagy nyelvi alapú értetlenségről és félreértésről. (Creaser in Leggatt 2002: 81) Ez a cselekményi, karakterbeli, és nyelvi szinten a vígjátéki idő nagy részében jelen lévő „zagyva" állapot nevetésre ingerlő és elgondolkodtató egyszerre–vagy inkább ebben a sorrendben. És, tehetnénk hozzá mindjárt, minél többet gondolkodunk a tematizált helyzeteken, annál kevésbé lesz kedvünk nevetni.

[27] A latin *confundere*, azaz „összeönteni" szó régmúltidejű (past participle) alakja. (online etimológiai szótár alapján, a linket a források közt adom meg a dolgozat végén)

A *Sok hűhó* a társasági élet lencséjén keresztül mutatja be a „fiú és lány találkozik"[28] történetét mindjárt három variációban: Hero és Claudio esete a szerelem második látásra kategória, alapvetően egyszerű (és vígjátéki cselekménynek unalmas) irányvonala szerint haladna, ha nem kuszálná össze a Don Juan és követői által bevetett „[m]inden gáncs, minden csapda, minden buktató" (II.2. 1980: 19), amelynek központi része a trópus második változata, Margaréta és Boracchio performatív „szerelmetes mesterkedése[…] (III.3. 1980: 34), a harmadik pedig Beatrice, a „megtestesült utálat szoknyában" (I.1.) esete Benedettóval, az „esküdt nőgyűlölő"-vel (I.1. 1980: 5), avagy a „víg háborúskodás" története (McEachern 2005:1).

A darabban történteket lehetséges diakrón és szinkrón módon is szemlélni[29]: azaz, vagy időrendi sorrendben követve az egyes jelenetekből kibontakozó eseményeket, vagy párhuzamosan létező, egymás jelentőségét megvilágító és/vagy ellentételező jelenetekként szemlélve őket. (McEachern 2005: 58) Utóbbi esetben lesz jelentősége az adott közösség életének dinamikájára, értékrendjére és az egyes szereplők egyéni prioritásaira, főleg társadalmi szempontból jellemző viselkedési mintáira vonatkozó részleteknek.[30] Így kiderül, hogy Hero és Claudio között azért második látásra lobban fel a szerelem, mert első alkalommal a háború miatt Claudio nem ért rá ilyesmivel foglalkozni, meg aztán most van idő utánakérdezni, hogy ki örökli Leonato vagyonát: „Fenség – van Leonatónak fia?" (I.1. 1980: 7). És ezért még csak el sem ítélhetjük őt, hiszen találkozhattunk már hasonló jelenettel *A makrancos hölgy*ben is, amikor Petrucchio és Baptista szintén anyagi kérdésekről egyeztet (II.1.). Tekintve, hogy a 16. században (és még jóval tovább) gyakorlatilag minden társadalmi osztály számára a házasság elsősorban az élethez szükséges anyagi/gazdasági alapot volt hivatott megteremteni (Stone 2013: 41), az ilyen prózai, minden romantikát nélkülöző, ám valójában kulturális kontextustól függetlenül elengedhetetlen egyeztetések teljes mértékben megfelelnek a szokásos forgatókönyvnek. A maszkabál idején (II. 1.) az álarcok „jótékony" takarásában már bátrabbak a kérdések. És a válaszok? Nos, azok is álarcot viselnek:

[28] Angolul *boy meets girl*, ami romantikus történetek cselekménytrópusaként ismert fogalom. A mai vizuális kultúrában népszerű, főként a TV médiumán keresztül érkező termékek, sorozatok egyik felismerhető és variálható építőeleme.

[29] Dover Wilson szerint a darab egy korábbi vígjáték alapjaira épült, annak átdolgozott változata lehet (2009: viii), ez akár magyarázatul szolgálhat a kettős cselekményre.

[30] Ezek alapján mutatkozik párhuzam a *Sok hűhó* és a Restauráció idején népszerűvé váló, a korabeli felső osztály tagjait jellemző tevékenységekre és viselkedési mintáira fókuszáló társasági komédia (comedy of manners) között.

vagy szándékolt félrevezetés okán, mint amikor Don Juan „véletlenül" tudatja Claudióval, hogy Don Pedro valójában magának akarja Herót, vagy önvédelemből, mint amikor Benedetto tagadja, hogy tudná, ki terjeszt rágalmakat Beatricéről. *A makrancos hölgy*ből ismerős, néphagyományból származó női sztereotíp „nehéz eset" Beatrice, és a Lyly *Eupheusá*ból (Dower Wilson 2009: xi-xii) visszaköszönő nőgyűlölő szerepét magáénak valló Benedetto, még ha az alcselekménybe tartozó baráti csíny eredményeképp is, jelentős átalakuláson megy keresztül, így mindketten sikerrel kilépnek a típuskarakterek dobozából. Ezt az is alátámasztja, hogy bár ismeretségük és civakodásuk a cselekményidőt megelőzően kezdődött, Beatrice megjegyzése, „[c]sak kölcsönben van nálam a szíve, adtam is rá kamatot: nem volt nagy a kockázat. De esküszöm, Benedetto hamisan kockázott, s visszanyerte" (II.1. 1980: 16) még egy futó kalandra is enged köztük következtetni, a cselekményidőben közvetlenül történő interakcióik lehetőséget nyújtanak arra, hogy erőteljesen átformálják a kapcsolatukat, ami így ellenpontozza Hero és Claudio házasságának alapjául szolgáló felszínes ismeretséget. Bár a többi szereplő javarészt a már a közönség számára ismert minták szerint közlekedik és tesz-vesz a darabban, egyet közülük még mindenképp érdemes megemlíteni: Lasponya polgárőrt, akit Shakespeare a nevetségesen fontoskodó tisztségviselő és a vásári bohózatokból ismert „vidéki tahó" típusából gyúr össze. Bár első megszólalása alapján nehéz a bohóc szerepen túl bármi értelemmel bíró tevékenységet feltételezni a „reglamát" kiszabó „legindolensebb" (III.3. 1980: 30) rendőrtől, a Hero látszathalálához vezető „igencsak közelről indifferenes kázus"-t (III.5. 1980: 37) paradox módon mégis ő és a társai oldják meg, nélkülük nem valósulhatna meg a vígjátéki cselekménytől elvárható megnyugtató, boldog vég.

Ahogy korábban a források kapcsán esett szó róla, az *Ahogy tetszik* szerelem trópusra épülő cselekményszálát a Du Boys és az uralkodói családban jelen lévő testvérviszály keretezi.[31] A főszereplők, Rosalinda és Orlando az első felvonásban az életükért kényszerülnek harcolni, majd a fenyegető, gyilkos gyűlölettel telített térből kiszabadulva kezdhetnek el megdolgozni a szerelemükért. A kezdeti jelenetek érzelmi hullámvasútra ültetik az olvasót/ nézőközönséget, ami

[31] *A Sok hűhó semmiért* keretcselekményében látottakhoz képest itt a lázadó fiatalabb testvér, Frigyes kerül hatalomra miután kisemmizi és száműzi jogosan uralkodó bátyját, majd a végén látványos megbánást mutatva visszaszolgáltatja a bitorolt hercegi trónt és – ahogy egy futó megjegyzésből megtudjuk – hátralévő életét elmélkedéssel kívánja tölteni. A számos lélektanilag pontos és következetes karakterábrázolás mellett ez nem épp a meggyőző megoldások közé tartozik, de a darab végkifejletéhez és a következő generáció békés életéhez jól illeszkedik ez a mozaikdarab.

Oliver megmagyarázatlan gyűlöletétől mint legalsó pontról indul és az ábrázolt kapcsolati változatokon át egészen az utolsó jelenetekig fenntartja a hullámzó mozgást mielőtt a boldog vég tetőpontjához ér – bár, tegyük hozzá, a folyamatban jelentősen csökken a távolság a bejárt mélység és magasság között. A férfi és nő közötti kapcsolati variációkra fókuszáló cselekményvonalak kiegyensúlyozatlan amplitúdójú érzelmi mozgását társíthatjuk akár a korban elterjedt, főként a romantikus érzelmekkel kapcsolatos ellenérzéssel is: a 16. században e témában írt értekezések visszatérő tanulsága, hogy a szerelem szenvedélyhez, a szenvedély pedig szenvedéshez vezet, ezért tanácsos inkább távol maradni tőle. A korabeli – és még jó kétszáz évig fennmaradó – házasságkötési szokások nem is számolnak vele. Már Greene *Orlando Furiosó*jának esetében is fölmerül, hogy bár Orlando és Angelica szerelmének beteljesülésével és házasságával boldog véget ér a történet, több jelenet a népszerű, pásztori és lovagi tartalmakat elegyítő vígjátéktípus csipkelődő hangú, szatirikus kommentárjaként is olvasható, csakúgy mint George Peele *Old Wives' Tale* című műve.[32] Bár Peele darabját nem említik Shakespeare lehetséges forrásai közt, legalább annyira nehéz kizárni azt, hogy ismerte, mint bizonyítani azt, hogy nem, hiszen 1595-ben már nyomtatásban is megjelent. Mindenestre, cselekményszervezési technika szempontjából hasonló elven működnek: mindkettő többszörös szálon futtatja a saját eseményeit, amelyek kölcsönösen reflektálnak egymásra, valamint a szerelem kérdésére is.

Orlando és Rosalinda érzései egymás iránt első találkozásuk alkalmával, a birkózó verseny jelenetében lobbannak fel, majd a vonzalom hosszabb idő alatt, több felvonáson keresztül fejlődik házasságot ígérő kapcsolattá. Ez a folyamat önmagában már valószínűleg Shakespeare számára sem ígérkezett fordulatos eseménysornak, és ahhoz, hogy még számos alkalommal előadhassák,[33] a korabeli közönség elvárásait is szem előtt tartva tehát „adagol" hozzá további paneleket, úgy is mint gyilkos családi dinamikát és ebből következő, kényszerűségből vállalt száműzetést mindkettőjük esetében, „nemváltó" álruhát, pásztori környezetet, szerepjátékot, szerelem elleni gyógymódokat, unalmas klisékkel

[32] George Peele *Old Wives' Tale* (kb. 1590) című vígjátéka erős kritikával illeti a *Mucedorus*-típusú, népszerű, mágikus és tündérmese-szerű elemekkel tűzdelt romantikus történeteket és színjátékokat (Rockey 1970: 268–275).

[33] Bár csak körülbelül az 1650-es évektől olvasható a nyomtatásban megjelenő drámák címlapján a reklámfogásnak is beillő „nagy tapsot arató" (*with great applause*) adalék a drámák előadásairól szóló információk között, az Erzsébet- és Jakab korban hasonló jelentéstartalommal bírt a „számos alkalommal előadott" (*sundrie times acted*) kifejezés, utalva arra, hogy a többszöri előadás feltehetőleg a népszerűség és tetszés eredménye.

teli szerelmes verseket és további szerelmi/kapcsolati szál változatokat, szám szerint még ötöt, valamint rengeteg két(es)értelmű szójátékot.

Míg Robert Greene a maga Orlando karakterébe az Ariosto költemény főszereplőjének nevét és néhány jelenet erejéig hallucinációit és őrjöngésre való hajlamát építi be, Shakespeare megáll a név kölcsönzésénél. Ha a korabeli közönség az Ariosto- vagy Greene-féle hősszerelmest várja, akkor bizton csalódik. Bár a „kötelező" formulák szerint indul az ő esete is: egy találkozás elég Rosalindával és máris „szenvedély bénítja nyelv[ét] (I.2. 2007: 6), de fákra aggatott, csapnivaló versutánzatokon túl a látványos szerelmi kórság egyéb, az idő tájt pontosan definiált jelei, a „[b]eesett arc […] árkos, kialvatlan szem […] zárkózott kedély […] elhanyagolt szakáll […] szóval hogy mindene […] elhanyagoltságot és levertséget sugározzon" (III.2. 2007: 16) hiányoznak a kelléktárából.[34] Szavai és tettei alapján ítélve Orlando valójában az egyik legegészségesebb ifjú a szerelmes „szakmában". Leszámítva az első jelenetet, amelyben összeszólalkozik a bátyjával, és a második felvonás hetedik jelenetét, amikor karddal fenyegeti a száműzött herceget és társait, hogy az öreg Ádámnak élelmet szerezzen, képes uralkodni magán és figyelemreméltóan ésszerű a gondolkodása. Ezzel szemben Rosalinda viselkedésében inkább találni kezdődő szerelmi kórságra utaló tünetet. Több Celiával folytatott párbeszédből kiderül, hogy ha szerelme nem is határos az őrülettel, az epedezés határozott jeleit mutatja.

> CÉLIA (…) Ha betévedünk a nádasba, bizony csípnek a szúnyogok!
> ROSALINDA Az arcomról le tudnám ôket söpörni; de ezek a szívemet csípik.
> CÉLIA Hát csípd vissza ôket.
> ROSALINDA Inkább őt szeretném visszacsípni, nem a szúnyogokat.
> CÉLIA Te nem tudsz megbirkózni az érzelmeiddel.
> ROSALINDA Sajnos az érzelmeim egy jobb birkózónak szurkolnak, nem nekem. (I.3. 2007: 6)

> ROSALINDA (mint GANIMÉD) Te jó Isten, mit csinálok a zakómmal meg a nadrágommal? Hol volt, amikor láttad? Mit mondott? Hogy nézett ki? Miben volt? De mit csinál itt? Énrólam nem kérdezett? Most hol van? Hogy váltatok el? És mikor látod újra? Válaszolj egyetlen szóval (III.1. 2007: 15).

[34] Már az 1576-tól elérhető Thomas Newton angol fordításában Levimnus Lemnius erotomániára, azaz a szerelmi kórságra is kiterjedő értekezése, amelyet a rákövetkező években több hasonló témájú, angol nyelvű munka követ. A talán legismertebb ezek közül Robert Burton *Anatomy of Melancholy* című könyve, amelynek illusztrált címlapján a szerelmes ifjú (*Innamorato*) is szerepel (Dawson 2008: 14).

A szavak mögött megbúvó szexuális utalás nem egyedülálló jelenség a Shakespeare drámákban, az már annál inkább, ha nemesi rangú női szereplők élnek vele. Rosalinda esetében[35] ez akkor is előfordul, amikor nem visel fiúruhát, és Célia sem fukarkodik velük.

Két kivétellel az ábrázolt kapcsolatok mind a szerelem vagy inkább hirtelen fellobbanó vonzalom első látásra helyzet variációja. Rosalinda és Orlando szerelme mellett ide tartozik a pásztor Silvius egyoldalú szerelmének esete Phébével, így habarodik Phébe a Ganimédnek álcázott Rosalindába, és egyértelműen ez a jelenség adja Célia és Oliver hirtelen támadt románcának alapját. A köztük valószínűleg a negyedik felvonás harmadik jelentében első látásra szövődő szerelem ennek a kategóriának teljesen szabályos képviselője. Azért csak hozzávetőlegesen becsülhető meg, hogy az adott jelenetben indul a kapcsolatuk, mert akkor találkoznak először, utána már csak annyit tudunk meg, hogy Oliver a „nyúlfarknyi ismeretség" után „szédítő sebesség[gel]" megkérte a kezét és Aliena (még az igazi nevét sem tudja, sem azt, hogy kinek a lánya) „hirtelen mondott igent" (V.2. 2007: 25). Az időnként házasodni készülő udvari bolond Borotva és kiszemeltje, Lidi esetében nem kerül szóba ez a típusú kötődés. Nem csinál titkot belőle sem ő, sem a lány, hogy ennek leginkább az utóbbi csúnyasága az oka, tehát sem első, sem több látásra nem valószínű a látvány alapú vonzalom kialakulása. Borotva szavai „[é]s mondd, Lidi, még mindig az eseted vagyok? Tetszik a karakterem?" (III.3. 2007: 17)[36] akár egy tartalmas, belső értékekre épülő párkapcsolat lehetőségét is kilátásba helyezné–ha nem derülne ki még ebben a jelenetben, hogy a társdalmi és műveltségi különbség okán Borotva lekezelően bánik a jövendőbelijével. Csak azért készül elvenni Lidit, hogy „ne élj[enek] bűnben" (III.3. 2007: 18) és azért nem ragaszkodik a hivatalos templomi esküvőhöz, mert „ha nem […] rendesen házas, az jó ürügy lesz majd, hogy [o]tt hagyja[] a feleség[ét]" (III.3. 2007: 18). Egyfajta fordított kertész kutyája helyzetből adódóan a szintén Lidi iránt érdeklődő Vilmost viszont kiüti a nyeregből. Egyedül Vilmos esetében nem tudni pontosan, miért is venné el Lidit. A cselekményt záró négy kézfogó akár végjátékként is értelmezhető: a számos bemutatott kapcsolati változatból

[35] I would try, if I could cry hem and have him. (I.iii.19) Nádasdy Ádám fordításában megjelenő szúnyogcsípés, a szúnyog fullánkjának bőrbe való behatolása metaforikus párhuzam alapján akár szexuális utalásként is értelmezhető. Az eredeti nem tartalmaz ilyen metaforát, de a "If I could .... have him" kifejezés testi jellegű kapcsolatra is vonatkozhat.

[36] "And how Audrey, am I the man yet? Doth my simple feature content you?" A feature szó nem kizárólag egy személy külsejét vagy arcvonásait jelöli, hanem általában vonatkozik személyiségi jegyekre.

ez a négy pár „maradt állva", a nézők/olvasók kedvükre választhatnak közülük szimpatikus vagy elkerülendő mintát–ahogy tetszik.

A szerelem mint szenvedély és különféle változatai ellentmondásos természetének bemutatására számtalan példát láthatunk a vígjátékokban, korántsem problémamentes megítélése ellenére azonban Shakespeare és pályatársai ebben a műfajban gyakorlatilag szükséges adalékként kezelik a frigyek megpecsételéséhez, szembe menve a korabeli írott és íratlan házasságkötési szokásokkal. A tragédiák cselekményének is szívesen látott vendége, bizonyítja ezt Shakespeare esetében a *Romeó és Júlia*, az *Othelló*, az *Antonius és Kleopátra*, egyik alcselekményét tekintve részben a *Lear király*, valamint a műfaji szempontból (is) zavarbaejtő *Troilus és Cressida*. Az átlagos iskolázottságú, alsó- és középosztálybeli Erzsébet-kori színházi néző valószínűleg a legtöbb esetben levonhatta a sommás végkövetkeztetést, hogy jobb ettől a szenvedélytől távol maradni, mert lám, hova vezethet. Persze minden érintett helyzetet aprólékosan elemezve kiderül, hogy a gond nem az érzéssel magával van, hanem a körülményekkel, amelyek között fellobbant, és amelyek nagyban hozzájárulnak ahhoz, hogy gyászos véget érjen.

A *Hamlet* esetében a szerelem trópus több kapcsolódó témával a vér és bosszú irányította főcselekményben és a vele szorosan összefonódó alcselekményben is jelen van–bár inkább kommentár funkcióval, nem központi szálként. Hamlet és Ophelia romantikus kapcsolatának lehetősége a forrásokban is adott, hogy mivé formálódik a tragédiában, abba a már mögötte lévő sikeres vígjátékoknak is van beleszólása. Ahogy Susan Snyder rámutat, a nagy tragédiák előtt Shakespeare tíz különböző történetben olyan világot mutatott meg a közönségnek, ahol a szerelmesek mindig győznek, a halál mindig alulmarad, és semmi sem marad visszavonhatatlan. Ilyen előzmények után a Hamlet és Ophelia szerelmének nehézségeit és vígjátékokból, már ismerős nehézfejű, akadékoskodó apa[37] karakterét látva esélyes, hogy a nézők vagy valamiféle véletlen és komikusan szerencsés megoldást várnak, vagy uralkodói szót, amely felülírja és megtöri az apa ellenállását (Snyder 1979: 5). Ezekből csupán a véletlen szerencsétlen változata valósul meg a harmadik felvonás negyedik jelenetében, amellyel Polonius berzenkedése valóban megtörik, sok minden mással együtt.

Hamlet és Ophelia kapcsolatának természetéről rajtuk kívülállóktól szerzünk tudomást először. Többen, több szemszögből formálnak véleményt róla attól

[37] A *Szentiványéji álom* szerelmi bonyodalma is olyan helyzetből indul, amikor az apa, Egeus, ellenzi lánya jövendőbelijét illető választását. Mind Egeus, mind Polonius a vecchi típuskarakterekkel rokonítható a commedia dell'arte hagyományból. Utóbbi keveréke a Pantalone és az il Dottore karaktereknek.

függően, hogy mennyit látnak vagy vesznek észre belőle és a megnyilatkozások alapján úgy tűnik, különböző okokból akkora jelentőséget tulajdonítanak bizonyos fordulatainak, ami alapján akár főcselekménynek is hihetnénk. Alcselekményszálként nagy vonalakban hasonlít a romantikus vígjátékokban látottakhoz: az atyai ellenállás és a szerelmesek cívódása mellett még nyelvhasználat, azaz a bújtatott, gyakran szexuális tartalmú célzások szintjén is felismerhető párhuzam. A *Sok hűhó semmiért* angol címében (*Much Ado about Nothing*) a „nothing" szó kapcsán általában két lényeges dolgot szokás megjegyezni: egyrészt azt, hogy egy lefordíthatatlan szexuális vonatkozású szójáték része,[38] ami erősen redukált értelemben arra is utal, amivel nagy általánosságban a szerelmi lángolást a kor átlagembere azonosította, másrészt a Hero és Claudio kapcsolatát okozó bonyodalomnak–amint szerencsésen kiderült– a végére már valóban semmi jelentősége nincs, a buborék kipukkant. A szó fonetikai jegyei további adalékkal bővítik az értelmezés lehetőségét: a „nothing" korabeli kiejtése ugyanaz, mint a „noting"-é, ami „észrevesz, megfigyel, tudomást szerez, megjegyez" értelemben (McEachern 2006: 2) jelöli azt a tevékenységet, ami általában kisebb közösségekre jellemző, és amit számos karakter gyakorol a *Sok hűhó*ban és a *Hamlet*ben is. Azaz, látni, hallani vél dolgokat így-úgy, és a megfigyeléseit meg is osztja másokkal.

Elsődleges forrásra alapozva, a szerelmi szál vonatkozásában Ophelia szavai alapján annyi derül ki, hogy Hamlet „többször biztosított[a] vonzalmáról" és a „legúribb modorban ostromol[ja] szerelmével" (I.3. 1999: 6). A korabeli udvarlási és házasodási szokásokról tudhatók alapján (Pritchard 2021) ez a nézők számára komoly szándékot is jelezhetett, amit Gertrud támogató megjegyzései is alátámasztanak. Nádasdy Ádám az „ostromol" igével fordítja az angol *importune*-t, amely olyan helyzetben is alkalmazható, amikor prostituálttal alkudozik valaki testi vágy kielégítése céljából. Hamlet és Ophelia személyes interakciói során más alkalommal is vegyül testi vonatkozású célzás a párbeszédbe, ami jellemző a korabeli szerelmi évődés nyelvhasználatára, és a szonettekben is bőven találni rá példát, hormonokban gazdag fiatalokról lévén szó, mindez akár természetesnek is vehető.

A királyi palotában adott szűk körű, reprezentatív társadalomban kevés olyan tevékenység van, ami nem a publikus térben zajlik, és még kevesebb, amiről a publikus teret belakók ne akarnának tudni. Nem tisztázott, hogy Ophelia és Hamlet kapcsolata mikor kezdődött, úgymond nyílt titokká Laertes búcsúszavai után és Polonius okvetlenkedése következtében válik. A „fiú és lány találkozik"

[38] Korabeli szleng nyelvhasználatban a szó a női nemi szervet jelölte.

cselekménnyszál Laertes olvasatában Hamlet oldaláról pusztán múló fellobbanás, „friss iboly[a] az ifjú tavaszban, mely gyors, édes-de hervad is hamar, egy percnyi illat, kis szórakozás, de nem több". (I.3. 1999: 5). Véleményét húga érdekében, őt féltve, ésszerű elvek mentén formálja, a kapcsolat lényeges körülményei közül ő a királyfi társadalmi helyzetéből adódó kötelezettségeket tartja meghatározónak, melyek következtében Hamlet a házasság kérdésében nem dönthet egyedül. A trónörökösről lévén szó, ez bizonnyal indokolt óvatosság, bár a királyi pár egyik tagja sem nyilatkozik tiltó módon a kapcsolatról.[39] Az ellenvetés Ophelia családjának oldaláról érkezik. Míg a vígjátékok világában a szerelmes hajadonok vagy maguk is öntudatos, felvágott nyelvű nők, vagy van a közelükben legalább egy segítőkész barátnő vagy női rokon, Ophelia egyedül van és a maga helyzetében csak egyet tehet: mint „szófogadó, jól nevelt teremtés" (II.2. 1999: 11) elfogadja bátyja tanácsát és aláveti magát apja utasításainak. Ami ezután történik kettejük közt, az már nem az ő magánügyük, hanem a publikus térben zajló megfigyelés vagy inkább kísérletezgetés tárgya, sok hűhó mindenért, tragikus kimenetelű véletlenekkel és konkrét ok-okozati következményekkel. Azt, hogy a királyi palotában és a királyi családban nem magánügy a magánügy, Claudius és Gertrud házassága, és előbbi erre vonatkozó első megszólalása is példázza, amikor megköszöni az udvari emberek házasságukra vonatkozó „bölcs és bőkezűen adott tanács[ait]" (I.2. 1999: 3). Az nem derül ki, mire vonatkoztak az említett tanácsok, és vajon siettették vagy késleltették a házasságot. Politika stabilitás szempontjából valószínűleg minél előbb tanácsos volt megkötni egyet, a vele járó problémás helyzet ellenére.[40]

Tekintve, hogy tragédiával van dolgunk, a műfaj „Murphy törvénye" gőzerővel dolgozik, ami elromolhat, az el is romlik, és ez alól a szerelmi alcselekmény sem kivétel. A vígjátékok kelléktárából ismerős cselekményelemek és karakterek is hozzájárulnak a végkifejlethez, éppen azzal, hogy a már ismerős önmagukat adják. Polonius, a fontoskodó vecchio, az öreg, aki „ítélet[ében] elvet[]i a sulykot" (II.1. 1999: 10), gyakran követ el hibát, de képtelen ráhibázni a lényegre, Hamlet bolond „álruhája", ami hozzásegíti, hogy tisztábban lásson

[39] KIRÁLYNÉ Virágot a virágnak. Isten áldjon./ Bár lettél volna Hamlet felesége,/ s én nászágyadra hintenék virágot,/ nem sírodra (V.1. 1999: 31).

[40] Belleforest történetében a testvérgyilkos Fengon még bátyja életében elcsábítja annak feleségét, erre vonatkozó utalás nincs Shakespeare-nél. Ugyanakkor, Claudius a családból nősül és volt sógornőjét veszi feleségül, „e háborús királyság özvegyét" (I.2. 1999: 3), ami a katolikus vallás szemszögéből a vérfertőzéssel egyenértékű. „Ha pedig elveszi valaki az ő fiútestvérének feleségét: vérfertőzés az; az ő fiútestvérének szemérmét fedte fel; magtalanok legyenek" (Leviticus 20:21). Ezen az alapon kérte VIII. Henrik Aragóniai Katalinnal kötött házassága érvénytelenítését, bár csak 18 év után.

és készen álljon a feladatra, Rosencrantz, Guildenstern, a sírásó és Osric bohóc-szintű megnyilvánulásai irrelevánsak (Snyder 1979: 5), ugyanakkor mégis relevánsak az adott helyzetekben, és segítségükkel Shakespeare olyan közeget teremt, amelyben a tragikus vég elkerülhetetlensége még hangsúlyosabbá válik.

Felhasznált irodalom

Nyomtatott források:

Baldwin 1944 = Baldwin, T.W. William Shakspere's Small Latine & Lesse Greeke. University of Illinois Press (Urbana)

Babb 1965 = Babb, L. The Elizabethan Malady. A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642. Michigan State UP

Bowers 1940 = Bowers F.T. Elizabethan Revenge Tragedy 1587-1642. Princeton UP

Brunwald 1991 = Brunwald J.H. The Taming of the Shrew: A Comparative Study of Oral & Literary Versions. Taylor & Francis (Oxfordshire)

Crawford 1916 = Crawford, A. W. Hamlet, the Ideal Prince and Other Essays in Shakespearean Interpretation. Toronto. 11–126

Creaser 2002 = Creaser J. Forms of Confusion. In: Leggatt A. (szerk.) The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy. Cambridge UP 81–101

Dawson 2008 = Dawson L. Lovesickness and Gender in Early Modern English Literature. Oxford UP

Draudt 2002 = Draudt, M. The Comedy of Hamlet // Atlantis, 2002. vol 24, No. 1. 71–83.

Drummond 1711 = Drummond W. Works of William Drummond of Hawthornden Consisting of Those which were formerly Printed and those which were design'd for the Press (from the Author's original copies). Printed by James Watson (Edinburgh)

Dunne 2016 = Shakespeare, Revenge Tragedy and Early Modern Law. Vindictive Justice. Palgrave Macmillan

2019 = Revenge Tragedy: Henry Chettle's The Tragedy of Hoffmann in: D.Cadman-A. Duxfield-L. Hopkins (szerk.) The Genres of Renaissance Tragedy. Manchester UP

Frye 1986 = Frye, N. Northrop Frye on Shakespeare. Yape UP, New Haven, London

1998 = Frye, N. A kritika anatómiája. Ford. Szili J. Helikon Kiadó, Budapest

Gay 2008 = Gay P. The Cambridge Introduction to Shakespeare's Comedies. Cambridge UP

Greg 1969 = Greg W.W. A List of English Plays Written before 1643 and Printed before 1700. Haskell House Publishers, New York

Jenkins 1997 = Jenkins. H. (szerk.) The Arden Shakespeare. Hamlet. Nelson and Sons Ltd.

Kastan 2003 = Kastan D.S. "A rarity most beloved": Shakespeare and the Idea of Tragedy In: R. Dutton-J.E. Howard (szerk.) A Companion to Shakespeare's Works. Vol.I. The Tragedies. Wiley-Blackwell, Oxford 4–22.

Kelley 1993 = Kelley, H.A. Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages. Cambridge UP

Latham 1993 = Latham A. (szerk.) The Arden Shakespeare As You Like It. Routledge, London, New York

Matuska 2016 = Matuska Á. Udvari és populáris kultúra a kora modern Angliában // Hungarológiai Közlemények, Újvidék, 2016. XVII. (2): 1–13

May 2011 = May, S. Love. A History. Yale UP, New Haven & London

McAlindon 1996 = McAlindon T. Shakespeare's Tragic Cosmos, Cambridge UP

2003 = What is a Shakespearean Tragedy? In: Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy. Cambride UP

Miola 2000 = Miola, R. S. Shakespeare's Reading, Oxford UP

McEachern 2005 = McEachern C. (szerk) The Arden Shakespeare Much Ado About Nothing. Thomson Learning, London

Patrides 1988 = Patrides C.A. Shakespeare and the Comedy Beyond Comedy // The Kenyon Review. New Series Vol.10, No.2. (Spring 1988) 38–57.

Pikli 2016 = Pikli N. A kora újkori populáris kultúra változatai Angliában // Hungarológiai Közlemények, Újvidék, 2016. XVII. (2): 14–27.

Pritchard 2021 = Pritchard R.E. Sex, Love, and Marriage in the Elizabethan Age. Pen & Sword Books Ltd., (Yorkshire)

Shakespeare 1980 = Shakespeare W. Sok hűhó semmiért. Ford. Mészöly D.

Shakespeare 1999 = Shakespeare W. Hamlet. Ford. Nádasdy Á. // Színház. Drámamelléklet (október)

Shakespeare 2007 = Shakespeare, W. Ahogy tetszik. Ford. Nádasdy Á.//Színház. Drámamelléklet (augusztus)

Sidney 1975 = Sidney, P. Sir. A költészet védelme. Ford. Molnár K. = Horváth I. (szerk) Francia és angol poétikák 1392-1603. Kézirat. József Attila Tudományegyetem, Szeged. 53–127.

Stróbl 2016 = Stróbl E. A Tudor udvari kultúra és az Erzsébet-kultusz // Hungarológiai Közlemények. Újvidék, 2016. XVII. (2): 28–41.

Szenczi 1965 = Szenczi M. (szerk.) Shakespeare az évszázadok tükrében. Gondolat Kiadó, Budapest

Snyder 1979= Snyder S. The Comic Matrix of Shakespearean Tragedy. Romeo and Juliet, Hamlet, Othello, and King Lear. Princeton UP, New Jersey

Wells 1994 = Wells. S. (szerk.) Shakespeare Studies. Cambridge UP

Wells 2023 = Wells, S. What Was Shakespeare Really Like? Cambridge UP

Zipfel 2007 = Zipfel F. 'Very Tragical Mirth': The Play within the Play as a Strategy for Interweaving Tragedy and Comedy. = Fischer G.-Greiner B. The Play within the Play: Scholarly Perspectives. The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection. Rodopi, Amsterdam, New York. 203–221.

Elektronikus források:

http://drad.vtcath.org/EnglishServer/4166Docs/JohnsonHamlet.html

First Folio: https://ia803402.us.archive.org/28/items/shk00001/shk00001.pdf

Shakespeare documented: Plays in print: https://shakespearedocumented.folger.edu/resource/playwright-actor-shareholder/plays-print#:~:text=The%20first%20quartos%20of%20Shakespeare's,as%20it%20is%20now%20titled

Hopkins Hughes, Stephanie, Jonson's Ode to Shakespeare

https://politicworm.com/wp-content/uploads/2010/11/hughes-jonson-ode.pdf

John S. Farmer (szerk.), The Tudor Facsimile Texts.

https://dn790009.ca.archive.org/0/items/cambyseskingofpe00presuoft/cambyseskingofpe00presuoft.pdf

The Beyond Shakespeare Company. Tudor Interludes: https://beyondshakespeare.org/tudor-interludes/

The Old Wives' Tale by George Peele

http://elizabethandrama.org/the-playwrights/george-peele/the-old-wives-tale-george-peele/

The History of Orlando Furioso by Robert Greene

http://elizabethandrama.org/the-playwrights/robert-greene/orlando-furioso/

https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/BoyMeetsGirl

https://www.etymonline.com/word/confusion

https://tudortimes.co.uk/daily-life/marriage/sex-within-marriage

Pikli, N. *A reneszánsz újragombolva* In: Szemelvények az angol irodalom történetéből (2. Rész)

https://1749.hu/fuggo/tanulmany/szemelvenyek-az-angol-irodalom-tortenetebol-2-resz-a-renenszansz-ujragombolva.html

Eisemann György
(ELTE, Budapest)

A *GENEZIS* MINT TECHNOLÓGIA. JÓKAI MÓR TRAVESZTIÁJA JULES VERNE MODORÁBAN

Mihail Bahtyin a travesztív alkotásokról szólva kifejti, azok nem a hősöket és tetteiket figurázzák ki, hanem egy műfajt, stílust és nyelvhasználatot tesznek idézőjelek közé, látni engedve a komoly szavak korlátait. „A parodisztikus travesztív formák egy igen fontos – mondhatni döntő – vonatkozásban készítették elő a regényt. [...] Létrejön a nyelvi alkotótevékenység egy új módszere: az alkotó megtanul kívülről, idegen szemmel, egy másik lehetséges nyelv és stílus szempontjából nézni a nyelvre" (Bahtyin 1976: 235–243). A Verne-féle történet – ez esetben a felfedező utazás, a tudományos utópia, a pikareszk eseménysor ötvözése – és annak travesztiája szempontjából különösen fontos lehet két bahtyini mozzanat kiemelése: a *véletlené* és térbeli *távolságé*. A véletlennel az irracionális elemek – a kiszámíthatatlan és tervezhetetlen tényezők – törnek be az emberi sorsba, a leküzdhetetlen térbeli messzeségekben pedig létrejön a fogság vagy az elszigetelődés helye, ahonnan ki kell szabadulnia a hősnek. A hajótöréshez például „okvetlenül tengerre van szükség, de hogy ez a tenger földrajzi vagy történelmi szempontból konkréten hogyan fest, tökéletesen mindegy" (Bahtyin 1976: 269). Hozzátehető, az egész romantikus irodalmiság egyik alaptényezője a kommunikációs helyzet, melyben az üzenet nehéz akadályokon áttörve, számos veszélynek kitéve juthat el címzettjéhez, közre adójához és az olvasókhoz. Hogy az üzenet érkezhet levélben, palackba zárt iraton, hagyatékban őrzött napló stb. révén, azt a képességét mutatja, mellyel legyőzi a teret és az időt: áthidalja a messzeséget és túlélheti küldőjének a halálát. Sorsát feltűnő mediális áthelyezések kísérik: az eredetileg kéziratos szöveg nyomtatott formába kerülése, nyilvánosságra hozása – az irodalmi „termelés" színre vitele – gyakran maga is része a fikciónak. Jókai Mór Verne-travesztiája (*Egész az északi pólusig!* 1876 (Jókai 1976: 105–266; jegyzetek: 505–585)), mint a kulturális hagyomány egyes elemeinek „átöltöztetése", szintén hasonló eljárásokkal él.

E travesztia sajátos vonása továbbá, hogy a megidézett stílust nem közvetlenül annak parodizálható túlzásaival, a figurált nyelvezet korlátainak érzékeltetésével imitálja, hanem egy másik „forrás", egy újabb vendégszöveg tükrében markírozza a megszólított alkotások nyelvi előfeltevéseit. A tudomány fantasztikumba hajló optimizmusát úgy veszi célba, hogy a technikai haladás illúzióit, azok vélt, vagy olykor valós episztemológiai ellentétével, a vallási tradícióval domborítja ki. A verne-i utópia és kaland ezért a bibliai teremtés eseménysorával, teológiai távlatával, évezredek hitvilágával képez összjátékot az elbeszélésben. A tudományos teljesítmény és az isteni teremtés egymás allegóriái lesznek, amivel a regény nem értékeli le sem a tudományos, sem a vallási diszkurzus rangját.

Jókai műve tehát kétféle, egymástól meglehetősen elütő vendégszöveg dialógusára épül: a Szentírásra és a modern technika egymásra íródó nyelvezetére, azaz a bibliai *Genezis* könyvére és Jules Verne utópikus kalandregényeire (*Utazás a föld középpontja felé, Hatteras kapitány kalandjai, A prémek hazája*).[1] Az a penetráció, melyben az Ószövetség és a tudományos-fantasztikus irodalom világa hatja át egymást a romantika stiláris szinkretizmusának és a modernitás „barkácsoló" eljárásainak alkalmazásával, ígéretes kiindulás lehet egy kulturális távlatú travesztia megformálásához. Cselekményében a főhőst, a leleményes Galiba Péter matrózt a visszautazó Tegetthoff-expedíció véletlenül otthagyja az északi sarkon, a jégbe fagyott hajón. A fiatalember azonban lenyűgöző leleményekkel győzi le a veszélyeket: megszelídíti a jegesmedvéket, felolvasztja a jégtömböket, melyek hűtőszekrényként tárolták a délvidéki állatokat, sőt egyes kristályok még az emberek testét is megőrizték. Kiderül ugyanis, a jégkorszak lefagyasztotta a trópusi környezet élővilágát, s egy áramlat révén a bioszféra leszakadt tömbjei az északi sarkra sodródtak, természetesen Galiba Péter hajója mellé.[2] A hibernált állatokat és embereket csak ki kell olvasztani a sokezer éves jégkockákból, kibontani a kristályokból, s megelevenedik az ősidők húskészlete, valamint a *Teremtés könyvének* néhány szereplője. Az első szabaddá tett embert, „húszezer éves menyasszonyát", Lámekh lányának, Nahámának tartja a matróz, aki majd az apát is kiszabadítja.

[1] „Jules Verne-hez hasonlóan fordult Jókai a tudományos fantasztikum regénylehetőségei felé, összekötvén az utópiahagyományt, a felvilágosodás államregényeit és a (politikai) pamfletekből ideszármaztatható, szatirikus hangvételű parabolát." Lásd Fried 2005a: 17; Fried 2005b: 122–127; Hankiss 1926: 246–292; Hankiss 1930.

[2] Az író hagyatékában talált ismeretterjesztő mű (Fraas 1866) állítása szerint a sarkvidéken valóban felfedeztek mamut- és rinocérosz-csontvázakat, konzervált tetemeket. Lásd még Keresztury 1958: 384–391.

Később magára Káinra bukkannak, homlokán az Úr bélyegével. Naháma homlokon csókolja a testvérgyilkost, mire a bűn bélyege eltűnik, s Káin porrá omolva esik össze – Galiba szerint most nyert bűnbocsánatot. A *Genezis* szövegét a technika csodái játsszák újra: a sarkvidéki sötétség például a kietlen és puszta föld képére hasonlít, melyet valamikor az Úr parancsa („legyen világosság") árasztott el fénnyel. Galiba profán imitációja pedig robbanószerkezettel lángra lobbant egy vulkánt, mire meleg fény árad szét a tájon, hogy az Írások sorrendje szerint kezdődjön újra az egész földtörténet: az élet keletkezése, a növények és az állatok születése. Az északi sark gyorsított benépesedését az ember megjelenése előtt zárja le a narrátor, mint akinek most már elege van a gáttalan ötletelésből: *Ne tovább!* – hangzik a zárófejezet címe.[3] A vulkánt egy tengerár kioltja, így vége a fantasztikus „ontogenezisnek". Naháma és Péter ott maradnak a sötétségben, s nehéz eldönteni, ez mennyiben tekinthető idillikus és mennyiben katasztrofikus befejezésnek. Nem kevesebb történik, mint hogy a regény főszereplője egyenesen a *Biblia* szövegéhez írja vissza magát a történelmi idők közvetlen folytatójaként, a bibliai alakok pedig áthidalva több évezred távlatát, a modern civilizáció révén, annak közegében élhetnek tovább. A jég fogságába esett hős térbeli elszigeteltsége megnyitja mind a technika jövőjét, mind az őstörténeti idők múltját.

A lenyűgöző kalandokat ezúttal is egy megtalált kézirat rögzíti, méghozzá a matróz titkosírását tartalmazó feljegyzések, melyeket ő egy vadlúd – mint madárposta – tollai közé helyezett, így került a szöveg Quebec tartományba. Az iratok nem akármilyen technológiával jöttek létre. Szerzőjük vékony kollódium-lapokra másolta a fotográfiával kicsinyített írásokat, melyek kétezerszeres nagyítással voltak diafilmszerűen kivetíthetők a vászonra. A távolságok informatív legyőzése tehát a fényképezés, a kémia és a mágikus tükör segítségével valósult meg. Az üzenet anyagának e nyomatékosan technizált közvetítése a bennefoglalt téma tudományos-fantasztikus jellegével korrelál, miközben a vadliba-közvetítés humorát sem hagyja ki a játékból. A titkosírást képtelen volt megfejteni a világ számos tudományos akadémiája, míg a *Hon* szerkesztőségének egyik tagja ismerte fel, hogy egyszerűen csak „madárnyelven" íródott és magyarul.[4] Madárnyelven, vagyis olyan szavakkal, melyek írásos képe számos oda nem illő betűt tartalmaz, s a fölösleg mellőzésével vehető ki a szavak jelentéses alakja. A titkosított lejegyzésnek és olvasásának e módszere szerint nem az egyes betűk dekódolásából

[3] Hasonló metafiktív gesztussal zárul Jókainak egy másik „újrajátszása", lásd Hites 2011: 137–148.

[4] Ahogy a folytatásos közlés gyakorlatában „a szövegértelmezés kontextuális feltételrendszerének kialakításában a szerkesztő (és természetesen a lap többi szerzője is) aktív szerepet játszik" (Hansági 2013: 38).

következtethető ki az üzenet, hanem a nyelv egészéből deriválhatók az írásjelek összefüggései. Vagyis értelmessé összeálló szavak keresendők a szövegben, mely művelethez az adott nyelv és grafémikus közege előzetes ismeretére van szükség. A kézirat címe például a következő lejegyzés: „Garbalirbibarba Perbetirbi jérbég arbalarbattirbi narbaplórbójarba." Könnyed megfejtése: „Galiba Peti jég alatti naplója." Az értelmezéshez tehát nem kódfejtésre van szükség, hanem a megfelelő íráskép kihámozására, az előtűnő szóalakok kiolvasására. E titkosírás legmélyebb „titka" tehát azon nyelvfelfogás, mely nem az egyes alfabétikus jelek megfeleléseit keresi, hanem a nyelvi-beszédszerű horizont előzetességéből kutatja és következteti ki a jelentésesként kikülönülő betűsort. A feljegyzés anyagában ott az írásos értelem, mint márványban a szobor. S az írásjelek szemantikai alakzatokként észlelése a nyelv immateriális emlékezetéből kiindulva lehetséges. A betűhalmaz nem árulkodik önnön fölöslegéről, a többlet csak a beszédszerű kommunikációra tekintettel hántható le. Így az írásképből azt a beszédet kell kiolvasni a megfejtéshez, melynek szavai a nyelv egészéhez tartozókként tűnnek elő, szó és nyelv humboldti összjátékában. E kiolvasás révén jött létre a könyv, melyet az olvasó a kezében tart. Ugyanakkor mintha az íráscentrikus és a fonocentrikus nyelvfelfogások valamilyen együttműködése is felrémlene mindebben: ha a *Tóra* betűinek permutálása és kombinálása például a világ midrás-elvű teremtése, akkor Galiba üzenete úgy alkotja meg önmagát az ábécé betűiből, hogy a beszéd alászállásával válik értelmezhetővé.

Ilyen mediális érdekeltségű programmal vezeti fel és bontja ki a regény a „madárnyelven" lejegyzett és technizált teremtéstörténet travesztív távlatát. Az üzenettel a madárposta közvetíti a kicsinyített betűk halmazát, mely egy laterna magicával fölnagyítva alakul „látható nyelv" helyett egyelőre látható titkos írássá. (Ahogy megérkezése Quebecben történik, mely a papíron nem, de a beszédben megfordítva ugyanaz a szó és hangsor.) Jókai művében tehát egy irodalmi műfaj travesztiája olyan betűkkel kerül lejegyzésre, melyek anyagát a technika teheti láthatóvá és kiolvashatóvá. Ezáltal nemcsak az architextuális keret, de maga a nyelvi matéria, a feljegyzés is „átöltözések" (mediális áttevődések) jegyében bontja ki értelmét.[5] S ha az irónia nem a szövegek tartalmát illeti, hanem a stílusát, műfaját, akkor ehhez itt a közvetítés módja, a szöveg hordozható-terjeszthető anyagának hasonlóképp ironikus kezelése járul. Ennek révén tűnik elő az olvasó számára a látható – értelmes – nyelvi feljegyzés: a diszkurzív szintű emlékek mozgósításának eredménye.

[5] A műfaji keretekről megállapítható, a mű Verne-paródia mellett a korabeli politikát illető szatíra is, valamint Jókai őstörténeti fantáziájának „talán legszebb" megnyilvánulása (Szörényi 1989: 159).

A modern technológia nyelvén végrehajtott travesztív irónia első példája lehet a *Jónás próféta könyvé*t idéző fejezet: *Utazás a cethalban*. Jónás története az Ószövetségben több szempontból is egészen sajátos epizód, kis túlzással a profétizmus egy travesztív változatának nevezhető. A pogány környezet, a tiltakozó és elégedetlen próféta, a megtérésre kész idegenek, a végül megbocsátó, küldöttét kioktató Isten magatartása egyaránt különleges, mindaddig szokatlan események sorát képezi.[6] Jókai fejezete a prófétai könyv második részére hivatkozik, melyben az Úr egy hatalmas cethallal lenyeleti Jónást, aki három napot tölt a tengeri szörny belsejében. De Jókai travesztiájának ámbrás cethala élettelen, mert kimúlt egy társával és a jegesmedvével folytatott viadal következtében. A testében utazás kifordítja a szó bibliai jelentését: a cethal itt nem az utazás eszköze, hanem az utazás célja lesz. Galiba Péter vándorolni kezd a hatalmas állat belsejében, felderíti szerveit, kicsontozza a hasznosítható részeket. Robinson Crusoe praktikus ügyességével kezeli éléskamraként és eszközforrásként a cethal testét, miközben a feldolgozás modern gépi technikája egyszerre a leképezése és ugyanakkor a serkentője a képzelőerejének.

A bibliai intertextus és a modern technika egyetlen ponton taszítják egymást. Ott, ahol találkozásuk a fikció logikája alapján kizárt: Káin esetében. A testvérgyilkosnak ugyanis az örök bujdosás, a megbélyegzett halhatatlanság a büntetése. S ha a kinyilatkoztatás szerint nem tud meghalni, akkor a technológiai eszmének is tudomásul kell vennie, hogy a biológia törvényei ellenére életben marad. Ezért a teste, az Úr büntetése szerint, halhatatlan formájában kénytelen előkerülni, homlokán a kirekesztés jegyével. De a travesztia a maga módján mégis kifordítja és egyúttal kiteljesíti a *Szentírás* közlését: Naháma csókjától Káin teste az említett módon porként omlik szét, megszabadulván az átoktól. A szöveg tehát szembenéz a teológiai és a technikai diszkurzus feszültségével, de rutinos könnyedséggel túl is lép rajta úgy, hogy mindkettőt érvényben hagyja. Káin hagyományozza továbbá a sarkvidék lakóira a gabonamagvakat, köztük a búzát. A kenyér így az élet, s egyúttal a halálos gyűlölet szimbóluma lesz. „Káin kettős öröksége együtt száll reánk, s együtt száll tovább unokáinkra: a kenyérkereset és a testvérgyűlölet." S a narrátor magára veszi ezt az örökséget. „És mi mindnyájan, akik az arcunkon ilyen *fekete lencsét* viselünk: ez *elsőszülött utódai vagyunk. Kain-ivadék.* Arisztokraták. A többi mind *Seth-ivadék*, a harmadik fiú családja." A szöveg mint travesztia ezzel Káin-természetűnek vallja magát: tagadónak és újítónak, pusztítónak és feltalálónak. Káin teste a modern technika közegében úgy folytatja a *Genezis* könyvében rá kirótt szerepet, hogy porrá és

[6] Lásd Jauss 1997: 373–395.

hamuvá válik, vagyis anyagi mivolta megsemmisül, léte a civilizációban immár fenntarthatatlannak bizonyul. De ahogy az alak elveszti matériáját, úgy válik – éppen e kultúra törvényei szerint – szimbólummá. Nahámát és családfáját a következőképp jellemzi Galiba: „Az én öregem azonban, mint már előadám, nem a harmadszülött Séth utódja, Lámekh; hanem a Káin utódja, Lámekh." A névbeli hasonlósággal magyarázott helyesbítés egy másik történet kapcsán igazolná a bibliai tér fantasztikus áthelyeződését és cselekményének folytatását. A névjel magyarázatával Galiba „felesége" és „apósa" káinitákként kerülnek abba az elbeszélésbe, mely a feltalálások, a természetet átalakító technikai ötletek halmazával, a kenyér-metafora kettősségével maga is káinitaként mutatkozott be.[7]

A Szentírás-magyarázatot és aktualizálását egy fordítási problémára kitérés zárja. A forrás (pontatlan) feltüntetésével idézi Mózes 1, 6, 23. versét (valójában nem a 6. hanem a 4. fejezetből), mely Lámekh szavait tartalmazza. Előbb a Károli-átültetést, majd „más nyelvek" fordítását említi az elbeszélő. „Óh Adah és Cilla, ha én valamely férfiútól sebet vennék is, vagy valamely vastag ifjútól kéket, megölném azt mégis." – így a Károli Gáspár-féle megoldás, mely egyéb, meg nem nevezett nyelveken (de magyarul közölve) a következőképp hangozna: „…Most öltem meg én egy erős férfiút sebbel és egy vastag ifjút kék ütéssel." Ez illene jobban a 24. vers állításához: „Ha Káin hétszer van megvédve a haláltól, úgy Lámekh hetvenhétszer." Galiba úgy véli, ezzel magyarázható, hogy „Lámekh ős még most is él." E meglehetősen naiv bizonyítás aligha illik az agyafúrt matrózhoz, de feltűnő benne a nyelvek között gondolkodás, mely állításait a *Szentírásnak* és fordításainak összehasonlításával akarja elfogadtatni és a fikció hipotéziseihez illeszteni.[8] Ezzel függ össze a feltűnő anakronizmus, miszerint a 19. századi magyar matróz és a húszezer éves őslények tökéletesen értik egymást: héberül beszélnek ugyanis, az őstörténetet elbeszélő hagyomány nyelvén. Közös nyelv ekkor az, mely az ősök sorsát archiválta, s melyet a kései „utód" olvasni képes. A beszélgetéseket a magyar ábécé szerint leírt héber szavak rögzítik, ami viszont a fikció logikája szerint megnehezíti a titkosírás kiolvasását. A megfejtőnek ilyenkor fel kell ismernie, hogy a madárnyelvből kibontható betűk héberül szervesülnek szavakká. Ráadásul a héber írásbeliségben nem balról jobbra, hanem jobbról balra olvashatók a sorok. A szónyelv összefüggés érzékelése ily módon nem könnyű feladat, de az elbeszélés fölényesen veszi az akadályokat, s ezzel újfent önmagát parodizálja.[9]

---

[7] A Jókai-névadás identitásképző funkciójáról lásd Vaderna 2013: 206–207.

[8] A regény ószövetségi-vallástörténeti vonatkozásaihoz lásd Vajda 1904; Bernstein 1925.

[9] A romantika „a paródia fogalmában döntő fordulatot hozott. Tudatosította és egyértelművé

Hogy a témát egy bő évszázaddal később született nagyhírű alkotás is földolgozta, arra nem a Jókai-, hanem a hazai Ransmayr-szakirodalom reagált (Arany 2011: 30). Az osztrák Christoph Ransmayrnak *A jég és sötétségborzalmai* című regénye ugyancsak az 1872–74-es osztrák-magyar északi-sarki expedícióról, az Admiral Tegetthoff sorsáról szól (Ransmayr 1984; Ransmayr 2003). A hajó 1872. június 13-án hagyta el Bremerhaven kikötőjét, augusztusban körbezárta a jég, ezért 1874. május 24-én az egész csapat távozásra kényszerült. Az expedíció célja a még ismeretlen sarki világ feltérképezése, új föld foglalása és az Ázsia felé tartó észak-keleti átjáró megtalálása volt, s fel is fedezték a később Ferenc Józsefről elnevezett területet. A részletesen dokumentált utazást a regény társítja az olasz-osztrák Josef Mazzininek, a fikció szerint az egyik sarkkutató leszármazottjának egy bő évszázaddal későbbi, az expedíció utáni nyomozásával. A szöveg számos dokumentumra – hajónaplóra, hírlapi tudósításokra, korabeli előadásokra – támaszkodik.[10] Mazzini az emlékező rítus végén eltűnik a sarkvidéki sötétségben, vagyis eltünteti őt az általa felidézett történet. Sorsa magába a fikcionált cselekménybe olvad: a kutatás világából átlép a kutatott világba. Nyom nélkül elvész, a befejezést a narrátor sem tudja rekonstruálni.

A regény posztmodern formatanát kimerítően tárgyalta a kritika, rámutatván a dokumentumok megtévesztő „objektivitására", az információ-halmazok elégtelenségére, a szereplő identitásvesztésére stb.[11] Ugyanakkor *A jég és a sötétség borzalmai* szövege komolyan veszi a címét, nem travesztálja, inkább tragizálón hiperbolizálja a „fausti" kultúrának, a hódításnak, a világ racionális feltérképezésének ellentmondásait. Az észak-keleti átjáró keresése gazdaságilag fölösleges (Fröhlich 2003: 123), a vállalkozás voltaképpeni célja a természet feletti hatalom szimbolikus bizonyítása és kiterjesztése (Menke 2001: 145–172). A természet pedig egyszerre szépséges és fenyegető, a Galiba Péter-féle modernizált odüsszeuszi leleményesség kevésnek bizonyul a legyőzéséhez. Csodált szépségei mögül előlép a „borzalmas" és „fenséges" arculata, az ember nélküli világ fenyegetése. Ransmayr regényében a vendégszövegekre hivatkozó nyomozás (a felidézett másik világ „megfejtése") és annak elbeszélése befejezetlen marad, a természet és a kultúra határvonalai fölerősödnek, az összekapcsolás lehetetlennek bizonyul. A romantika természetleírása jól ismeri a humánus

alakította az iróniához fűződő […] történeti reflexiós jellegét, egyszerre hangsúlyozva a múltbeli szövegekhez kapcsolódó és attól eltávolító mozzanatokat" (Tarjányi 2013: 31).

[10] Kepes Gyula például, az expedíció magyar tagja orvosként szolgált a hajón és Tromsöből tudósította a *Vasárnapi Újságot,* majd hazatérését követően előadásokat tartott többek között a Magyar Földrajzi Társaságban.

[11] Lásd Fröhlich 2001; Mosebach 2003; Ritz 2000: 68–76; Bombitz 2010: 175–189.

távlatot leromboló schilleri fenségességet, az antropomorf látásmódot szétzúzó idegenség hatalmát. De képzelőereje mégis valamilyen emberi identitás szempontjából láttatja a pusztulást, a humánus kondíciók tagadását. Mazzini viszont nem csak olvasni akart a jelekben, hanem személyesen kereste fel a sarkvidéket, s ebben a sötétségben veszett el nyomtalanul. Ottléte – egy metahelyzet feladása – annak a feszültségnek szolgáltatta ki magát, mely a nyelv keletkezésének és működésének reflektálhatatlan, tetten érhetetlen, a humanista előfeltevéseket szétzúzó kaotikus örvényléséből fakad. Jókai Mór egyéb geológiai távlatú történeteiben a földtörténet ősi korszakai a később megjelenő ember lakhelyét készítik elő, *A fekete gyémántok*tól az *Az arany ember*ig. Az elbeszélő ekkor nem zuhan bele önnön nyelve örvénylésébe, noha retorikája kirajzolja azokat a határokat, melyek átlépésétől tartózkodott. „Ne tovább!" – idéztük a zárófejezet címét, melyhez az elbeszélés fantasztikuma közeledik, hogy végül megmaradjon azon a perspektíván belül, melyet az ember földi megjelenésének isteni vonatkozása, kitüntetett helyzete jellemez. De mivel e látásmódot az adott műfajok – a kinyilatkoztatás és a technicizmus nyelvezete – sajátos ötvözésével érvényesíti, nyíltan szembe is néz annak esetleges elvesztésével. Egyszerre őrzi és szolgáltatja ki a felszámolódásnak a hagyományt, érzékelvén a folytatás szükségességét és megszakadásának fenyegetését. Zárómondata abba a káoszba vezeti vissza a szöveget, ahonnan indult: „Kelt az északi szélesség 90-ik foka alatt az örök éjszakában."

Itt jegyezhető meg, hogy a Jókai-recepció komoly kanonikus gyengüléssel fenyegető fejleménye az életmű közelítése az ifjúsági irodalomhoz, például egyes szövegeinek általános iskolai kötelező olvasmánnyá minősítésével. Noha az ifjúsági irodalom önmagában távolról sem csekélyebb rangú, az ide sorolás mégis a leértékelés folyamatát erősítette.[12] Az *Egész az északi pólusig!* recepciótörténetének jellegzetes mozzanataként Bródy Sándor 1893-ban ifjúsági olvasmánnyá alakította a szöveget, mely *A medvék országában* címmel jelent meg (Bródy 1985). E változatból jórészt kimaradtak az ószövetségi és az új teremtésről szóló részletek, inkább csak a jegesmedve-kalandok maradtak benne, bőséges képi illusztrációval ellátva. Később a tudományos-fantasztikus irodalom kedvelői fedezték fel a művet,[13] úgyszintén halványítván a regény travesztív műfaji jellegét. Hogy a realista esztétika kívánalmai felől az alkotás pusztán groteszk ötletelésnek tűnik, az persze nem meglepő (Fülöp 1885; Gál 1923: 229).

[12] Nagy Miklós például „játékosan könnyű" alkotásnak nevezi a regényt, noha kiemeli annak eredetien emlékező modalitását (Nagy 1999: 83).

[13] A Magyar Írók Szövetségének illetékesei 1972. december 13-14-én tárgyalták a művet, lásd (Sándor 1972: 22–28; Szemző 1972: 63–66).

Az *Egész az északi pólusig!* a későromantikus képzelőerő immár technikai eszközökkel dúsított mozgósításával használja ki a stiláris szinkretizmus poétikai energiáit. Ha a *Pentateuch* szövegének technizálásáról is elmondható, hogy benne a parodisztikus „jelentés mindig *egy másik megnyilatkozáson szüremlik át*" (Horváth 2011: 368), akkor ez a másik beszédmód, az európai kultúra alapkódjának révén ugyancsak relativálásra kerül. A megtalált kézirat a „nagy kód" modern-aktuális átírásával – de archaikus-madárpostás közvetítésévelés a 18-19. századi „lejegyzőrendszereket" (Kittler 1995) használó gondozásával és terjesztésével – a mediológiai szakirodalom egyes újabb téziseit is kifordítja Jókai regényében. Amennyiben a fantáziaképeket a romantikus szöveg laterna magicaként sugározza, hogy az olvasó camera obscuraként fogadja be (Kittler 2005: 122), akkor a kicsinyített kópiák felnagyítása és a titkosírás jelentéses deriválása megadja a mintát, melynek követése a *képzelőerő* modernizálódó folytatásaként jellemezhető. Ha a modern medialitás lényegében a romantikus-későromantikus fantázia érzékivé realizált technikájának tartható, akkor Jókai regényében éppen ez a technológia válik újfent a költői és olvasói képzelőerő bennefoglaltjává és további ösztönzőjévé.[14] Az irodalmi forma visszafordítja magába azt, ami a képzelőerő technizálásával már-már a nyelvtől (beszédtől) eltávolodni látszott. Ez a nyelviségbe visszaírás-visszaáramlás, pontosabban az onnan kiszakadás lehetetlenségéből fakadó – a mégis-odatartozást revelláló – fantáziaműködés kimunkálása lehet ezúttal a hiperbolizáló travesztia legnagyobb művészi tétje.

S a fantázia „gravitációja", visszahelyező-visszahódító vonzása annál erősebb, minél messzebbre rugaszkodik a tőle kapott erővel tobzódó, ám végül alulmaradó technicizmus. Ezzel pedig a modern mediológia egyes túlkapásait, szelleműző propagandáját a Jókai-próza – utólagosan – ugyancsak a „jégre viszi".[15] Így szól bele szűk másfél száz év távolából is a kulturológia – és a posztmodern epika – legaktuálisabb kérdéseibe. Úgy tűnik, egy újabb területen válik beláthatóvá, hogy Jókai Mór életműve a legjobbak közé tartozik. („Sajnos?"[16])

---

[14] A travesztia, a palinódia, nem tünteti el „a referenciaszöveget, nyilvánvalóan (szükségszerűen) a másként értés feltételeit teremti meg. Ez azt jelenti, hogy olvasói döntéseket kényszerít ki, hiszen ily módon az olvasót állandó dilemma elé állítja" (Bányai 1998: 327).

[15] A medialitást mint „kíséreteties" önprezentációt vizsgálja Steinmacher 2015: 181–200)

[16] Az eredetileg Victor Hugo-t illető, André Gide-től eredő, azóta többféle összefüggésben használt fordulat, mint kétarcú értékelés, végigvonul valamiképp a Jókai-recepción. Noha valóban „nem született meg az a magyar André Gide, aki a francia regényíró feleletét a kérdésre: ki a legnagyobb francia költő, magyar író, Jókaira alkalmazta volna ekképpen: sajnos, Victor Hugo – sajnos, Jókai Mór". Fried i. m. 16.

Felhasznált irodalom

Arany 2011 = Arany M. Gy. (Ki)útkeresések Christof Ransmayr regényeiben = A varázsgyűrűtől az interkonfesszionális kommunikációig. Információtudományi metszéspontok bölcsészeti megközelítésben. Szerk. Tóth Zs. A. Szeged, Primaware

Bahtyin 1976 = Bahtyin M. A regénynyelv előtörténetéhez = Bahtyin M. A szó esztétikája. Ford. Könczöl Cs. Budapest, Gondolat. 235–243.

Bányai 1998 = Bányai J. Palinódia: a szövegköziség alakzata = A fordítás és intertextualitás alakzatai. Szerk. Kabdebó L. és mások. Budapest, Anonymus

Bernstein 1925 = Dr. Bernstein B. Jókai és a zsidók. Budapest

Bombitz 2010 = Bombitz A. Spielformen des Erzählens oder vom Strahlenden Untergang bis zum Fliegenden Berg. Zum Werk von Christoph Ransmayr = Über(ge)setzt. Spuren zur österreichischen Literatur im fremdsprachigen Kontext. Hrsg. Knafl, Arnulf, Wien, Praesens. 175–189.

Bródy 1985 = Bródy S. A medvék országában. Illusztrálta Mühlbeck K. Budapest, Singer és Wolfner, é. n.

Fraas 1866 = Fraas O. Vor der Sündfluth! Stuttgart, Hoffmann'sche Verlags-Buchhandlung

Fried 2005a = Fried I. Jókai és a világirodalom = „Mester Jókai". A Jókai-olvasás lehetőségei az ezredfordulón. Szerk. Hansági Á., Hermann Z. Budapest, Ráció

Fried 2005b = Fried I. Gyémánt maradt, ami gyémánt volt? Félreértések Jókai Mór Fekete gyémántok című regénye körül. Függelék = Fried. I. Jókai Mórról másképpen. Budapest, Lucidus. 122–127.

Fröhlich 2001 = Fröhlich M. Literarische Strategien der Entsubjektivisierung. Das Verschwinden des Subjekts als Provokation des Lesers in Christoph Ransmayrs Erzählwerk. Würzburg, Ergon.

Fröhlich 2003 = Fröhlich M. Europadiskurse im Werk Christoph Ransmayrs = Fröhlich M. Begegnung mit dem Nacbarn I. Aspekte österreichischer Gegenwartsliteratur. Sankt Augustin, K. Adenauer Stiftung, Sankt Augustin

Fülöp 1885 = Fülöp A. A Jules Verne-féle irány regény-irodalmunkban= Koszorú, a Petőfi Társaság Évkönyve. Szerk. Szana T. Budapest

Gál 1923 = Gál J. Jókai élete és írói jelleme. Berlin

Hankiss 1926 = Hankiss J. Jókai et la France // Revue de Littérature Comparée. 246–292.

Hankiss 1930 = Hankiss J. Jules Verne. A tudomány a szépirodalomban. Budapest

Hansági 2013 = Hansági Á. A Jókai-regények kontextusa. Európai regények a magyar könyvpiacon 1850 után = Jókai & Jókai. Szerk. Hansági Ágnes, Hermann Zoltán, Budapest, KRE, L'Harmattan

Hites 2011 = Hites S. Előjátszott apokalipszis – újrajátszott teremtés. Jókai Mór: Ahol a pénz nem Isten = Elbeszélés a 19. és a 20. század fordulóján. Narratív párbeszédek. Szerk. Hajdu P., Kroó K. Budapest, L'Harmattan

Horváth 2011 = S. Horváth G. Irónia vs. paródia: a regény két műfajképző alakzatáról // Filológiai Közlöny 2011/4.

Jauss 1997 = Jauss H. R. Jónás könyve – az „idegenség hermeneutikájának" egy paradigmája. Ford. Kulcsár-Szabó Z. = Jauss, H. R. Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok, vál. K.-Sz. Z., Budapest, Osiris. 373–395.

Jókai 1976 = Jókai Mór Összes Művei, szerk. Lengyel D., Nagy M. Kisregények 2, Egész az északi pólusig! vagy: Mi lett tovább a Tegetthoffal? Regény egy a hajón hátramaradt matróz feljegyzései után, s. a. r. Péter Z., Radó Gy. Budapest, Akadémiai

Keresztury 1958 = Keresztury D. Adalékok Jókai forrásaihoz = OSzK évkönyve. Budapest. 348–391.

Kittler 1995 = Kittler F. Aufschreibesysteme 1800/1900. München, W. Fink

Kittler 2005 = Kittler F. Optikai médiumok. Ford. Kelemen P. Budapest, Magyar Műhely, Ráció

Menke 2001 = Menke B. Polarfahrt als Bibliotheksphänomen und die Polargebiete der Bibliothek. Nachfahren Petrarcas und Dantes im Eis und in den Texten = Ultima Thule. Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. Engel-Braunschmidt, Annelore, Fouquet, Gerhard, von Hinden, Wiebke, Schmidt, Inken, Frankfurt a.M., P. Lang. 145–172.

Mosebach 2003 = Mosebach H. Endzeitvisionen im Erzählwerk Christoph Ransmayr. München, M. Meidenbauer Verlagsbuchhandlung

Nagy 1999 = Nagy M. Jókai Mór. Budapest, Korona

Ransmayr 1984 = Ransmayr C. Die Schrecken des Eises und der Finsternis.Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch

Ransmayr 2003 = Ransmayr C. A jég és sötétség borzalmai. Ford. Váróczi Zs. Budapest, Alexandra

Ritz 2008 = Ritz Sz. Radikális idegenség Christoph Ransmayr A jég és a sötétség borzalmai című regényében // 2000, 2008/11. 68–76.

Sándor 1972 = Sándor I. Galiba Peti jég alatti naplója = Science fiction tájékoztató. Tudományos-Fantasztikus Irodalmi Munkacsoport, 8. sz. Budapest. 63–66. 22–28.

Steinmacher 2015 = Steinmacher K. Egy ember, aki mindent tud". A médiumok önprezentációja és a spiritualizmus kulturális hatása egy Jókai-szöveg kapcsán. = "…író leszek, semmi más…". Irodalmi élet, irodalmiság és öntükröző eljárások a Jókai-szövegekben. Szerk. Hansági Á., Hermann Z. Balatonfüred, Tempevölgy könyvek

Szemző 1972 = Szemző P. Vernétől Jókaiig = Science fiction tájékoztató. Tudományos-Fantasztikus Irodalmi Munkacsoport, 8. sz. Budapest. 63–66.

Szilágyi 2005 = Szilágyi M. Az elhibázott Teremtés. Ahol a pénz nem Isten = „Mester Jókai", 2005. 137–148.

Szörényi 1989 = Szörényi L. Mítosz és utópia Jókainál = Szörényi L. „Multaddal valamit kezdeni". Budapest, Magvető

Tarjányi 2013 = Tarjányi E. Arany János és a parodisztikus hagyomány. Budapest, Universitas, Editio Princeps

Vaderna 2013 = Vaderna G. Párhuzamos történetek. Egy magyar nábob = Jókai & Jókai. Szerk. Hansági Ágnes, Hermann Zoltán, Budapest, KRE, L'Harmattan. 206–207.

Vajda 1904 = Dr. Vajda B. Jókai és a zsidóság. Losonc

Selmeczi János

A LÍRAI PRÓZA POÉTIKÁJÁHOZ. TURGENYEVTŐL KRÚDYIG SZITÁR KATALIN ÉRTELMEZÉSÉBEN

Egy-egy hangot vélt újra hallani.
(Krúdy: *A régi hang*)

...vágyódó hangokat vélek hallani.
(Turgenyev: *Látomások*)

…valami hiányzik a lelkemből, […] egy hangot szeretnék hallani.
(Krúdy: *Margit nem jött el*)

Szitár Katalinnal alkalmam volt tudományos párbeszédet folytatni a lírai próza kérdésében. Turgenyev elbeszélő művészete ún. titok-prózájának poétikáját tárgyaló disszertációm bírálója volt, inspirálóan reflektált problémafelvetéseimre, s aktív párbeszédbe kezdtünk a líraiságnak a prózanyelvre alkalmazható értelméről, a jelentésképző prózai intonációról, a hang értelmi telítettségéről, a hangból keletkező szövegről. Szitár egyik utolsó – Babits, Kosztolányi és Krúdy írásművészetéről szóló – *Hiány-jelek* című könyve (Szitár 2013), s azon belül a Krúdy fejezetek olvasása inspirált Turgenyev és Krúdy további újraolvasására és újragondolására, különös tekintettel a titok-elbeszélésekre és a Szindbád-novellákra.

Lírai epikusok – „Melodikus" írók

Mitől lírai Turgenyev vagy Krúdy prózája? Miért nevezik Turgenyevet a legköltőibb prózaírónak és miért hasonlítják prózanyelvét a zenéhez? Mit nevezünk Krúdy elbeszélő művészetében „lírai-zenei" szerkesztésnek, és valójában miért tekintik Krúdyt a leglíraibb tonalitású elbeszélőnek?

Ahogyan Turgenyevét, Krúdy írásmódját is lírai prózaként határozta meg mind a kortárs befogadás, mind az utókor kritikája, bár a líraiság

fogalma sokáig kevéssé definiálódott. Fontos megjegyezni, és Szitár is utal rá, hogy részben már a kortárs kritika, részben a későbbi recepció is a lírai próza egyik kezdeményezőjében, s meghatározó modelljének megalkotójában, Turgenyevben látta Krúdy írásmódjának egyik legközelebbi elődjét. Szitár hangsúlyozza azonban, hogy ez az irodalomtörténeti nézőpont inkább stílromantikust látott Turgenyevben, ennek okán tekintette az orosz írót Krúdy elődjének, s a „líraiság" fogalmát ennek fényében határozta meg: Krúdy monográfusa, Katona Béla például a szerelmi tematikát, a tájélményt, Krúdy romantikavágyát és naturalizmusellenességét, valamint a gyenge szüzsésséget, s a cselekménytelenség eljárását hozza összefüggésbe Turgenyevvel, de arra is rámutat, hogy Krúdy művészetében „a lírai a zenei szerkesztéssel" függ össze, ez váltja ki az „epikus hömpölygést" (Katona 1971: 192). Kosztolányi is a Krúdynak az elbeszélései mögött „vonuló" líráját emeli ki (Kosztolányi 1912), Szép Ernő a Szindbád szerzőjét „igazi lírikusnak" nevezi (Szép 1911), míg Kassák „mély férfilírát" és „szláv karaktert" azonosít Krúdy írásművészetében, és a szerzőt „melodikus íróként" aposztrofálja (Kassák 2003: 207).

Ami pedig a hatást illeti, arról sem feledkezhetünk meg, hogy közvetlenül a Krúdyt megelőző időszakban a magyar irodalomnak volt egy korszaka, melyben a Turgenyev-befogadás egyértelműen központi helyet foglalt el. A folyamat elkezdődik Arany János és Gyulai Pál, illetve ezzel párhuzamosan Zilahy Károly és körének munkáival, majd felerősödik Gozsdu Elek, Reviczky Gyula és Petelei István írásaiban (az 1870-80-as években Turgenyev a legnépszerűbb orosz író Magyarországon), majd Krúdy munkásságában és Turgenyev-recepciójában csúcsosodik ki. Katona Béla részletesen sorolja Krúdy írásművészetének forrásait a szépirodalmi mesétől a 19. századi nyugat-európai regényirodalmon keresztül az orosz irodalomig, de kiemeli, hogy az 1890-es évek végétől erős Turgenyev-hatás jelentkezett Krúdynál: „A külföldi írók közül talán mégis az oroszok álltak hozzá legközelebb. Ismert is szinte mindenkit, akit csak lefordítottak magyarra, de igazi kedvencei Puskin, Gogol és Turgenyev voltak" (Katona 1971: 64).

Szitár Katalin *Hiány-jelek* című könyvében, Krúdy prózanyelvének értelmezése során elméletileg is felveti a próza hangalaki rendezettsége és értelemalkotó lehetőségei közti kapcsolat kérdését, s a líraiság ismérveit az elbeszélés és az írás közti specifikus viszonyként próbálja megragadni. Eisemann György az *Irodalomtörténeti Közlemények* 2016. évi első számában e könyvről megjelent recenziójában így összegez: „A Krúdy-értelmezés a hang medialitásáról, a prózai és lírai beszéd viszonyáról tesz ösztönző

megállapításokat, mégpedig a hangnak *az írásba áttevődése* kapcsán. Ebben az „eseményben" a szerző Turgenyev-hatást lát, s a lírai próza kategóriáját irodalomtörténeti beszédmódok összjátékaként határozza meg. A beszéd és az írás kapcsolata – a *hang olvashatósága* – a romantika óta poétikailag is az érdeklődés homlokterébe került, s napjaink egyik legintenzívebben vitatott területe, nem túlzás a befogadás-esztétika és a dekonstrukció, avagy a hermeneutika és a „nem-hermeneutikai" mediológia egyik legfeltűnőbb ütközőpontjának tartani" (Eisemann 2016: 133).

Szitár – a ritmus prózanyelvi funkciójának vizsgálatakor – utal a versnyelv máig meghatározó formalista teoretikusára, Jurij Tinyanovra, s elméletére a „ritmikusságról", a ritmus funkcionális szerepéről, illetve a ritmikus rendezettségről, mely nem kizárólag a versnyelv sajátja. Tinyanov szerint a ritmikus próza megkülönböztető jegye az, hogy a mondatnál, illetve még a szónál alacsonyabb szinten is rendezett: a hangalak szintjén. Így terjeszti ki a ritmus elvét a prózára is, majd Turgenyev és Flaubert példáira hivatkozva a próza írásfordulatait a hangállományban bekövetkezett változásokként értékeli: „Rég bebizonyosodott, hogy a művészi próza korántsem semleges és szervezetlen massza, ami a ritmust mint szisztémát illeti. Ellenkezőleg: bátran mondhatjuk, hogy a próza hangalaki szervezettségéről szóló kérdés nem kisebb (bár másfajta) helyet foglalt és foglal el, mint a költészeté. [...] A prózaírás minden forradalma úgy volt érzékelhető, mint a próza hangállományában bekövetkezett forradalom… […] senki sem kételkedhet benne, hogy Flaubert vagy Turgenyev prózája »zeneibb« (sőt »ritmikusabb« is), mint némely vers libre" (Тынянов 1965: 66).

A ritmus működésmódjával kapcsolatban Szitár Andrej Belij gondolatára hivatkozik, miszerint a ritmus „megelőzi" a beszédet: elmélete szerint a ritmus „intonációs gesztust" hoz létre: itt a ritmikus forma a jelentés megelőlegezése. Belij annyiban haladta meg a formalisták verselméleteit, hogy a ritmust kialakulása felől vizsgálta, „genetikus" megközelítése a szerzői gesztust helyezi előtérbe; nem a verses vagy versszerű szervezésforma leírása volt a célja, hanem genezisének felfedése, a ritmusalkotó hangok ismétlődésének funkciója. A ritmus nála a jelentésképző folyamatokról leválaszthatatlan, a hangtól a hangzó formáig vezető út: „A lírai intonációt a költő úgy éli át, mint valamiféle tartalmat, mely mindig talányos: megfejtése csak kidolgozása közben születik meg" (Белый 1922: 27). Ez a „lírai intonáció" tehát a jelentés egyfajta kezdeményeként határozható meg, a szöveggé alakulást megelőző szerzői intencióként.

Szitár idézi Arany János levelét a hang elsőbbségére alapozódó költészetfelfogásáról, a hangból keletkező lírai versről („dallamból fejlődött gondolat"),

továbbá Kosztolányinak a hangalak reszemantizációjáról kifejtett gondolatait, ahogyan a szerző ezt a jelenséget a prózára is kiterjeszti az *Édes Anna* keletkezéstörténetének („A kettő együtt – vezeték- és keresztnév – a maga lágy zeneiségében...") kifejtésekor (Szitár 2012: 11).

Keletkező értelem – A hangban rejlő poétikum

Szitár alapvetően a hang, a kép és a fogalom egységének igényével alapozza meg Krúdy prózájának interpretációját: ebben szintén Andrej Belijre támaszkodik, aki a képi gondolkodás primátusát bírálva a szó egészlegességében gondolkodott, vagyis kép, fogalom és hang egységében, s azért tartja a hangot különlegesen erős értelemképző erőnek, mert elkerüli mind a fogalom, mind a szemléleti kép sematizációját: „A hang kép nélküli, fogalom nélküli, de értelemtelített", vagyis a hang mindig *keletkező értelem*, amit csakis költői szöveg képes manifesztálni (Szitár 2012: 11).

A Krúdy-szöveg elemzésekor Szitár Katalin utal Turgenyev *Látomások* című prózapoémájára; itt – ha némiképp Szitártól eltérő módon is – elidőznék, hogy Krúdy értelmezéséhez adalékként mélyebben hozzáférjünk a turgenyevi szöveghez. A *Látomások* vizsgálatakor – amelyet később a titok-elbeszélések sorozatának első, ciklusindító darabjaként értelmeztek – az első kérdés, amit feltehetünk: miért és hogyan fordul az elbeszélések és nagyregények termékeny szerzője – az *Aszja*, a *Rugyin*, a *Nemesi fészek*, az *Apák és fiúk,* a *Küszöbön,* a *Füst* után – végleg a kiselbeszélés formái felé, és érvényesít egy merőben új, poétikus írásmódot. Ebben az átalakulási időszakban, a *Látomások* írása közben írja levelében Annyenkovnak: „Már egy éve azt érzem, hogy csak *szkázká*kat tudok írni. Ez alatt személyes, lírai szövegeket értek" (Turgenyev 1963: 6).

Dosztojevszkij az *Эпоха* című folyóiratában közli az elbeszélést, melynek szövegét a zenéhez hasonlítja Turgenyevhez írott levelében: „A *Látomások* a zenéhez hasonló. […] ugyanaz a nyelv, de azt fejezi ki, amit a tudat még nem dolgozott fel" (Достоевский: 1972: 60). Dosztojevszkij a próza radikális megújítását látta benne, egy másfajta „realitás" közvetítő nyelvét: ez a próza – az ő terminusával – „fantasztikus": értelmezésében a fantasztikumnak közelítenie kell a *realitást*, ami Turgenyev esetében nem más, mint „egy érett tudattal rendelkező, a mi korunkban élő lény szorongó vágyakozása" (Достоевский: 1972: 60). A *szorongó vágyakozás* kifejezés az orosz eredetiben a «тоска», melyet számos magyar fordítás pontatlanul „bánat"-ként interpretál, de helyesen az orosz «тоска» a *szorongó vágy*, az intenció, az akarás,

a *sóvárgás* értelemegyüttesét fejezi ki. A prózanyelvben diszpozícióként jelenik meg, nemcsak mentális állapotot, hanem a kifejezésére alkalmas – de hiányzó – szó igényét is jelöli.

Kovács Árpád a Dosztojevszkij regényprózájában a perszonális elbeszélés alapmodalitását alkotó «тоска»-t *sóvárgó szorongás*nak nevezi, amely poétikai vetületben a nyelvínségre irányuló diszpozíciót s egyben az elbeszélő beszédmód krízisét hivatott megjeleníteni (Kovács: 2007: 89). Mi tehát Dosztojevszkij levelének legfontosabb üzenete? Elsőként az, hogy Turgenyevnél nemcsak a grammatikai rendszer szervezi a nyelvet, hanem a zene is; e próza sajátja pedig a hangzás általi szervezettség, amely új jelentést hoz létre. A hang válik szövegalkotó kiindulóponttá: a hang, amely diszpozíciót hoz létre, mégpedig a vágyét, sóvárgó vágyakozását, amelynek még nincs nyelve, ám hiányának vannak a zeneiségre utaló indexei.

A turgenyevi szöveg témájává is válik ez, hiszen a történet síkján is a hang minden történés kiindulópontja: „*panaszosan húr pendült*" (Turgenyev 1978: 493) – kezdődik a narrátor által elbeszélni kívánt történet. Az orosz eredetiben a «жалобно прозвенела струна» (Тургенев 1955: 7) megnyilatkozás hangsora egy hangrendi ívet jár be, a közepéig mélyből magasba emelkedő, majd a mélybe visszaereszkedő hangrendi elemekkel, ami egyúttal leképezi a húr fizikai pendülését is, a hang megképződésének ívét, a hang megpendülési, illetve lecsengési görbéjét, – az akusztika fogalmi nyelvén szólva – a longitudinális hanghullámot: a hang a megpendítéstől kiindulva egészen a megszületŏ hangtest közepéig erősödik, majd lecseng. A hang felhangzása később ismétlődik: „*újra megismétlődött ez a különös hang*" – «повторился странный звук» (Тургенев 1955: 7) ugyanazzal a hangrendi ívvel, majd ezt követően minden fejezet hanggal indul, és mindegyik „színnek" vagy „képnek" hangok lesznek a kiindulópontjai: „Panaszos hangot hallottam…" (Turgenyev 1978: 493).

Dosztojevszkij Turgenyevhez írott levelében a zenét, ahogyan a *Látomások* szövegét is, „nyelvnek" nevezi, azaz olyan szimbolikus rendszernek, melyben a költői szemantika nem az elbeszélő beszéd, hanem a nyelvi jelek síkján képződik. Dosztojevszkij e nyelv egységeit azzal az „intencióval" hozza összefüggésbe, amelyet «тоска»-nak, sóvárgó vágynak nevez. Ez a nyelv az *indexális referencián* alapul: nem egy külső tárgyat jelöl vagy nevez meg, hanem inkább egy belső *szemiózis* létrejöttét teszi lehetővé (Ковач 2009: 379): az új jel hanggal történő megképződését, illetve a jelentésnek nem a téma felőli, hanem a nyelv felőli, a keletkező szó médiumában végbemenő szerveződését.

A hangzás eseménye kivetül a szavak keresésének síkjára: a szövegben ennek a keresésnek a szemiózis felel meg, amely elvégzi az index transzpozícióját a mondatba, megnyilatkozásba vagy elbeszélő aktusba – a beszélő ember szavainak síkjára. Dosztojevszkij „utalásoknak" («намеки») nevezi ezeket a hangzó indexjeleket, s az ilyen jel kontextusát az érzelem és a természet párhuzamában azonosítja: „Az olyan képek, mint például a szirt (ti. a Blackgang-szirt a *Látomások*ban – S. J.) – utalások" (Достоевский: 1972: 60). Ezek az „utalások" nem a tájkép szereplőiként lépnek föl – valójában indexjelek, azaz olyan nyelvi képződmények, amelyek egy dolog, egy adott reália részeként, és annak jeleként jelennek meg: így lesz a *rész(-let)* – nyelvileg jelölt jelentése alapján – az *egésszel* egyenértékű vagy felcserélhető. Ebben az értelemben a hang és a természet párhuzamа felfedi a vágy, a sóvárgás jelölésmódját Turgenyevnél, azaz a lírai próza alanyának nyelvi önazonosításmódját.

A szirt említésével Dosztojevszkij az Isle of Wight helyszínén zajló epizódra céloz, amelyben a Blackgang-szirt a hozzá kapcsolódó tragikus történetekre való „utalás" (*намек*). Turgenyev ugyanakkor a Blackgang-szirtet is először hangokkal, hangzó indexjelekkel azonosítja. A narrátor és Alice első éjszakai repülése az orosz vidéki kisváros „néma csillogásából" indul, majd érkezik meg a „rettenetes zúgás, dörgő robaj" helyszínére, ami az eredetiben a «*гр*озный *р*ев, *гр*омовой *г*ул…» (Тургенев 1955: 14) (Saját kiemeléseim – *S. J.*) – a ***gr-grr-gl*** hangszekvencia, mely a Blackang-szirteknél történt tragédiák, a tomboló tenger, a fuldokló ember és az elsüllyedt, zátonyra futott hajók történeteinek hangidexei. A következő mondatban megismétlődik a hangsor: „A dühöngő tenger vad robajjal görgette őket egy hatalmas szurokfekete szirthez" (Turgenyev 1978: 502); «разъяренное море … с *гр*убым *гр*охотом бьет ... в *гр*омадный утес» (Saját kiemeléseim – *S. J.*). Újra a „dörgő robajt" leképező homofóniából felépülő ***gr-gr-gr*** hármas szekvencia utal a tengeren tomboló viharra és tragikus következményeire. A predikatív szerveződést ('vihar pusztít a tengeren') tehát így írja fölül a fonikus koherencia.

További hangok prózanyelvi megformálása bontja ki az egykori tragikus történeteket: „vihar bömbölése, hullámverés csobbanása, jajveszékelés, harangszó, velőt rázó sikoly, kavicsok csikorgása, sirály kiáltása" (Turgenyev 1978: 502) mind a tragédiák résztörténeteinek csíráit fedik fel. Az elbeszélésben a hang tehát a primér azonosító, és mindig csak a hangokat követően artikulálódik a kép, a hely és a történet azonosítása: „Hol vagyunk? – A Wight-sziget déli partján, a Blackgang-szirtek előtt, ahol olyan gyakran futnak zátonyra a hajók

– mondta Alice" (Turgenyev 1978: 502). Így árnyalódik a fantáziaregény *galériájának* képe, az álomszerű üdülések és mézeshetek vágyott helyszíne Isle of Wight a halálos tragédiák történeteit hordozó képpel.

Mik tehát ezek a hangok? Utalások, indexjelek. Egy keletkezésben lévő beszédmód szignáljai. Kibontatlan narratívák és megszületőben lévő új költői szemantika prózanyelvi indexei.

Nemcsak Turgenyevnél, de Krúdynál is az elbeszélésben minden 'kép', minden helyszín, jelenet elsődleges azonosítói a hangok, amelyekben a helyhez kapcsolódó történetek csírái is felfedezhetők, vagyis teljesen azonos eljárás figyelhető meg a Szinbád-novellákban is: ilyen a lovak szerszámján csörgő csengők csilingelése vagy a Poprád folyó „suttogása" Szinbád *Első utazásában*, a nyárfák „sóhajtása" *A három muskatéros*ban, a tavaszi eső csengése *Az első virág*ban, a kályha ropogása a *Tetszhalott*ban, a sarkatyúk lépcsőn csengő „ezüsthangja" *A mesemondó asszony*ban, a koporsón dobogó rögök zöreje az *Érzelgős utazás*ban, a kávédaráló „duruzsolása" és „döngicsélése" *A vendéglátás*ban vagy a hóesés hangja a *Szinbád titkában*.

A *Látomások* római jelenetében az antik Róma hangja a „tompa moraj", a tömeg, a távoli trombitaszó és taps „tompa lármájából" artikulálódó „zúgás": „Caesar, Caesar venit! – zúgták a hagok, mint a fák koronái, amelyekre váratlanul vihar zúdul" (Turgenyev 1978: 508). Az orosz eredetiben «зашумели голоса, подобно листьям леса» (Тургенев 1955: 16) – a lombsuhogást leképező ***лос-лис-лес – лс-лс-лс*** (***lsz***) hármas hangszekvenciával, amely a vihar előtti, baljós, Róma bukását elővételező lombsuhogás indexe.

Az egyes hangindexekben rejlő történetcsírák a párizsi színben tárulnak föl a legpregnánsabban. Először a narrátor által hallott hang befogadása kerül leírásra: „éles, vasdarabok zörgésére emlékeztető hang"; „mint egy kiöltött nyelv tolakodott elő a kiáltás" (Turgenyev 1978: 518). Ezt követően a narrátor – a hang által kiváltott reakciója alapján – felépít egy „fiktív" történetet („azonnal elképzeltem..."): a hangot egy párizsi utcalány hangjaként azonosítja, és kibontja a hangban rejlő lehetséges történet csíráját teljes részletességében: „Azonnal elképzeltem egy érzéketlen, kiálló pofacsontú, mohó, lapos párizsi arcot. Hozzá uzsorásnő-szemeket, rizsport, arcpirosítót, [...] karomszerűen kihegyezett körmöket, ízléstelen abroncsszoknyát... Szinte látni véltem, ahogyan egy sztyeppi honfitársam utánaveti magát egy ilyen utcalánynak. Zavarában előbb gorombaságokat mond, és erőltetetten raccsolni kezd, aztán Véfour pincéreit utánozva affektál, hízeleg, legyeskedik a nő körül..." (Turgenyev 1978: 518). A hang meghallása beindítja a fikcióképzést – a hangból új történet születik.

Mi alakítja tehát *elbeszéléssé* a hallott hangot? A hangok minőségeinek narratív kifejtése, mivel a hang a nyelv világában artikulálódik (Szitár: 2010: 221). Ez veti föl az *intonáció* problémáját, ami a prózanyelv kihívása: nevezetesen az, hogy a hang csak a hős számára hallható, az olvasóhoz azonban csak egy elbeszélői átírás segítségével juthat el. Mivel a leírt szöveg sajátja a hangzástól, a hangformától való megfosztottság, a szövegben *szavak* kerülnek a *hangok* helyére: következésképpen a hangot az írás során csak metaforákkal lehet megjeleníteni, méghozzá a beszéd, illetve egy adott beszéd-megnyilatkozás hangzó tulajdonságait is megjelenítő metaforákkal. Az ilyen metaforákat Mihail Bahtyin nyomán *intonációs metaforának* nevezzük (Bahtyin 1985: 54). Bahtyin azért is hívja föl a figyelmet a megnyilatkozás intonációs szemantikájának jelentőségére, mert az épp a metaforaképzést provokálja, teret nyit a fikció számára. Kovács Gábor az intonációs metafora történet- és szövegképző működését bemutató tanulmányában hangsúlyozza, hogy a beszéd-megnyilatkozás elveszíti intonációs hangformáját a prózanyelvben mint írott szövegprodukcióban: „a próza írottsága kényszeríti ki tehát a prózanyelv egyik legfontosabb jellegzetességét – a *szó a szóról* alakzatát, azaz a látható, olvasható nyelv valóságát" (Kovács 2006: 5). Így válik a költői nyelv előnyére a hangformától való megfosztottsága, hiszen csak metaforákkal képes megjeleníteni a beszéd hangzását.

Hogy is írta le Andrej Belij? A költőt mindig „cserbenhagyja" a hangja: „a költő […] csak egy hangtölcsér, amely egy sub-iectióba gyűjti, nyomja össze a levegő hanghullámát, mely az élettel való találkozásból áramlik felé. Ez a hullám adott, mint bizonyos fajta tonalitás, mint felhívás az alkotásra. Egy hangfajta, amelyben ott vibrál a hangok genusa" (Белый 1929: 31), tehát az életből, az átélésből származó, vagyis az egzisztenciális forrással rendelkező ritmusképző hangot a versnyelvi szöveg képes szemantizálni.

Turgenyev tehát a *Látomások*ban az írott szöveg eszközeivel jeleníti meg a beszéd hangzó tulajdonságait, a hangformában, az intonációban rejlő értelemvilágokat, a hangszínt (*vasdarabok zörgése*), a hangsúlyt, a lejtést, a tónust (*kiöltött nyelv*), a ritmust, a hanghordozást, illetve a hang által kiváltott reakciót (*darázs fullánkja, szúr*), tehát mind a beszédszituációra, mind a beszélőre jellemző további jelentéseket. Ezek az intonációs metaforák előbb teret nyitnak a beszélő azonosításához (*párizsi utcalány*), a hanghoz társítható kép, ábrázat, öltözék leírásához (*lapos párizsi arc, arcpirosító, kihegyezett körmök, ízléstelen abroncsszoknya*), és végül a beszélőhöz kapcsolódó lehetséges beszédszituáció leírásához (*azonnal elképzeltem...*), majd a szituációban rejlő potenciális

történet kibontásához (*Szinte látni véltem, ahogyan egy sztyeppi honfitársam utána veti magát...* stb.).

Krúdynál a *Szindbád titka* című novellában hasonlóképp kerül leírásra a „hóesés hangja": „A kárpáti hóesésnek *hangja* van. Olyanféle hangja van, mint a magánosan álló tornyok körül susogó éjszakai szélnek. A mély fenyveserdők, néma hegyek és beláthatatlan völgyek között mintha csöndesen aludna egy óriásasszony, és halkan, mélyen lélegzene álmában […] a hóesés hangja kívülről erősebben hangzott; mintha sietve vonult volna végig az országúton egy kísértetcsapat, és a köpenyegek suhognak a lovagok vállain" (Krúdy 1975: 102). Gondoljunk csak vissza Andrej Belij kifejezésére: „lírai intonáció", melyet Szitár Katalin úgy határozott meg, mint a szöveggé alakulást megelőző, mintegy a szöveges vagy jelformát megelőlegező, elővételező szerzői intenciót: a jelentés kezdeményét, a jelentő által még nem szintagmatizált csíráját. Ahogyan Szitár mondja: „A jelentés ritmikus impulzusát" (Szitár 2012: 3).

A tetszhalott című novellában Szindbád Terkánál leül a kályha mellé, s hallgatja a kályha hangjait: „...a kályhából kihallatszott az országutakon csavargó akácfa ropogása, sustorgása, amely hang vándordalokat szokott a hallgatóban ébreszteni. Igaz, hogy a falusi délután aluszékonyságát néha zenehang is kísérte, amely csengettyűszó alakjában érkezett el Szindbádhoz: vásárosok vagy lakodalmasok mennek valamerre szánkóikkal, és a férfiak a lelküket borral melegítik, míg az oldalaikat a kövér mesterasszonnyal. Az asszonyok a hideg elől lezárják a szájukat, és senki sem tudja, hogy mit gondolnak magukban, amikor hólepte feszületet vagy mezei madárijesztő férfias kalapját pillantják meg a hó lepedőjén" (Krúdy 1975: 338).

Összegezve tehát a hang jóval erősebben szemantizált, valamint személyesebb jele is az embernek, mint a beszédszerűen kifejtett, önreflexív kifejezés – különösen, ha prózanyelvi „médiumba" fordítódik át, s ezáltal szemantikai újításon megy keresztül. Az egyes hangindexekben rejlő történetcsírák föltárása tehát azt mutatja be, hogy a jelenvaló élet hangzó modalitásának fölismerése (meghallása) hogyan indítja be a fikcióképzést, azaz mi módon születik a hangzásával jelenlévő entitásból új történet. A meghallott hang jellege, magassága, intonációja, lejtése, emocionális töltete, és mindezek alapján az elsajátított hang verbális átírása egy részleteiben föltáruló narratívát bont ki. Ennek nyomán azt a metanarratív eljárást azonosíthatjuk, amely a történetmondó („epikai") elbeszélést a szerzővé válás történetével egészíti ki: azt demostrálva, miként tesz szert a korábbi beszédmódon túllépő, saját – az elbeszélés folyamatában elsajátított – nyelvre az elbeszélő.

A vágy kifejezésének vágya

A *Látomások*ban a Fekete-erdő színben a „vágyódó hangokkal" véglegesen tematizálódik a vágy, a sóvárgás diszpozíciója: „Én azonban más, vágyódó hangokat vélek hallani" (Turgenyev 1978: 520). Krúdynál pedig így hangzik: „úgy érzem, hogy valami hiányzik a lelkemből, valamely érzés, valamely ábránd, *egy hangot szeretnék hallani*, amely a szívemet érintené..." (Krúdy 1975: 267). A lírai próza tárgyaként a diszpozíció itt sajátos elmozdulásnak van kitéve: a megfoghatatlan *realitás* iránti vágyakozást leváltja a vágyakozás kifejezésére irányuló sóvárgás, melynek következtében beszédválság, illetve az új kifejezésmódok szükségessége lép fel. Így lesz tehát Turgenyevnél, Krúdynál maga a sóvárgás mint *vágy,* illetve *vágyakozás* a téma, vagyis az alkotó invencióként („ihletként") ismert alanyi jelenvalólét. Ebben a helyzetben az index kontextusává válik maga ez az intenció, ez a *hangzó hang*, amely épp az elbeszélhetetlenre, a megfoghatatlanra összpontosít.

E lírai prózának további sajátossága, hogy látszólag hiányzik maga a *téma* is: ezt az 'improduktivitást', a gyenge szüzsésséget és a halvány karakterjegyeket, azaz a cselekmény síkját meghatározó 'terméketlenséget' épp a sóvárgó vágyakozás poézise kompenzálja, ami e próza szövegképző instanciájává válik. Ez a próza tehát nem a szüzsé drámai fordulataiból veszi a témáját, és nem is egy adott személyiség karakterjegyeiből, hanem éppen a nem teljes, illetve nem beteljesített tett diszpozíciójából – a tettre irányuló szorongó intencióból. A lirizáló prózában tehát így válik az intonáció, a szorongó vágy auditív modellje prózanyelvi kóddá. Milyen jelentéssel bírnak tehát e hangzó megnyilatkozások ebben a prózanyelvben? Amellett, hogy egy keletkezésben lévő beszédmód szignáljai, műfajra utaló modalitást is invokálnak, mégpedig a poéma, illetve a lírai próza modalitását.

A *Látomások*ban Alice és az elbeszélő viszonya, éjszakai repülésük, Krúdynál Szindbád vonatozása vagy utazása a háromlovas szánon nem csupán kompozíciós elem, sokkal inkább egy *belső beszédaktus* metaforája, egy önazonosításmód keresése. Alice alak-transzformációinak javarésze – a fény, a köd, a felhő, a füst – mind lélekszimbólum; mindegyik dematerializált, tehát az anyagnélküliség, a halhatatlanság, a lélek irányába mutató alakmás, amelyek lelki párbeszédet, belső beszédet váltanak ki, a belső – kívülről nem hallható, de belülről *szólító* – hangot szólaltatják meg. Alice ölelésében az elbeszélő meghallja a szólító hangot, a lélek hangját: „Megint felhangzott az a hang... Mintha valaki hátulról szorosan átölelne, s egyenesen a fülembe súgná: jöjj, jöjj, jöjj..." (Turgenyev 1978: 495). Krúdy *A régi hang* című

novellájában Szindbád is egy belülről szólító hangot hall: „[Szinbád] gondolatai szélesen elkalandoztak. Egy-egy hangot […] vélt újra hallani" (Krúdy 1975: 93).

A belső beszédben, az éjszakai repülésben, a vonatozásban, vagy az utazásban egy újabb fontos esemény a kinyíló perspektíva, a repülési-utazási pozícióból befogadható messzi távlat megtapasztalása, és annak elbeszélői átírása, melyben újabb esemény zajlik le a perspektíva birtokba vételével: a táj és egyes elemei *aktív* funkcióba kerülnek, azaz *alany* és a *dolog* szerepe felcserélődik. A térség minden eleme cselekvő funkcióba kerül, leírásuk aktív igékkel megy végbe. Turgenyevnél: „*Templomok emelkedtek*" («Церкви высились»), „*híd feketéllett*" («мост чернел»), „*kupolák, keresztek fénylettek*" («куполы и кресты блестели»), az országút kúszik, vezet, fut («шоссе впивалось, выбегало»). A föltárt térség, a leírt táj, azaz az elbeszélt objektum tehát az elbeszélő szubjektum funkcióját kapja meg: „úgy éreztem, nem is mi haladunk előre, hanem ellenkezőleg, velünk szembe jő minden. ...hegyek bukkantak fel; egyre növekedtek, és egyenesen felénk tartottak... De egykettőre elmaradtak mögöttünk, hogy újabbak kéljenek és suhanjanak felénk" (Turgenyev 1978: 520).

Tehát nem pusztán a dolgok önmagukban jelennek meg, hanem létük, az emberi cselekvés világában való jelenlétük: így alakulnak át a szubjektív jelenlét lenyomatává, ágens dolgokká, a cselekvés önnemző jelévé, materiális „dolgokból" az ember helyett is cselekvő dolgokká (vö. a gogoli „repülő versztákkal" a *Holt lelkek*ben – „repülnek az erdők, repül az egész út..." – Kovács Árpád tanulmányában: Kovács 2009: 176). Krúdynál így hangzik: „A tájon nagy, barna hegyek *sorakoztak*, [...] vékony felhők mögött a hold *bujdosott*. Nagy fák *futamodtak* el szeme előtt, [...]. Kis bakterházak *szaladtak* el a sötétségben, mint az éjszaka rohanó vizén a gyermekek papírcsónakjai. [...]. A nagy hegyek a távolban komolyan, méltóságosan *ringatóztak* tova, mint a lassújárású viharfellegek az égboltozat oldalán" (Krúdy 1975: 45 / Saját kiemelésem – *S. J.*) Vagy a *Szindbád, a hajós* című novellában: „Itt-ott a folyó túlsó partján behavazott kis falvak, kicsinynek tetsző templomtornyok maradoztak el... [...] A Poprád aluszékonyan suttogott a híd alatt a léknél, és a pohos torony komolyan állott a havas háztetők fölött" (Krúdy 1975: 24). Turgenyev narrátorának és Alice-nek az utazása, Csicsikov trojkája vagy Szinbád vonatozása tehát nem elsősorban a földrajzi vagy társadalmi térkontinuumot tárja föl, nem pusztán a történelmi helyszíneket, eseményeket, képeket vagy tájakat, hanem az életet értelmező belső beszédet, melynek idő- és térbeli metaforája az utazás, repülés, vonatozás.

A *Női arckép*ben Szindbád a vonaton félálomban, a vasúti kerekek zakatolásában hallja ismétlődni: „Lenke férjhez ment… Lenke, Lenke". Szitár Katalin

felismeri, hogy a zakatolásból kiformálódó kihangzó/kihallható ismétlés monoton ritmusa kiemeli a L-e-n-k-e hangsort, újrarendezi a hangok világát, s a vonatkerekek kattogása által bevezetett ritmus újrarendezi a Lenke név szemantikáját (Szitár 2012: 12). Tegyük hozzá: az írásmű láthatóvá, *olvashatóvá* teszi a hangzó világot, s ily módon megjelöltté az ismétlődéseket, minek következtében a lírai elemek egyúttal prózanyelvi képződményt képesek alkotni. Kettős funkciójuk úgy manifesztálódik, hogy a hős és az elbeszélő *hallja, amit lát,* az írásmű szubjektuma és az olvasó *látja,* hogy *mennyit látnak* az alakok abból, amit hallanak.

Hasonlóképp Szindbád utazásai során a vonat zakatolása, a szövőszék kattogása a *Szindbád titká*ban: „Kattog a takácsszék, és a gondolatok kelméje lassan növekszik" (Krúdy 1975: 103), a falevelek hangja *Az éji látogató*ban, a kályha ropogása a *Vörös Ökör*ben, az égő akácfa sustorgása a *Tetszhalott*ban újrarendezik Szindbád gondolatait, s ezáltal a hős újraértelmezi Lenkét, Terkát, Fruzsinát, Franciskát és önmagát. Turgenyevnél az Alice-re figyelő, az Alice karjában repülő-utazó-figyelő narrátor, vagy Krúdynál a vonaton a kattogásból, zakatolásból szavakká és prózai képződményekké formálódó hangokat kihalló Szinbád alakja a belső beszédre hallgató-figyelő alany metaforája. Az önreflexív beszédet, a belső dialógust jeleníti meg – az életet értelmező és az önmegértésre irányuló belső beszéd, a világot és önmagát értelmezni akaró emberi jelenlét alakzatát.

A fenti szövegelemzések talán rá tudtak mutatni, hogy a narratív láttatás helyére – amely rendre elmondhatatlanságba ütközik – mind Turgenyev, mind Krúdy a metaforikus szemantika terét iktatja be, mely nem történet, hanem diszpozíció megformálására szolgál, méghozzá a vágyódó, a „kifejezni" akaró, az egzisztencia igényét kifejező létezés diszpozíciójának modellálására. E metaforikus kitérők pedig úgy formálják meg e modellt, mint egy új műfaji nyelv, egy újfajta diszkurzus ihletforrását – egy lirizáló prózanyelv megalkotásának késztetését.

Felhasznált irodalom

Bahtyin 1985 = Bahtyin M. A szó az életben és a költészetben. A szociológiai poétika alapkérdései. Ford. Könczöl Cs. Budapest, Európa Könyvkiadó (*Mérleg* sorozat).5–54.

Белый 1929 = Белый А. Ритм как диалектика. Москва, Федерация

Белый 1922 = Белый А. Глоссалолия. Поэма о звуке. Берлин, «Эпоха»

Достоевский 1972 = Достоевский Ф. М. Письма. Т. 28. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Ленинград, Наука

Eisemann 2016 = Eisemann Gy. Universitas Pannonica könyvek (recenzió) // Irodalomtörténeti Közlemények. 2016/1.

Kassák 2003 = Kassák L. Krúdy Gyuláról. Beszélgetés Tóbiás Áronnal // Fábri A (szerk.). Az élet álom. In memoriam Krúdy Gyula. Budapest, Nap Kiadó

Katona 1971 = Katona B. Krúdy Gyula pályakezdése. Akadémiai Kiadó, Budapest

Kosztolányi 1912 = Kosztolányi D. Krúdy Gyula // A Hét. 1912. július 21.

Kovács 2006 = Kovács G. Az intonáció metaforái (Mikszáth Kálmán: *Bede Anna tartozása*) // Iskolakultúra 2006/5. Pannon Egyetem, TK, Magyar Irodalomtudományi Tanszék.

Kovács 2007 = Kovács Á. Prozéma és metafora (Szavak és tettek Dosztojevszkij műveiben) = Kovács Á. (szerk.). A regény és a trópusok. Tanulmányok. A második veszprémi regénykollokvium. (Diszkurzívák 7.) Budapest, Argumentum. 89–138.

Kovács 2009 = Kovács Á. A Holt lelkek, avagy az életidő poémája // Filológiai Közlöny, 2009/3-4. LV. Évfolyam. A dolgok poétikája. Gogol bicentenáriuma.

Ковач 2009 = Ковач А. На пути к литературной антропологии // Studia Slavica Hung. 54/2 (2009) 359–382.

Krúdy 1975 = Krúdy Gy. Szindbád. Szerk. Kozocsa S., Varga K. Budapest, Magyar Helikon

Szép 1911 = Szép E. Szindbád // Nyugat. 1911. május 16.

Szitár 2010 = Szitár K. A hang metaforái Babits Mihály *A gólyakalifa* című regényében // Kovács Árpád (szerk.). Regények, médiumok, kultúrák. Tanulmányok. A harmadik veszprémi regénykollokvium. (Diszkurzívák 10.) Budapest, Argumentum

Szitár 2012 = Szitár K. Krúdy lírai prózájának értelmezéséhez I. // Irodalmi Szemle (SK). 2012/11.

Szitár 2013 = Szitár K. Hiány-jelek. Babits Mihály, Kosztolányi Dezső és Krúdy Gyula írásművészetéről [Universitas Pannonica] Budapest, Gondolat

Turgenyev 1963 = Turgenyev I. Sz. Visszaemlékezések, levelek. Szerk. Zöldhelyi Zsuzsa. Ford. Szőllősy Klára. Budapest

Turgenyev 1978 = Turgenyev I. Sz. Látomások. Ford. Gasparics Gy. Turgenyev I. Sz. A diadalmas szerelem dala. Kisregények és elbeszélések. Budapest, Európa

Тургенев 1955 = Тургенев И. С. Призраки. Собрание сочинений в 12 томах. Москва. Том 7. 7–38.

Тынянов 1965 = Тынянов Ю. Ритм как конструктивный фактор стиха = Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Статьи. Москва, Советский писатель

Pintér Viktória
(Premontrei Rendi Szent Norbert Gimnázium, Szombathely)

„…A SEB NEM KIFOGÁS". A.P. CSEHOV HATÁSA MÉSZÖLY MIKLÓS PRÓZÁJÁRA

Tanárnőnek

Dolgozatom kiinduló ötletét egy fiktív dialógus adta. Mészöly Miklós az 1980-as években egy rádióbeszélgetés során partneréül Anton Pavlovics Csehovot választotta. A beszélgetés-sorozatot később a *Vigilia* című folyóirat közölte az 1991-es évfolyam első négy egymást követő számában (Vigilia 1991/1–4). Mészöly ezekben a beszélgetésekben Csehov levelezéséből válogat, vagyis egy olyan médiumot aktualizál, amely műfaji sajátosságainál fogva képes volt megőrizni a személyes megnyilatkozás olyan intencióit, melyek aposztrofikus hívójellege jelenvalóvá teszi beszélgetőpartnerét, még akkor is, ha a levelezésekből vett idézetekre Mészöly inkább csak kommentárként fonódik rá. De mi lenne ennyire csehovi, ha nem ez az anakronisztikus, időben és térben elcsúsztatott kommunikáció? Az aktualizálás örök problémája? Az elmúlás folytonossá tétele? A III. beszélgetést a következőképp kezdi Mészöly: „Anton Csehov Úr változatlanul itt ül velünk" (Mészöly 1991: 192). Talán ezzel a felütéssel nemcsak a beszélgetés folytatólagosságára utal, és nem is csak Csehov korszerűségére, hanem ezzel a különös invokációval mintha megidézné az ott-felejtkezés csehovi kronotoposzainak hangulatát, amely nála a *Megbocsátás* nyitóképében ölt formát, és saját kisregényének metaforájává válik. „A vonat már rég kifutott az állomásról, a hosszan kígyózó füstcsík ottfelejtette magát a levegőben" (Mészöly 1989: 503).

Ez a különleges dialógus tovább íródott Mészöly műveiben. Úgy érezte Csehov novellái magától értetődően szervülnek hozzá saját szövegkorpuszához. Tervezetként összeállított egy több mint 50 novellából és rövidtörténetből álló epikus füzért (Thomka 2008: 63), melyet szeretett volna a címek elhagyásával egyetlen kötetbe rendezni. Az első levélben kitér ezekre az írásokra.

„Kellemetlenül őszinte ember, és lekenyerezhetetlen... És most ne csak a darabjainak máig megfejthetetlen rejtélyes egyszerűségére gondoljunk, hanem a sok-sok száz novellájának gazdagságára: az emberi helyzetek tenyészetének folytatásos eposzaként is olvashatók ezek, a többnyire kurta írások. Mintha figyelmeztetnének rá, hogy a részlet, a mozaik, a töredék avatott kézben képes egyenrangú beavatást biztosítani még az – úgymond – mesélő teljességgel szembeállítva is (Mészöly 1991: 49). S bár a legtöbb esetben tényleg csak megerősíti egymást a két életmű, vagyis Csehov hatásról kevésbé beszélhetünk, mint inkább egy messzemenőkig vállalt alkotói rokonságról, van egy nagyon fontos alkotórésze a csehovi írásművészetnek, amit Mészöly is átörökít. Ez a *cserbenhagyás* alkotói mozzanata. *A tágasság iskolájában*, az *Érzékenység-érzéketlenség* című passzusban Mészöly Tolsztoj és Csehov kapcsán megemlíti: szükségszerűen hagynak cserben egy bizonyos ponton. (Mészöly 1977: 261). Csehov a következőt írja egyik levelében: „Az író nem lehet hőseinek bírája, sem annak, amiről hősei beszélnek, az író csupán szenvtelen szemtanú lehet" (Csehov 1975: 495). Mészöly elbeszélő-operatőre pedig valami nagyon hasonlót ír a *Film*-ben: „Mi azonban nem tetszeleghetünk a szerepben, hogy Siliót védjük vagy támadjuk; mint ahogy az Öregasszonyt és az Öregembert sem. Meghalad bennünket; ha történetesen erre az álláspontra helyezkedünk" (Mészöly 1976: 108).

A cserbenhagyás egy olyan narratív aktus, amelyben a magára hagyott létezés mint szövegvilág megképződik. Sesztov úgy mondaná, *teremtés a semmiből*, vagyis egy ex nihilo állapot. Ehhez a társul a kegyetlenség poétikája. Amit Csehov esetében Sesztov a következőképpen fejt ki: „Csehov hősei számára olyan helyzeteket teremt, amiből semmiféle kiút nincs és nem is lehet. Olyan helyzetekbe szorítja őket, hogy nem tehetnek mást, minthogy a földre vessék magukat és fejüket a falba verjék" (Sesztov 1999: 15). A cselekvés ilyen szintű korlátozása, az idő múlhatatlanságával, a tér szűkösségével, és a hősök statikusságával ekvivalens. A megadott kereteken való túlhaladás teljesen értelmezhetetlenné válik mind a hős, mind környezete számára. Nyelvi kompetenciájuk szándékosan roncsolt, a gyakori önismétlések következtében gyakran redundáns. „Egyhangú, monoton, unott életritmusuk elaltatta tudatukat és akaratukat. A szereplőknek még a beszéde is szándékosan egyhangú…" (Sesztov 1999: 45–46). Csehov saját leírása szerint ezek a hősök idő előtt elfáradt emberek, akiket apátia, elcsigázottság jellemez. Az eltunyult lelki alkatot pedig lekövetik a fizikai adottságok. Elernyedt izmok, mozgásképtelenség (Csehov 1975: 539–540). A nyelv és a testi cselekvések ebben az abortált állapotban vannak

csak szinkronban a csehovi hősök téridejében. Ez a szinkronitás azonban semmiféle összhangot nem jelöl, sokkal inkább azt a kelepce-helyzetet hozza létre a hős és annak saját szólama között, amelyet Sesztov is említett az előbbi idézetben. Vagyis az adott szituációban a legtöbb csehovi hős kommunikációs tevékenysége teljesen felesleges vagy időszerűtlen, ezáltal sokszor komikus, majd a többedszeri ismétlés következtében mégiscsak egy tragikus hangoltság irányába tolja az értelmezést. (*Polenyka*, *Fájdalom*, *Beszélgetés a postamesterrel*, *Apróhalak*, *Anyuta* stb.) A létezés tudatos poétikai visszafogása, narratív stopja Csehové. A nyelvi klisékbe feszülő időtlenség hiányindexekkel ruházza fel a nyelvet. Tulajdonképpen *a semmit mondja*, olyan megnyilatkozásokat tesz ilyenkor a hős, amely elcsúszott a világ aktualitásától. A megtörténés nem következik be, abortálja a hőst, ezáltal mind az alak, mind a történet megreked. Máshol, a szöveg más szintjén, az elbeszélés szintjén jöhet csak létre. „A hiány-jelek a nyelvi reflexió és az egzisztenciális tapasztalat közti hasadás, szétválás indexei. A megjelölt hiány ugyanakkor már nem kizárólag hiány, hanem jel, csak referenciális tartománya deficites" (Szitár 2013: 13). A folyamatos nyelvi sűrítés, az értelmi redukciók által a nyelv még szerves, energetikus részei aktualizálódnak. „A tömörítés nyomán így az élethelyzet sorshelyzetté válik. A közhelyekből összeálló nyelv a mindennapok szürke, átlagos helyzeteinek, banalitásának nyelve. Az értelmetlen beszéd a nyelv alapvető funkciójának kiteljesíthetetlenségét, a közvetítés lehetetlenné válását jelenti" (Thomka 1986: 24).

Mészölynél a kegyetlenség poétikája egy jóval tágabb téridőben valósul meg, hiszen Csehovval ellentétben Mészöly prózájában megfogalmazódik az inverzvilág is, mint autentikus létvariáns. A narráció szimultán az érzéki tapasztalattal, ezáltal nemcsak leköveti a megismerést, hanem a szöveg olyan képlékeny világként mutatkozik meg, amely utánaered saját maga által gerjesztett lehetőségeknek. Ebből fakadóan viszont a disszemináció, a vonatkozási pontok elvesztése, a fordulat tulajdonképpeni hiánya hasonló magárahagyatottságot idéz fel, mint amit a csehovi hősök átélnek. A kegyetlenség artaud-i metodikájával lehetne rokonítani ezt a narrációt. Artaud azt mondja, hogy a rendelkezésre álló teret hiánytalanul be kell tölteni. Ehhez a felfogáshoz kapcsolja az időnek a mozgás fogalmához adódó új értelmezését. Egységnyi idő alatt a lehető legnagyobb számú mozgáshoz a lehető legnagyobb számú fizikai képet és lehetséges jelentést társítunk (Artaud 1984: 184), Ezt Artaud színházi térben képzelte el, mégsem tartom lehetetlennek párbeszédbe emelni Mészöly Miklós *Film*je kapcsán. „Az indítás óta másfél óra telt el, s körülbelül

háromszáz méter van mögöttünk. Ennél kevesebb, amit még meg kell tennünk, egy enyhén, majd egy erősen emelkedő útszakaszt" (Mészöly 1976: 17). Az idézett mondat után a szöveg nagyrésze még hátra van. Vagyis a szöveg olyan aktusként is felfogható, melynek részévé válik az idő radikális átirányítása az íráson keresztül az olvasó terébe. Az így előálló intenzitásnak a része a vizualitás, valamint az auditív ingerek sorjázása, felfokozottsága, tehát szenzuális többlete, amely kapcsán Thomka Beáta a Mészöly-prózát az emberi létezésnek mint történülésnek a folytonos értelmezéseként fogja fel, ami törekszik a dolgok egyidejűsítésére, és megkísérli a folyamatok állóképpé sűrítését (Thomka 1995: 14). Mindkét narráció ontológiai patt-helyzetet generál, ahol a szöveg szerkezete a létezés szerkezetévé is válik. Mészöly folyamatosan keletkező szövegépítkezése kapcsolatba kerül azokkal a redukciós technikákkal, amelyekkel Csehov dolgozik. Hiszen az egymás mellé állított, de nem eldöntött, magyarázatig nem jutó, önérvényű szövegmozaikok legtöbbször épp saját beilleszkedésükkel küzdenek, ezáltal teremtik meg azt a feszültséget, amely már tulajdonképpen a csenddel egyenértékű. „váratlanul tapintás-közelbe tudunk hozni egy vadaprólékba szúrt kést az egyik asztalon. Lassan, a szemünk előtt dől le az abroszra, barna csontvégeket lazít ki a rizsből. Ez az önmagában jelentéktelen észrevétel csak akkor kap megfelelő hangsúlyt, ha élménnyé tudjuk tenni a lappangó folyamatosságot: valaki itt evett, de az utolsó mozdulata mégis most fejeződött be. A kés most lett magára hagyva" (Mészöly 1976:151). Azt is mondhatnánk sokkal erősebb lesz a jelszerűség azzal, hogy különböző észleletekkel megtöri a narráció folytathatóságát. Szitár Katalin fogalmával élve: a hiány szemantikája kezd működni.

Az ott-levőség szövegtermészetét Mészöly saját maga nevezi el inzultáló jelenlétnek, amelyben megteremti a kapcsolódás variációit, sőt szuggerálja azok valamiféle összekapcsolhatóságát, de a képletet magát nem közli. A bizonytalanság és a pontos észrevételek egyszerre, egyidőben válnak fontossá, nem az értékítélet, hanem az érzékek számára. Ezáltal az átmenet akár a *Film*et olvassuk, akár a *Megbocsátás*t sokszor azért nem értékelhető, mert a transzformáció (valamiből valamivé válás) iránymutató jellege, már rögzíthetővé, tetten érhetővé tenné a változást. Míg az átmenethiány csupán a változás jelenlétét regisztrálja, nem pedig annak módját. Képi – szövegi megoldása ennek az átmenethiánynak a *Megbocsátás* gyilkosság-jelenete, ahol a gyilkosság tényét háttérbe szorítja a tájseb és az áldozat szépsége, vagyis a jelenlét felfüggeszti az ok-okozati narratívát és a szépség önértékét hagyja működni. „A saponyai búzaföldek úgy hullámoztak ezen a reggelen, mint a simogatás. Majd váratlanul

a következő kép tárult a pilóta szeme elé: egy közel ötven méter sugarú körben földig csavarodva hevert a búza, mintha forgószéltorony csapott volna le a magasból, egy felhőkarcoló forgószél, egy gigantikus pörgettyű. És a letaglózott búza közepén feküdt a halott nő. Karját kereszt formán dobta el magától, combját szorosan összezárta. Hófehér ruha volt rajta" (Mészöly 1989: 511). A kép rögtön felidézi a szöveg egy korábbi pontját, ahol Anita testvére Mária is hasonlóképpen napozik, vagy azt, amikor férje halálának évfordulóján szobájában fekszik. A gyilkosságról készült fotó, vagyis a megismételt póz egy újságcikk kapcsán elterjed, és egyszer csak megjelenik a szövegben megjelölt helyszíneken, s akárcsak a *Megbocsátás* füstcsíkja, mindenütt jelen van. Minden mindennel összehangzik – mintha már megtörtént volna, mintha már láttuk volna, mintha már hallottuk volna, vagyis a déjà vu szenzitív jelképző ereje kapcsán a képlékeny, történetté összeállni nem tudó, ugyanakkor egy még megragadhatatlan ismerősség vegyül a megfogalmazhatatlanság, a történülés előtti állapot atmoszférájába, ebben a nagyon feszesre húzott regénytérben. A történetek, mozdulatok, hangok, álmok, érzések az intimitáson is túllépve hatolnak egymásba. Az átfedés viszont nem tud átmenet lenni. A ház szobáin ugyanúgy áthallatszik a nagypapa rádiójának hangja, mint a házasságtörés gyümölcshullást idéző ritmikája, amely nemcsak a regény bűn narratíváját idézi fel újra, hanem a szöveg formai megoldására is reflektál, a család tagjai közé iktatott látványos üres helyekkel már itt megkérdőjelezi bárminek az elmondhatóságát. Ebben a sokféleképp pulzáló térben egy idő után a nyelv feltorlódik, összecsúszik és új beszédmódot hoz létre. A narrátor a következőképpen ötvözi a verbalitásra utaló szavakat és a mozzanatosságot: „a minden előzmény nélküli kibuggyanások, a minden tartózkodást nélkülöző vonaglások, az éjszakákat felverő felelgetős sikolyok, a tapogatózó puhaság, a ködös szemű bemélyedés, a rebbenékenység, az éber ájulás, az üveges pillantás, az omlatag szavak, a verejtékes némaság, a megmerevedett lihegés, a fröccsenő halálugrás, a kőmozdulatlan csend…" (Mészöly 1989: 515). A hangzás Mészölynél mindig rendprobléma. Prózájában az atonális és tonális létmódokra, ezek arányaira, megjelenési formáira kiemelt figyelem hárul. Mészöly a tonalitást az azonosság, míg az atonalitást a helyesbítés közérzetével állítja párhuzamba. A *Film*ben például az Öregember atonális szólama a felfejthetetlen múlttal egyenértékű. Az Öregember nem szólal meg a regényben, szörtyög, hörög, mammog, miközben a narrátor folyamatos, egyre inzultálóbb dialógusigénye próbálja valamiféle vallomás felé hajszolni. A szereplő papírra rajzolt ataxiás köre képileg is megidézi a hermeneutika kudarcát, az egymás mellett elfutó vonalak között

keletkező áthidalhatatlan rést. Vagyis Mészöly műve pont a kimondatlansággal mondja el, hogy az egyéni felejtés az tulajdonképpen történelmi felejtés is.

„Az elbeszélő történelmi interjúja, amely értelmes vállalkozásnak tűnt, valójában az abszurditásig értelmetlen, hiszen kamerája folyamatosan azt rögzíti, hogy a szélütött Öregember teljességgel leépült. Tekintete üres, mozdulatairól nem eldönthető, hogy tudatosak-e, vagy csak tónusos izomrángások, nyálhabos száját nem szavak, csak érthetetlen hangok hagyják el" (Szolláth 2015: 998). Az operatőr különböző módokon rávetíti az Öregemberre Silió történetét Sztanyiszlavszkij módszere szerint: „Sztaniszlavszkij módszere szerint közöljük az Öregemberrel, hogy feltevésünk (ajánlatunk) szerint a váratlan tikkelés egy hatvan év előtti, számára különösen emlékezetes jelenetre utalhat, anélkül, hogy maga az emlék egyelőre tudatos lehetne benne. Vagyis pillanatnyilag nincs többről szó, mint egy fiziológiás reflexről, amit először az Öregasszony se vesz észre, s lehetséges, hogy a hátteréről nem is tud. De ez bizonytalan. A magunk részéről egy többé-kevésbé dokumentálható történetet igyekszünk részletezni, mintegy ösztönzésül, hogy az Öregember is ráharapjon a sajátjára, kiegészítse vagy utólag megváltoztassa" (Mészöly 1976: 8). A narrátor az Öregember tikkelésénél, vagyis egy abszolút nem tudatos, nem kontrollálható testrángásnál akarja bevezetni az emlékezés aktusát, ezzel tulajdonképpen hiteltelenné is teszi a test történelmi tanúságát. Ugyanakkor folyamatosan törekszik rá, hogy a történetet, a múltat, a testet egyfajta transzmitterként használva, testi impulzus által tegye fordíthatóvá. A szót a test vallomásával akarja kicsikarni. Az Öregember teste azonban több ponton megadja magát, tulajdonképpen a létezés vallomásának lekövetői vagyunk. A regény valóságának kezdetén, vagyis az indítóponton mindent elszedtek az Öregembertől, kisemmizték, hogy a megszokásokból kibillenő, ezáltal felszabaduló mozdulatok összekapcsolódhassanak, valamely felkínált narratívával.

Sztanyiszlavszkij neve újra összeköti a két szerzőt, ugyanis a színházi koncepcióját épp Csehov drámáin keresztül dolgozta ki. Csehovnál a lelkiállapot sosincs közvetlenül kifejtve, annak a hős cselekedeteiből kell kiderülni, vagyis a cselekedet, vagy épp a cselekvésképtelenség hangolt Csehovnál. A test legkisebb rezdüléseiben, a mozzanatban, a folyton ismétlődő, beakadó cselekvésekben ott van a történet. Szitár Katalin erre Andrej Belij euritmia fogalmát használja, mely gesztusokban való elbeszélés arról, ami bennünk van, de amit nem ismerünk fel magunkban mindaddig, amíg fel nem tárjuk a mélységeket, melyeket a test ritmusa világít meg (Szitár 2013: 75). A Csehov-hősök reszketnek, remegnek, ásítanak, zokognak, egy pillanat alatt összezsugorodnak, megöregednek. Vagyis

a mozzanatosság az, ami ezekben a szövegekben – Wolf Schmiddel szólva – a nem kiválasztott elemeket is aktualizálja (Schmid 1999: 182). Csehov *A férj* című elbeszélésében a tisztek érkezésekor rendezett bálon Anna Pavlovna testnyelvét végigkövetve azt láthatjuk, hogy a szereplő kivirágzik. Egyenes derékkal, szinte föld fölött táncolva az asszony épp szívalakúvá csücsörített ajkain keresztül mondja: „Nálunk Pjutyurbjurgban", amikor férje felbőszülve kiemeli a szituációból. A beékelődő külső tekintet hatására az asszony deformitása kerül fókuszba. Anna Pavlovna elhalkul, a férjével való veszekedés során egyszerre megpúposodik, megöregszik, lemondóan, némán cuppog utána a sárban (Csehov 1959: 335).

Végezetül a *Lepke* című kései, – kötetben már nem megjelent – Mészöly-rövidtörténetre hívnám fel a figyelmet, aminek az egyik szereplője épp az Anton Csehov nevet viseli. Nevének második felét már elfelejtették, előttünk már csak a redukált nevű Anton jelenik meg, aki épp egy szakadékba réved. A totális cserbenhagyás-narratívának a továbbíródása ez. A szereplők épp szökésben vannak, a világ viszont kelepceként zárja őket körül. Fejük fölött a vassodrony ég, a talajhoz odafagytak. Dialógusaik teljesen elcsúsztak, félórás szünetekkel jön csak valamiféle válasz. Ennek a beszédhiánynak feleltethető meg, mikor Roska egy kővel agyonüti a fisztulás orrhangon mormoló Mojzét, és csak annyit mond: „mondtam, hogy hagyd abba", vagyis egy már végérvényesen beszüntetett állapotra felel, tehát közlése teljesen feleslegessé válik. A cselekedetre a másik jelenlevő szereplő fél óra elteltével reagál: „ez sok volt". A helyzetet tovább fokozza, hogy az életmentő vízért elküldött Anton visszaérkeztekor csak fényképezőjét szorongatja, utolsó filmjével utána eredt ugyanis egy eddig nem látott lepkének, amelyről lehetetlen eldönteni, hogy nemcsak a fagyásközeli állapot káprázatszüleménye volt-e. Társai megrökönyödve kérdezik: „Te baszombogár, lepke itt és most?" (Mészöly 2002: 21)

Felhasznált irodalom

Csehov 1959 = Csehov A.P. A férj = Csehov elbeszélések. Budapest, Európa Kiadó. 334–338.

Artaud 1984 = Artaud A. A könyörtelen színház. Budapest, Gondolat

Csehov 1975 = Csehov A.P. Szahalin. Budapest, Magyar Helikon

Mészöly 1976 = Mészöly M. Film. Magvető Kiadó, Budapest

Mészöly 1977 = Mészöly M. Érzéketlenség – érzékenység = Mészöly M. A tágasság iskolája. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó

Mészöly 1989 = Mészöly M. Megbocsátás = Mészöly M. Volt egyszer egy Közép-Európa. Budapest, Magvető Könyvkiadó

Mészöly 1991 = Mészöly M. Négy beszélgetés Anton Pavlovics Csehovval // Vigilia, 1991/1–4.

Mészöly 2002 = Mészöly M. A lepke // Új Dunatáj, 2002/3. 19–21.

Sesztov 1999 = Sesztov L. Teremtés a semmiből. Budapest, Osiris

Schmid 1999 = Schmid W. Ekvivalenciák az elbeszélő prózában (Anton Csehov novelláiból származó példákkal) // Helikon, 1999. 180–205.

Szitár 2013 = Hiány-jelek. Budapest, Gondolat Kiadó

Szolláth 2015 = A történeti összefüggés rejtélye mint elbeszélő forma // Jelenkor, 997-1004.

Thomka 1986 = Thomka B. A pillanat formái. A rövid történet szerkezete és műfaja. Újvidék, Forum

Thomka 1995 = Thomka B. A szikárság esztétikája = Thomka B. Mészöly Miklós. Pozsony, Kalligram. 12–15.

Thomka 2008 = La comédie humaine à la Csehov // Műút, 2008/6. muut_2008006_jav.indd utolsó elérés: 2025. 01. 19.

Fried István
(SZTE, Szeged)

SOUVENIR–AVENIR
(ANDRZEJ KUŚNIEWICZ *HOLT NYELVEK ÓRÁJA* CÍMŰ REGÉNYÉNEK TÖBBNYELVŰSÉGE)

> A kimondott szavak értelme azonban már önkényes kiegészítése volt annak, amit Szwanda, az erdész, képességeihez mérten igyekezett lefordítani, annak, amiben bizonyára nem fordultak elő olyan kifejezések, mint a további lét káprázata, vagy ami még ennél valószínűtlenebb, a szívverés a nemlétben…
> (Kuśniewicz 1981: 6)[1]

A névvel megnevezett személyiség útja nyelvtől nyelvig ível, a kilépés az egyik nyelvből hol véglegesnek és végzetesnek tetszik, hol az emlékezet és a jövő között megtett vagy megteendő úton oszcillál, magába fogadván az egymásra rétegződő nyelvek csupán látszatra áttetsző összjátékát. Nem árt gyorsan kiegészíteni ezt a tézist azzal, hogy a név meghatározta személyiség „nyelve" egyben a kulturalitásra nyit,[2] amely viszont ki van téve a korszakváltás megkerülhetetlen tényezőjének, olyan emlékezetet konstruálván, amelybe bennefoglaltatik a jövőt előlegezni hitt elképzelés. Andrzej Kuśniewicznek, a Galícia-irodalomban és az ezzel az irodalommal kölcsönviszonyban lévő Galícia-mítoszban (Słownik 1993: 646)[3] elhelyezkedő regénye jelzi, miként

[1] Vö. Andrzej Kuśniewicz: Lekcja martwego języka (Kuśniewicz 1977). Andrzej Kuśniewicz: Lektion in einer toten Sprache. Übers. K. Staemmler. Frankfurt 1987. A lengyel cím egyes számban említi a nyelvet, a magyar fordításban a többes szám indokolatlan. A mottó idézetként a magyar kötet 6. lapjára vonatkozik.

[2] A kultúra szövegként felfogása és e felfogás kritikája: Böhme–Matuszak–Müller 2000: 135–136, Bachmann-Medick 2006: 70–103, Becker 2007: 186, 189.

[3] E terminológiai szótárban az elemzendő mű besorolódik ama regények közé, amelyek problematizálják az elbeszélést, reflektálnak a nyelviségre. Uo. 896.

tűnik egymásba a párizsi emlékként földerengő „élmény", egy szobor talapzatának szövege: „souvenir" egy bizonyos nézőpontból „avenir"-nek olvasódik, és ekképpen az anagrammatikus összejátszásból előtűnik az az időszerkezet, amelynek keretei között lejátszódik a cselekmény. Méghozzá olyan prózai epikai műé, amelyben a mikro- és a makrotörténelem egymás tükörképeinek látszanak, a személyes történetet a „világ" története irányítja, míg megfordítva, a „világ" történetének egy változatát, szinte megfelelését produkálja a személyes történet. Csakhogy egyik történet sem beszélhető el csupán egyetlen nyelven, és egyetlen „természetes" nyelv sem biztosítja a történethez való – teljes értékű – hozzáférhetőséget. Szükséges más (természetes) nyelvek bevonása a tárgyalásba: részint azért, mivel egyetlen (természetes) nyelv sem tartalmazza valamennyi fogalmat, kifejezést, amely lehetővé tenné egy sokoldalúan, többdimenziósan leírt-elbeszélt eseménysorozat közlését, részint azért, mert a több- és/vagy vegyesnyelvűség meghatározott vidékek, életformák, kommunikációs eljárások adekvát formája. A souvenir jelentésénél fogva rejtheti a tárgyi emlékezetet, akár a triviális-idegenforgalmi mozzanatra utalva, de éppen úgy a szellemit is, lett légyen szó az élet egy szakaszához fűződő vagy a kulturális, esetleg elsősorban az irodalmi múlthoz kapcsolódó emlékről (mint e regényben); míg az *avenir* részint a képzeletben megjelenő, megjeleníthető, részint az eleve bizonytalan körvonalakkal rendelkező tartományába sorolódhat.

A *Holt nyelvek órája* szereplői egyfelől nevükkel demonstrálják, mely nyelvi kultúrának, névadásnak, nemzetiséghez tartozásnak reprezentánsai vagy e reprezentációra emlékeztetői, másfelől – éppen ellentmondva az átláthatóságnak, a meghatározottságnak, az egyneműségnek – elfedik a névadással, nyelvvel kijelölhető hovatartozást, ilyen vagy olyan módon egyszerre jelzik a láthatót – érzékelhetőt és a rejtettet –, alig sejthetőt, ezáltal a meghatározottsággal szembeszegülőt. A főszereplő katonatiszt, Alfred Kiekeritz (a *Kieker* németül távcsövet, látcsövet is jelent, ám az események épp azt tanúsítják, mily bizonytalan a jövő, mennyire nem lehet előre látni, katonai látcsővel meg különösen nem) szlovén származása feledésre van ítélve, hajdan a család Kiekerić (Kiekerič?) névre hallgatott – megkockáztatható, hogy olyan rájátszás ez a Monarchia-irodalomra, amely az értelmezésbe Joseph Roth *Radetzky-indulój*ának Trotta-családját vonhatja be, jóllehet a Trották megőrzik nevüket, noha császári alattvalóként a birodalmi tudat megéléséből, e tudat képviseletéből alkotják meg identitásukat, Kiekeritz-hez hasonlóan.[4] E katonatisztek

[4] Kuśniewicz egy másik regényét, a Két Szicilia királyságát a Monarchia-irodalom kontextusában mutattam be, lásd Fried 2011. Joseph Rothot sűrűn idézik a Galícia-irodalom kutatói, róla a hatalmas szakirodalomból e dolgozat szempontjából fontos Müller-Funk 1989, főleg: 94–109.

életútja mutatja beilleszkedésüket az Osztrák-Magyar Monarchia soknyelvűségének, sokkulturáltságának egyik leglátványosabban működő, a közös nyelvet és zenei nyelvet (katonazenekar) megformáló intézményébe, a hadseregbe.[5] Kiekeritz abban a Bécsújhelyen végezte katonaiskolái stúdiumait, amely a „nemzetekfölötti" hadsereg személyi utánpótlásának jórészét adta (a katonaiskola a Monarchia-irodalom egyik színhelye!),[6] és azt a műveltségi anyagot sajátította el, németül és franciául, amely a századforduló osztrák-magyar-cseh nagyvárosainak kultúrájaként funkcionált, ideértve az öltözködési, étkezési, viselkedési szokásokat is. A regény jórészében azt a sugalmazást kapjuk, hogy a szlovénből osztrákká lett katonatiszt számára nincsen visszaút, a szlovén nyelv még emléktöredékként, gyermekkori emlékként sem merül föl. A világháború egyik perifériális színterére érve ugyan megismerkedik a lengyel és az ukrán nyelvvel, de ebben az ismerkedésben a másik, távoli szláv nyelv elfelejtett vagy meg sem ismert grammatikája nem segíthet, „idegen" nyelvként találkozik a helybeliek nyelvével, tolmácsra van szüksége ahhoz, hogy érintkezni tudjon velük. Más a helyzet a Stájerországból származó jószágigazgatóval, főerdésszel, aki a Schwanda nevet (német helyesírás!) cseréli föl a lengyeles helyesírású Szwandával. Megjegyzem, a különbség csak az írásos formában jelződik, a kiejtésben nem hallható; ő viszont alkalmasnak bizonyul a tolmács szerepre, hiszen, annak ellenére, hogy nem értesülünk szláv nyelvi múltjáról, ámbár Stájerországban találkozhatott (volna) a szlovén nyelvvel, jól elsajátítja a vidék lakóinak nyelvét. Kiekeritz élete párhuzamosan fut a történelmi eseményekkel. Míg a történelem egy perifériális helyszínén tesz eleget kötelezettségeinek, nemigen értesül, mi történik a nagyvilágban, nem tudatosul benne, hogy saját halála felé haladásával párhuzamban a világháború is a befejezéséhez közeledik, ezáltal a sejtésekben és néhány beszédes epizódban érzékelhető „egyetemes" hanyatlás a Monarchia szétesésével konkretizálódik. Amint Kiekeritz tüdőbaja, a korszak egyik „jellegadó" betegsége, amely éppen gyakorisága, folyamatszerűsége révén metaforizálódik, előrehalad, hogy aztán csak látszólag hirtelen „robbanjon", érjen véget, aképpen a történelem eseményeiben is beáll a fordulat, a „végidő" beteljesedik.[7] Ez viszont azt eredményezi a regényben, hogy az életútból – halálút lesz, a fordulat immár szó szerint

[5] A *Holt nyelvek órája* zenei hivatkozásai a képzőművészetekhez képest szegényesebbek: Mahler, Brahms, Chopin, Offenbach, Johann Strauss említődik.

[6] Im Takte das Radetzkymarschs 1994.

[7] A személyes és a történelmi mellé fölvázolódik párhuzamként a természeti is. Az évszakok egymásutánjában történő váltások az élet, halál, majd új élet, újra kezdődés sorát példázzák. Vö. erről Woldan 1996: 272–277.

értendő, a befejező lapokon Kiekeritz koporsóba zárva visszafelé teszi meg az utat, „haza", Grazba. Az osztrákká lett tisztnek talán halála pillanatában memorizál édesanyja egy szlovénnak gondolt verset, melynek dallamát már elfelejtette, s mely egy ifjút gyászolna. A tiszt által hazaküldött műtárgyakról az apával a Birodalom más tartományában eltöltött évei jutnak az eszébe, és a jövőt tervezve fia elbeszélésére számít. Ám erre nem kerülhet sor; a tiszt halálával eltemetődik az a kulturalitás, az a nyelviség, amelyet már Szwanda sem tudott a másik nyelvre fordítani, és amely a Monarchia kulturális–művészeti tudatában volt érzékelhető. A regény lengyel címében a Lekcja, illetőleg német fordításban a Lektion eleve jelzi a megtanultságot, az elsajátítottságot, a tanóra jelleget, ebbe talán beleérthető egy tudat összetettsége, mivel a latin lectio-ból származtatható, amely összeválogatást, kiválasztást jelent, továbbá a lego-val kapcsolatos lectito olvasgatnak, tanulmányoznak igékkel volna fordítható (Wojda 2008: 33).[8] Az egymásra rétegződő nyelvek, ismeretek, szokások azonban e végidőben nagyon kevéssé állnak össze „világ"-gá, „egész"-szé, a rétegzettség, a többfelé irányultság, hajdani jól körülírhatóság, kiegyensúlyozottság, kiismerhetőség, illetőleg mindaz, amit annak véltek. Kiekeritz kettős útja:[9] a családi otthontól a katonaiskoláig, a „boldog békeidők" vándoréveitől a hadseregig, a világháborúig, a centrumtól a perifériáig, a „nagy" európai nyelvektől a peremlét nyelviségéig (ebben az esetben a helybeliek lengyeljéig, ukránjáig), majd halottként visszafelé, a perifériából a centrumig, nem a hadsereggel, hanem a katonavonaton, mint említettem, egy koporsóban, érzékelteti a Verfall, a hanyatlás stációit. Nem egyszerűen az élet-halál folyamata játszódik le (közbeékelve a halódással), hanem a konstruálásra és rekonstruálásra törekvés kudarca, az egykor „élő", kultúraként színre lépő nyelv elhalása, halála. Míg Schwanda szinte probléma mentesen változhat Szwandává, foglalatosságában, a birtokok irányításában, a szenvedéllyel űzött vadászatban, a fegyverek tisztogatásában, osztályozásában következetesen, kitérők nélkül járhat el, válthat egyik természetes nyelvből a másikba, Kiekeritznek – mivel nyelvisége része kulturalitásának és megfordítva – nem adatik meg ily könnyen a váltás, sem a nyelvek, sem a létezési módok között. Hiszen – noha fegyelmezetten tesz eleget főhadnagyságából fakadó feladatainak, aktív részese a háborúnak, kivégzőosztagot vezényel, ha kell – személyiségét úgy véli megvalósíthatónak,

[8] Az 1474-es első előfordulású *lecke* szintén latin eredetű, a lectioból esetleges német közvetítéssel ért a magyar nyelvbe. 1512-ből adat: erkölcsi tanítást, oktatást, jelent, 1527-ből: iskolai feladatot, 1650-ből: tapasztalatot, tanulságot (Benkő 1970: II. 737). A magyar fordításban az „óra" ugyancsak egyként tartalmazza az időbeliséget és a tanóra jelleget.

[9] Kiekeritz utazásairól, a vasút szerepéről lásd: Woldan 1996.

ha gyűjtőjévé, mentőjévé lehet egy múlóban, megsemmisülőben lévő kultúra tárgyi, művészeti-iparművészeti emlékeinek, lett légyen szó márkás porcelánokról, falusi templomok ikonjairól, szétdúlt nemesi kastélyok szemétből előbukkanó könyvtármaradványáról vagy az egykor látott képek olajnyomatairól, szobrok másolatairól. A háborús foglalatosságok közepette éppen nem katonai tevékenység tölti ki maradék napjait, a háború felégette, szétrombolta kastélyok, kúriák szétszórt, roncsolt, töredékként talált „kincseit" gyűjtené össze, küldené haza, egy ilyen módon megmentett kultúra emlékeit (souvenir) gyűjtené össze, őrizné meg a végső pusztulástól, az elgondolt, megtervezett avenir jegyében.

Schwanda-Szwanda számára a „világ" még zűrzavaraiban is átlátható, egészében és részleteiben nyelvileg birtokolható, mivel kommunikációját nem akadályozza egy nyelvi másság idegensége. Az a tény, hogy viszonylag szabadon mozog nyelvek között, azonban pusztán annyit jelent, hogy magatartása nincs alárendelve a kor kulturalitásának, nem vagy alig tudatosodik számára a korszak nyelviségének hanyatlása, esetleg elhalása, éppen ezért, mivel egy racionálisan felfogott területen van otthon, a gazdálkodásén, a vadászatén, kommunikációjában az innen származó szókincs a fontos. Nem problémaként fogalmazódik meg számára (amennyiben megfogalmazódik) a vidék többnyelvűsége, magánéletének tapasztalata, fél-ukrán, fél-lengyel egykori felesége révén belép egy hasznossági elvet a szem előtt tartó beszédmódba. A többnyelvűség problémaként érzékelése Kiekeritz tevékenységét kontextualizálja: a vidéket ellenőrző katonaság tisztjeként érintkezései során a németen kívül lengyel, ukrán, jiddis töredékmondatok merülnek föl, az irodalom világára emlékezve a *Faust* első részéből idéződnek sorok, utóbb Mallarmé *Hérodiade*-jára emlékezik, francia pezsgőmárkák megnevezése bukkan föl; Kiekeritz a görög keleti, görög katolikus, zsidó vallású lakosság különféle nyelvi megnyilatkozásaival találkozik: ez az a közeg, melyben hétköznapjait tölti, miközben magyarországi rövid időzésének emlékezete sem múlik el. Idesorolódik a katonaságnak és alkalmazottainak többnyelvűsége, amely – mint már jeleztem – a névadással érzékelődik, Valašek, Matuszek, Prochazka, Vodička, illetőleg Arthur Stieglitz, Irina Parafinčuk, Lisa Kut, a fogadós: Wasserzug, a fogadó portása: Izaak Roth. A névadáson túl a lengyel, cseh, ukrán, német, zsidó származású szereplők magukkal hozzák nyelvi szokásrendjüket, szláv, német, jiddis szavak bukkannak föl, míg a tisztek egymást közt természetesen németül beszélnek, lényegében ez a hadseregben használatos nyelv számukra a megértés eszköze, s ha más már aligha, ez még az összetartó erőnek jelződése. Kiekeritz a maga nyelviségéhez párosítja a maga kulturalitását, amelynek elsősorban képzőművészeti

műveltsége játszik jelentékeny szerepet, emlékeztetve a Monarchia (tágabb értelemben: Közép-Európa) kulturális nyelvére. A kutatás a leginkább a morbid szexualitásban megnyilatkozó szemléletről szólt, kiemelvén a femme fatale XIX. századi és századfordulós megjelenítését. Kiekeritz felidézi azokat az alkotásokat, amelyekből képzelgése kibontakoz-tatható, Felicien Rops (1833-1898) *Mária Magdolná*ja, amely műalkotás számára Krisztus szeretőjeként kap alakot, Gustave Moreau (1826-1898) *Saloméja*, melynek víziószerűségét gondolja el, Edward Burne-Jones-tól a *Caphetua király és a kolduslány* című képét vetíti ki a maga számára, és emblémaként vonul végig a regény jelentékeny részén az ephesosi Diana (Artemis) szobor, amelynek termékenységre utalása, illetőleg a Diana-Aktaeon történet értelmezése alakítja a mű történéseit. Az a műveltségi anyag (praeraffaelita, szimbolista irányt képviselő képek), amelynek kibontakozásakor a századfordulós esztétika nemiségre vonatkozó tézisei fogalmazódnak meg,[10] a bizonyosságra vágyó, ám mindenütt csak töredékekre, másolatokra bukkanó, csupán roncsolt, anyagszerűségükben sérült, a romlásnak kitett változatokat gyűjteni, menteni törekvő személyiség kétségeit, kétségbeesett erőfeszíté-seit, kísérleteit érzékelteti, ugyanakkor szemléletesen tanúsítja, hogy nem lehet immár az egykor volt kultúra emlékeit összefogni, a szétesettség tárgyilag és szellemileg demonstrálódik. A történelem realitása nem engedi megszólalni és megszólaltatni azt a nyelvet, amely legföljebb a múltban tölthette be kommunikatív és a merő kommunikáción messze túlmutató funkcióját. Kiekeritz főhadnagynak nem pusztán a helybeliekkel akad megértési nehézsége, a múlt rekonstrukciója, olvashatóvá tétele, elbeszélhetősége kudarcosnak bizonyul, s azok a nyomok (cégjelzések, évszámok, egyéb jelzések), amelyek egy tárgy eredetét, megalkotásának idejét volnának hivatva prezentálni, egy töredék homályos utalásaiként funkcionálhatnak csak. Nem járulnak hozzá ahhoz a többnyelvűséghez, többkulturáltsághoz, amely a vidék egymásra rétegződő periódusainak megismerését segítheti: a XVIII-XIX. századi francia irodalom emlékei, amelyek a lengyel műveltség franciával való telítettségét jelzik, a napóleoni korszak tárgyi maradványa, a feltehetőleg a lengyel királyság Szászországból származó királyainak idejéből származtatható porcelán stb. mind-mind egy hajdan virágzó műveltség nyelviségére enged következtetni, de éppen töredékké válásuk, roncsoltságuk sem az összelátást nem képes már biztosítani, sem nem teszi lehetővé, hogy üzenetként,

[10] Woldan: uo., Wojda 2008: 34–35. Itt említődik a souvenir—avenir összefüggés, valamint a regényben hangsúlyosan emlegetett kép, Aristide-Giulio Sartorio: Diana d'Efeso e gli schiavi (Az ephesosi Diana és a rabszolgák). A képzőművészeti utalások értelmezéséhez segít: Gellér 1985, Sármány-Parsons 1991.

tanúságtévőként lehessen fölfogni a múltat: éppen souvenir voltuk szenved helyrehozhatatlan kárt. Kiekeritz a jövőhöz (avenir) fellebbezne: a háborút követőleg majd otthon végezné el a rekonstrukció munkáját, rekonstruálná a régi korszak megértett(?) nyelvének grammatikáját. Gyűjtése, munkája, igyekezete töredék marad, s nem pusztán halála akadályozta meg a rekonstrukciót, hanem eleve reménytelen vállalkozásra szánta el magát. Hiába készült föl: művészettörténeti stúdiumokkal indult neki az ikonok gyűjtésének (csakhogy könyvei csupán részlegesen igazítják el), a háború fordulatai ellehetetlenítik a módszeres, rendszeres gyűjtést, az alkalmiságnak, a véletlennek teszik ki, és így hiába a céltudatosság, az esetlegességen aligha lehet úrrá.

Schwanda-Szwanda munkálkodása a tárgyi kultúrán, a merő hasznosság-elvű megfontolásokon belül marad (fegyverismeret, az elejtett állatok preparálása), nem lépi át a szellemi kultúra irányában a határt, a „két kultúra" (a tárgyi és a szellemi) a két szereplő érdeklődésével demonstrálódik, a tárgyi és szellemi műveltség szétválása azok nyelvi megosztottságát is demonstrálja. Kiekeritz restaurálná, feltámasztaná a szellemi kultúrát. Schwanda-Szwanda számára a nyelv leszűkített értelemben vett kommunikációs eszköz, Kiekeritz egy korszak nyelvét igyekezne beszélni, a gyűjtő-élvező gesztusával lépne be egy olyan többnyelvű világba, amelynek nyelve értetlenül cseng el: ki felelne a periférián a Goethéből és Mallarméból idézett verssorokra? A Monarchia tisztjeként élvezi környezete megbecsülését, noha tevékenysége legalább is csodálkozást kelt. Kiekeritz nyelvének nincs érintkezési pontja a helybeliekével, a cselédlány Nasztka meisseni porcelántányérból eteti a baromfikat, Szwandának fogalma sincs a márkás tányér eredetéről. Kiekeritz fölragadva a tányért, tisztogatja, míg elő nem tűnik az 1713-as évszám, az A. és R. betű (Augustus Rex). Egy másik darabból a pulykák itták a vizet, talán valahol még megvan. Szwanda az ikongyűjtésben tolmácsol, közvetít, de kívül marad a tiszt akcióin, mindketten a hatalmat képviselik. Szwanda otthonosságával szemben Kiekeritz idegensége tetszik ki, a rendkívüli, a fel nem ismert foglalkoztatja, egy másik nyelv, amelyet környezete nem beszél, nem ért. Kiekeritz megszerzi az ikonokat, ezzel a művészet (és a kultúra) új területét véli meghódítani, de csak a maga ismeretei felől szemléli, értelmezi. Egy madonnaképet a praeraffaeliták és a szimbolisták tekintetével igyekszik értékelni, majd Munchot idézi föl annak érdekében, hogy saját műveltségének világába integrálja az ikont. Kiekeritz ezáltal többé-kevésbé megmarad a maga pozíciójában, az idegent, a mást nem idegennek, másnak tekinti, hanem a maga ismeretei felől gondolja el, így illeszti a „saját"-ba. Itt, ezen a ponton lesz kérdésessé, mennyire tudatosul számára

a vidék sokféleségének nyelvisége, mennyire tudja elhagyni a centrumban elsajátított pozicionáltságot, s ezzel összefüggésben miért nem lehet részese egy többnyelvűségnek. Illetőleg milyen mértékben foglya kulturális előfeltevéseinek, miért nem szűnik lényegében a távolság a kultúrák nyelvei között. Annak fölismerése, hogy nemcsak a természetes nyelvek különböznek egymástól, nem elegendő, megfontolandóvá válik az is, hogy korántsem a centrumból hozott (kulturális) elképzelés érvényesítése határozhat meg magatartásformákat. Hiába teszi a tisztet a betegség a korszakban kialakult nézetek szerint kifinomulttá, érzékennyé, a periférián mások az élet feltételei, másfajta létezési formák igénylik az elismerést. Ennek következtében itt a centrum nyelve, kultúrája csak részleges érvényességgel bír, ehhez hozzátéve, hogy a centrumnak tulajdonított hatalom szétfoszlik, a mitikust a triviális váltja. A háború rombolásaival szembesülve nem pusztán egy kultúra fenyegetettsége tapasztalható meg, hanem előjelei vannak annak is, hogy a kultúra nyelve pusztulásra, elhalásra ítéltetett, a töredékek immár nem illeszthetők össze, a másolatok ösztönözhetik a képzelgést, de másolatként legfeljebb a pótlék funkciójába kerülhetnek. Ez a romlás, degradálás nem pusztán a műtárgyak sorsa, hanem általában az életminőségé: a kastélyokat felégették, a kastélyok tulajdonosai elmenekültek, a porcelánok szétszóródtak, más „funkció"-t töltenek be, mint addig. A tárgyak ugyanúgy hulltak szét, mint a világ, egyik a másikat jelképezi, a háború csak célpontokat ismer, nem kíméli sem az otthonokat, sem az otthonosságra utaló tárgyi kultúrát. Kiekeritz reménye szerint a hazaküldött anyag restaurálva emléke lesz egy elmúlt világnak, az elmúlt világ nyelviségének. A tárgyakkal megtöltött ládák elérnek az édesanyához, s hasonlóképpen tér haza, mintegy tárggyá válva, ládába, koporsóba szögezve a katonatiszt. Nemcsak az ő nyelve némul el örökre, hanem az általa megmenteni vélt műtárgyaké, a műtárgyakban testet öltött kulturális emlékezeté is. A korszakváltás egyben kérdésirányok szétválása, egymástól beláthatatlan távolságba kerülése, a horizont-összeolvadások ellehetetlenülése, a nyelvválság explicitté válása. Nem kizárólag kommunikációs zavar, hanem egy terminológia csődje, egy világkép részeire bomlása, a világnak összefüggéstelen töredékekre hullása. Példával élve: egy étkezési készlet valójában megfelelő funkciókra osztott darabokból áll, amelyeknek száma meg van határozva, és amelyek összefüggő egészet képviselnek. Az itt-ott előkerült darabok legfeljebb utalások egy valaha volt „rend"-re, kiragadott, olykor törötten megmaradt részek. Kiekeritz reménybeli kísérlete, hogy a különféle helyekről származó töredékekből restauráltatás után létrehozzon egy, hiányaival számoló, mégis

összeolvasható „világ"-ot, nem valósulhat meg. A személyiség, akit Kiekeritz példaszerűen megtestesít, halál- és betegség-esztétikájával (Sontag 1983) hanyatlás-tudatával nem élheti túl a régi világ elmúlását, e régi világ nyelvében volt otthon, még akkor is (vagy tán éppen ezért?), hogy morbid, dekadens képzelgések szőtték át a képzőművészeti alkotásokkal jelképezett univerzumot, a nemi szerepek fölcserélődése jelezte a jól szervezettnek hitt világrend zavarait, amelyet az e világrendben helyét kereső személyiség már nem tudott megnevezni. Elhal a nyelv, amely ebben a régi világban volt „beszédes", s a beszéd csődöt mondott, mikor dialógusra kerül sor. Nem a természetes nyelvek különfélesége, a regény vidékének Bábele miatt. Hiszen az itt lakók ebben a látszólagos nyelvzavarban meg tudtak nyilatkozni, életvitelük köznapisága ehhez volt kötve/van kötve. Kiekeritz érzékeli áthatolhatatlannak ezt a többnyelvűséget, ezért igényli a tolmácsot, a közvetítőt, aki a párbeszéd résztvevői közé iktatódik, legalább annyira választ el, mint kapcsolatot létesít. Az a nyelv, amely a korszak kulturalitását szólítaná meg, illetőleg, amelynek segítségével tájékozódni lehetne, nincs a katonatiszt birtokában. Részint azért, mert a centrum nyelvét beszéli, a periférián viszont a centrum a hivatalosság nyelve, melynek lehet kényszerítő ereje, de nemigen válhat bensőségessé. Részint azért, mivel e centrumból hozott nyelv egy periódus kulturalitásához van kapcsolva, ezt a kulturalitást, nemcsak itt, hanem másutt is, ellenséges erők kezdték ki, sem a kulturalitás, sem a nyelv nem képes az „ellenállás" módjának megszervezésére, hiszen a „támadók" és az „őrzők" más-más dimenziókban jelennek meg. A figyelmeztetés, amely a századfordulós személyiség- és nyelvválság tudatosítását szorgalmazta volna, nem ért el a Monarchia többnyelvű, sokkultúrájú intézményeihez, így a katonasághoz sem, mindazonáltal az itt szolgáló személyiségek jórésze sejtette, érzékelte, hogy a szilárdnak hitt világ mélyén feszülnek a centrifugális erők. A katonaságnak megvolt a maga terminológiája, tolvajnyelve, de a különféle helyről származókat, ekképpen a különféle nyelvek és kultúrák reprezentánsait csak látszólag tudta egységes rendbe kényszeríteni, ugyanakkor nem készítette föl a saját és az idegen (a másik) találkozásából fakadható következményekre. Épp csak említem, hogy a hadsereg bomlását mutatja be Franz Theodor Csokor színműve (*1918. november 3.)*, a „Viribus unitis" jelszó kiüresedését, s a kimondhatatlanságból eredeztethető széthullását Musil regényfolyama, *A tulajdonságok nélküli ember* tematizálja.[11] Kiekeritz a feledésbe utasította édesanyja szlovén nyelvét, vagy meg sem tanulta, ehelyett

[11] Egy tanulmány Thomas Mann *Varázshegyét* nevezi meg a *Holt nyelvek órája* párhuzamaként. Vö. Alfred Sproede: Andrzej Kuśniewicz: *Kresy* innych. Esej (Woldan 2008: 142–145).

a Monarchia kitüntetett intézményének transznacionális nyelvét hitte a magáénak. A századforduló kultúrájának ez a Kiekeritz által reprezentált transznacionalitása nem pusztán azért lett holt nyelvvé, mert olykor csak rétegnyelvi szerepet volt képes betölteni, olykor csak elhatárolódott más (réteg)nyelvektől, hanem elsősorban azért, mert csupán egyetlen periódus kulturalitásának nyelve volt, a kulturális hagyományt (történelmietlenül) kizárólag a maga nyelviségébe engedte beíródni, elzárkózván az értelmezés, a reflektálás dialógusra késztetése elől. Kiekeritz ugyan az Osztrák-Magyar Monarchia állampolgára, a periférián képviselője, ám kevésbé reflektál saját helyzetére, nem vetődik föl számára az apai sors megismétlődésének lehetősége (az apa Boszniában találkozott az ikonok élményével, ez azonban nem benne, hanem az anya gondolataiban merül föl). Kiekeritz foglalatossága akár nyelvőrzésnek is nevezhető volna, arra azonban a tiszt nem figyel föl: milyen kevesen beszélik már e nyelvet, életútja során szinte alig botlik olyan társba, akivel valóban szót tudna érteni. Az egyik szereplőből, a kötelességtudó Irinából ukrán nacionalista lesz, a tiszt végső óráján a hadseregbe besorozott ukrán vasúti őrt helyettesítő, német tudatú Lisa van mellette. Kiekeritznek és kultúra-elképzelésének nyelve fokozatosan számolódik föl a világháborúban, holt nyelvvé lesz, souvenir, amelyből az avenir csak jókora tévesztéssel olvasható ki. Kiekeritz halála, a világháború befejeződése egy korszaknak, egy korszak nyelvének visszavonhatatlan lezáródása, egy holt nyelv[12] (tan)órája.[13]

[12] A holt nyelv mint metafora értelmezéséről, az idevonatkoztatható szakirodalomról lásd: Wojda 2008: 30.

[13] A „műgyűjtő" katonatiszt érdeklődése az európai művészet „dekadens" és szimbolista áramlataira irányul. A 2013. nyarán Bécsben a Belvedere-ben látható „Dekadenz" kiállítás anyaga érzékelteti a századforduló világának érzelmi és tudati viszonyulásait. A kiállítás jellegzetes darabjai: Gustave Moreau Le Sphinx vainquer-je (A győzelmes szfinksz), Gustav Klimt Juditja, Erich Malina Saloméja. Kuśniewicz katonatisztjének képzőművészeti érdeklődésében pontosan jelződnek a korszak és a műveltség összefüggései, ezen keresztül a Galícia-regények művészlelkű művészetélvezőinek, amatőrjeinek, így a katonatiszteknek kulturális meghatározói. A tanulmányhoz a jegyzetekben idézett műveken kívül jó használt vettem még az alábbi kötetnek: Europa erlesen. Galizien. Hg. Stefan Simonek–Alois Woldan. Klagenfurt–Celovec 1998. A Galícia-irodalom lengyel és osztrák szerzőiről készült tanulmánykötet alapozta meg a további kutatásokat. Galizien, eine literarische Heimat. Hg. Stefan H. Kaszyński. Poznań 1987. A szerkesztő kötetbeli tanulmányát sok tanulsággal olvastam: Die Götterdämmerung in Galizien. Zur Geschischtsmythologisierende Rolle der Romane von Joseph Roth, Józef Wittlin und Julian Stryjkowski, 55–64. Kuśniewicznek az 1980-as évek második felében írt műveiről, melyeket az értekező Dorrit Cohn nyomán „emlékezőmonológ"-oknak minősít vö. Woldan 2006: 323–341, különösen: 330–331. Kuśniewicz „szépirodalmi" forrásainak vidékét a kutatás már jórészt bejárta. Különös módon Hermann Bahrról nem vagy alig esik szó. „A holnapután" embere – mint kortársai csúfolkodva nevezték – a szecesszióban a művészet modernizálódását

Ami a regény tágabb (irodalmi—művészeti) kontextusát illeti, a regionális szempont érvényesítése mutatkozhat célszerűnek. Részben azért, mert Kuśniewicz tevékenysége során egyként támaszkodik az osztrák és a lengyel (irodalmi) hagyományokra, részben azért, mivel a J. Roth, J. Wittlin vagy éppen Musil műveire történő rájátszás során nemcsak a „források" sugallta többnyelvűség újragondolását, cselekményesítését valósítja meg, hanem a művészet-köziséget is, elsősorban a bécsi századforduló festészetét, illetőleg e festészet európai (főleg francia) rokonságát véli beilleszthetőnek a galíciai történetekbe. Ezek a történetek – Kuśniewicz regényeiben, múltidéző emlékezéseiben – közös nyelvvel rendelkeznek, egy korszak megszólalását, megszólaltatását ennek a nyelvnek eseményekkel való ütköztetésével rekonstruálják. Egyben érzékeltetik, hogy az egykor – még ha a hanyatlás, a dekadencia nyelve volt is – olyan értelemben véve vált holt nyelvvé, akár a latin; meghatározott évtizedek művészeti lingua francája ugyan fel/megidézhető, újra azonban csak a rekonstrukció tudatosításával beszélhető, mintegy idézőjelbe téve eleveníthető meg. A *Holt nyelvek órája* ennek a törekvésnek a regénye, olyan Monarchia-történet, amely a végső fázis és egyben a „végidő" historikumát vázolja föl, benne és általa egy művészeti fénykor múlttá, „történelem"-mé hanyatlásának eseményeivel.[14]

Felhasznált irodalom

Bachmann-Medick 2006 = Doris Bachmann-Medick D. Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwisenschaften. Reinbek bei Hamburg

Becker 2007 = Becker S. Literatur und Kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg

Benkő 1970 = Benkő L. (Főszerk.) A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára. II. Budapest

Böhme – Matuszak – Müller 2000 = Böhme H. – Matuszak P.– Müller L. Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will. Reinbek bei Hamburg

Daviau 1984 = Daviau D. G. Der Mann von Übermorgen. Hermann Bahr 1863–1934. Wien

fedezte föl, s e modernség festészeti reprezentánsai között ott leljük mindazokat, akik Kuśniewicz e regényében is előkerülnek. Vö. Bahrról Daviau 1984, főleg 124. Megjegyzem Bahr szinonimaként használta a szimbolizmust és a dekadenciát. Uo. 72.

[14] E dolgozat Szitár Katalin felkérésére készült. Minthogy már nem szerkeszthette meg a tanulmánykötetet, melyben helyet kapott volna, nem tehetek mást: legalább két évtizedes közös munkáinkra gondolva, emlékének ajánlom.

Fried 2011 = Fried I. Dichotomien der Grenzsituation. Die 'Romanwelt' von Andrzej Kuśniewicz = „das Leben in der Poesie". Festschrift für Magdolna Orosz zum 60. Geburtstag. Zusammengestellt von den Mitarbeitern des Lehrstuhls für Deutschsprachige Literaturen, A. F. Balogh, P. Varga. Budapest. 311–318.

Gellér 1985 = Gellér K. La peinture française au XIXe siècle. Budapest

Im Takte das Radetzkymarschs 1994 = Im Takte das Radetzkymarschs: Der Beamte und der Offizier in der österreichischen Literatur. Hg. Strelka J. P.. Bern-Berlin-Frankfurt/M.-New York-Paris-Wien

Kuśniewicz 1977 = Kuśniewicz A. Lekcja martwego języka. Kraków

Kuśniewicz 1981 = Kuśniewicz A. Holt nyelvek órája. Ford. Fejér Irén. Budapest

Müller-Funk 1989 = Müller W. – Funk W. Joseph Roth. München, Beck'sche Reihe, Autorenbücher

Słownik 1993 = Słownik literatury polskiej XX wieku. Zespół redakczyjny: Brodzka A., Puchaleka M., Semczuk M., Sobolewska A., Szary-Malywiecka E. Wrocław-Warszava-Kraków

Sármány-Parsons 1991 = Sármány-Parsons I. Die Malerei Wiens um die Jahrhundertwende. Budapest

Sontag 1983 = Sontag S. A betegség mint metafora. Ford. Lugosi László. Budapest

Wojda 2008 = Wojda D. Odmiany wyktimizacji w pisartswie Andrzeja Kuśniewicza = Woldan A. (Red.) Między Galicja, Wiedniem i Europą. Aspekty twórczości literackiej Andrzeja Kuśniewicza. Wiedeń

Woldan 1996 = Woldan A. Der Österreich-Mythos in der polnischen Literatur. Wien-Köln-Weimar, 272–277.

Woldan 2006 = Woldan A. Lemberg als Ort der Erinnerung in der polnischen und ukrainischen Literatur. In Zeit—Ort—Erinnerung. Slawistische Erkundungen aus sprach-, literatur- und kulturwissenschaftlicher Aspekte. Festschrift für Ingeborg Ohnheiser und Christine Engel zum 60. Geburtstag. Hg. Binder E. Stadler W., Weinberger H. Innsbruck

Woldan 2008 = Woldan A. (Red.) Między Galicja, Wiedniem i Europą. Aspekty twórczości literackiej Andrzeja Kuśniewicza

A KLASSZIKUS OROSZ IRODALOM IDŐSZERŰSÉGE

Kroó Katalin
(ELTE, Budapest)

EGY PUSKIN-KÖLTEMÉNY PRÓZASZÖVEGEKBEN FORMÁLÓDÓ KONTEXTUSAIRÓL. A POÉTIKAI INTEGRÁCIÓ ÉRTELMEZÉSÉNEK KÉRDÉSÉHEZ

A bemutatás középpontjában Puskin *Ha zajgó utcán mendegélek…* (Брожу ли я вдоль улиц шумных…; 1829[1]) kezdősorú költeménye áll. Nem szoros verselemzési közelítésben vetem fel e lírai szöveghez kapcsolódó vonatkozásokat, és a prózamegjelenítés vizsgálata nem az intertextualitás szűken értelmezhető kérdéskörét hivatott feltárni. A kutatás távlatosabb célja annak körbejárása, hogy a puskini lírai œuvre e kiemelt darabja minek köszönheti hihetetlenül intenzív irodalmi utóéletét. Két aspektus rögtön szembetűnik. A vers Puskin elégiapoétikáján belül bizonyul centrális alkotásnak, amely létrehozva e műfaji-műnemi diskurzus metaszövegét is, az újraértelmezett elégia alkotóerejének, szövegmegteremtődési folyamatának, illetve magának a versnek mint eredménynek az apoteózisával szolgál. Ez magyarázza a halhatatlanságként értékelődő öröklét gondolatát, mely pregnánsan kiélesíti az elégiai beszédmód egyik leghatékonyabb szemantikai eredményét, az én- és szövegreflexió kapcsolatát, melyet Savely Senderovich *Алетейя* című könyvében a *Воспоминание* vonatkozásában tisztán leír (Сендерович 1982: 78–81).

Másrészt megállapítható, hogy a vers téma- és motívumkezelése, tér- és időpoétikai szemantizációja jellemzően újabb és újabb verseket vetít az aszszociatív olvasási horizontra – legyen szó a halálról, az öröklétről, az emlékmű-gondolatról, meditatív folyamatok ábrázolásáról, tér- és időleválasztásokról vagy összekötésekről. Nagyon eleven tehát a versből fakadó társító jellegű recepcióra való késztetés, mely befogadói integrációs alakzatokat hoz létre,

[1] A szakirodalom *Стансы* címmel is gyakran hivatkozik az adott költeményre, melyet specifikálni is szoktak, tekintettel arra, hogy e címmel nem egyetlen Puskin-vers jelölhető meg. A kiadástörténethez kapcsolódó címváltozatokról lásd: Мазур 2006: 363.

ahogyan az elsődlegesen említett elégiai korpuszra való ráutalhatóság is. A költemény utóéletét szembetűnően jellemzi, hogy képes átívelni szövegformákon (vers és próza[2]), műnemeken (líra, epika), de éppígy reprezentációs paradigmákon (klasszikus orosz irodalom, modernség és a posztmodern), ami összefüggésbe hozható a versben szemantizálódó létmódok, ontológiai váltások felmutatásával. Néhány jól ismert példa: Blok 1909-es *Венеция* című költeménye, Turgenyev: *Egy felesleges ember naplója,* Dosztojevszkij: *Fehér éjszakák*, *A félkegyelmű*, Dovlatov: *Puskinland*, Nabokov: *Pnyin*. Sokan és több helyen felemlítették a puskini versjelenlétet prózaművekben, ezek között három kiterjedtebb kutatást jegyez a magyar szlavisztika: Kalavszky Zsófia kitűnő tanulmányaiban (2007a, 2007b, 2011) valóban a mélyére hatol a dovlatovi szövegtereremtő gondolkodásmódnak, melyben a *puskiniság* megértésének poétikai és metapoétikai gyakorlatára mutat rá. Huber Zsófia, az ELTE egykor diákja, pályadíjas TDK-munkájában készített hármas elemzést a fent említett Turgenyev-alkotás, *A félkegyelmű*ből Ippolit vallomása, valamint a Puskin-vers viszonyáról (Huber 2004). Saját kutatásomban *A fehér éjszakák* Puskin-intertextusának poétikai hatósugarát felderítendő dolgoztam ki részletes, könyvben is publikált interpretációt (Kroó 2012).

A következőkben, csak szelektíven egymás mellett láttatva a *Fehér éjszakák*nak és a *Puskinland*nak az említett szerzőkhöz (Kalavszky, Kroó) tartozó értelmezéséből egy-két releváns párhuzamot, röviden emlékeztetek arra, hogyan formálódik meg a puskini poétikai működésmód szemantikai modellje egy 19. és egy 20. századi utódszövegben.

A *Fehér éjszakák*ra vonatkozó kutatásomból a következő konklúzió felemlítésére szorítkozom. A *Ha zajló utcán mendegélek…* az álmodozó ábrándreprezentációja alatt megidéződő elégiai szövegegyüttesbe bevonódva, szerteágazó motívumkapcsolódások hálójában részt vesz egy olyan elégiai gyűjtő-intertextus megképződésében (egy integrációs alakzatról van tehát szó), amely jelentéshierarchiát létesít, és amely a maga egészében közvetít a regény kiinduló és a művet záró elégiai diszpozíciója között, Turgenyev *Virág* (Цветок, 1843) című versétől az ódai elégiai zárlatig, mely utóbbiban kiteljesedik az új

[2] Idekívánkoznak Szitár Katalin szavai vers- és prózapoétika összekapcsolhatóságáról, melyek megokolják a vers- és prózanyelvi szövegek kölcsönös értelmező viszonyára építhető műelemzéseket. Egyrészt szó lehet olyan eljárásokról, melyek az eltérő formáknak a szerzői gondolkodáson belüli egységét igyekeznek feltárni. „Másrészt a lírai verses és a prózanyelvi építkezés nem ritkán ugyanarra az alkotói problémára vonatkoznak, de mivel másféle szövegalakzatokat képviselnek, interpretációjukban is részben eltérő eszközkészletet kell mozgósítanunk. A vers- és prózanyelvi formák arra is figyelmeztetnek továbbá, hogy – bár a két forma különbsége látványos –, a köztük lévő határ mégsem átléphetetlen" (Szitár 2013: 15).

szentimentális regény. Ennek során az elsődleges gondolati és érzelmi élmény és reflexió természete (az intellektuális és emocionális életátélés problémája) összekapcsolódik az újjálényegülő szentimentális prózaregény metapoiészisével mint szövegtermészettel.

A kérdés: milyen értelmi csomópontokon nyilatkozik meg a poétikai integrációnak az a formációja, melyben iránytűként szolgál a Puskin-vers? A gyűjtő elégiai intertextus egyfelől elősorolja az elégiai beszédmód egyenértékűen alkalmazható lehetőségeit; másrészt e változatokat úgy rendezi össze, hogy a társítások egy jól kivehető, előrehaladó értelmi sorrá állnak össze, elsődlegesen is az időben, illetve a kultúrában való létezés és létmódváltás természetének végiggondolása tekintetében. Ezen keresztül megnyilatkozik a puskini alkotásmodell, ahogyan azt Igor Szmirnov érti. A kutató a „kasztrációs intertextualitás" értelmezése során megállapítja, hogy Puskin nem konkrétan *egy* kortárs író-költő poétikájával szegezte szembe a sajátját, hanem sokakéval mint „tendenciával", vagyis nemzedéke „bármely költőjének" alkotásával. Így a puskini művészet az 1820–30-as évek romantikus költészetében az egyes individuális poétikai változatokban megtestesülő *minden* lehetőségnek alternatívát kínál, a megoldási változatokkal a maguk sokféleségében konfrontálódva. Ezért tapasztalható meg Puskin költészetének az a vonása, hogy a világot a legkülönfélébb nézőpontokból tudta leírni, olyan szemszögekből, melyek ki is zárhatják egymást (Смирнов 1994: 64). Az alternatív szintézis mint integráció – kiolvashatjuk ezt Dosztojevszkij intertextuális poétikájából – a rendelkezésre álló irodalom metarendszereként tárul fel, mely a szmirnovi „kasztrációs intertextualitás"-logika (vö.: irreflexivitás) elvén alapul. Puskin mindig kiegészíti a forrás értelmi kiterjedését, egészen addig, amíg az univerzális tartalmat nem nyer. Így képes minden létezőt átfogni, és azt a kiindulónál magasabb szinten újraalkotni (uo. 65). Extenzionális aemulatiónak tekinti Szmirnov a mintának új elemekkel történő kiegészítését, míg intenzionálisnak a köztük lévő kapcsolatok bővítését, és az utóbbi aemulatiós fejlődéssel köti össze azon rendszer transzformációs potenciáljának kihasználását, amelyhez a komponensek tartoznak. Dosztojevszkij a puskini intenzív aemulatiós poétikát avatja a *Fehér éjszakák* epikus regényszövegében jelenvalóvá, metapoétikai szinten is működtetve azt a transzformációs beteljesítést, mely első lépésben a megidézett *integráló szintézisen* alapul (további utalásokat lásd: Kroó 2012: 319–320, a kifejtést lásd különösen: uo. 144–146, passim).

Dovlatov *Puskinland* című regényének Kalavszky Zsófia munkáiban kialakított gazdag értelmezéséből a puskini integrációs poétikai modell

vonatkozásában két kérdéskörnél állok meg röviden. Kezdem rögtön az elemzésben is szó szerint megidézett szöveghellyel, ahol Alihanov így vall a puskini művészet esszenciájáról:

> Legjobban Puskin olümposzi *közönye* izgatott. Hogy kész volt elfogadni és kifejezni bármilyen nézőpontot. Az állandó törekvése a végső, legfelső objektivitásra. Hasonlóan a holdhoz, mely a ragadozónak és a prédának egyformán világítja meg az ösvényt. [...] Művei az erkölcs fölött állnak. Legyőzik az erkölcsiséget, sőt a helyébe lépnek. Az imához, a természethez hasonlatosak. Persze, *nem vagyok én irodalomtudós…* (64)[3]

Ehhez a problémához is kapcsolódik a második kérdéskör, mely a „közönyös természet" regénybeli értelmezését tárja fel és organikusan illeszkedik a *Ha zajgó utcán mendegélek…* Dovlatov által kidolgozott megjelenítésének egész problémájához. Ennek megvilágítását Kalavszky Zsófia Alihanov feleségéhez, Tányához írott versének tisztázásával vezeti be, összekapcsolva azt a „zapovednyikben való kóborlás[nak] a most létesülő, íródó szövegalkotás metaforája[ként]" való metapoétikai implikációjával (Kalavszky 2007b: 116).

Továbbgondolkodom most a bármilyen nézőpontot képviselni tudó olümposzi közöny motívumán, mely a ragadozó és a préda számára is megvilágító jellegű hold motívumában (az utóbbi *Anyegin*-beliségéhez lásd: Kalavszky 2007b: 126) fejti fel az objektivitás értelmét. Ez a maga természetességében adott világra irányuló olyan művészi értelmezői viszonyulást takar, mely a komponensek, akárha ellentétes elemek, egyenrangú bennfoglaltságát, tehát az integráció gondolatát érvényesíti. Implikálódik itt a természetességében fogható világ (hold, ragadozó és préda), valamint expliciten meghatározódik másodszinten a művészetnek e természetességre vonatkozó poétikai befogadói és teremtő attitűdje. Az utóbbi a művekben a mindenek fölött pozicionálható (az olümposzi magaslatból szemlélhető rálátás) művészi természetességének adottságaként értelmeződik.

Az idézett sorokból kibontakozó gondolat ugyanakkor szerfelett emlékeztet Szmirnov nagyon is irodalomtudósi felfogására annak tekintetében, hogyan jeleníti meg Puskin művészete a maguk együttességében az alternatívákat. Még határozottabban kap hangot a regény egy másik helyén az alternatív együtt tartás (a fentiekben az intenzionális aemulatiós logika kontextusában

[3] A Dovlatov-regény magyar szövegének forrása (M. Nagy Miklós fordításában): Dovlatov 2019. A főszövegben csak a lapszámokat közlöm zárójelben. Az orosz szöveggel való összevetéshez lásd: Довлатов 1991. A kiemelések jelen tanulmány szerzőjéhez tartoznak.

ismertetett integratív szemlélet) gondolata. Ekkor Alihanov úgy adja meg Puskin-értelmezését, hogy az életműbe rendeződő műalkotások repertoárját alkotják a megvalósuló poétikai lehetőségek:

> Puskin a mi megkésett reneszánszunk. Mint Weimarnak Goethe. Ők vállalták magukra azt, amit a nyugat már a XV–XVII. században elsajátított [három évszázad alkotásmódjának integrálásáról beszél itt Alihanov – K. K.]. Puskin a társadalmi motívumok kifejezését a reneszánszra oly jellemző tragédia formájában találta meg. Ő és Goethe egyszerre több korszakban élt [integratív egyidejűség – K. K.]. A *Werther* adózás a szentimentalizmusnak. *A kaukázusi fogoly* jellegzetesen byroni mű. De a *Faust*, mondjuk, az Erzsébet-korszakhoz tartozik. A *Kis tragédiák* a reneszánsz egyik műfajának természetes folytatását jelentik. Ilyen Puskin lírája is. És ha keserű, akkor nem byronian keserű, hanem úgy, mint Shakespeare szonettjei… (29)

Miközben Tánya, ahogy értelmezése egyik középponti komponenseként ezt Kalavszky Zsófia vitathatatlan érvénnyel kifejti, több egyéb vonás mellett a *közönyös természet* motívumán keresztül válik „puskinivá" („Határtalan közönyével olyannak tűnt, mint az eleven természet valamely jelensége", 74), az is látható, hogy kétszeresen megjelölt a bennfoglalás és a fölöttesség pozíciója, amely az olümposzi integráló perspektívára rímel. Egyrészt Tánya olyan Alihanov élete számára, mint a hajnalpír – „Tatyjana úgy emelkedett az életem fölé, mint a hajnalpír." (uo.) –, mely a reggeli égbolthoz kötődik; nem feledhető itt, hogy az ég az elégiai corpus jól ismert motívumtartozéka és a szóban forgó Puskin-vers kulcsmotívuma az „örök boltív" változatban. Másrészt a szerelem felé vezető esti séta a tetőn szintén a magasból való szemlélődés cselekményes példája. A jövendő szerelmespár a tetőről végigpásztázza, szemével átfogja a várost, melynek még magaslati pontjaira is lefelé tekint: „Messze alattunk zajongott az esti város" (76) – mondja a leírás összegzően, félreérthetetlenül megidézve a „Ha zajgó utcán mendegélek" Puskin-verssor emlékét. Ezután: „Fentről az utca jellegtelennek tűnt. Csak a fénnyel teli villamosok adtak neki egy kis élénkséget." (uo.). Így pótolja az utca hiányzó motívumát a soron következő narratív közlés, melyet megelőzően a puskini városi tájkép fontos elemét képező templom motívumát a prózaszövegben felemlített Kazanyi székesegyház, illetve a toronyként megasodó Admiralitás szólaltatja meg. A céltalan kóborlás helyett együtt indul esti útjára a férfi és a nő („Megfogtam Tánya kezét: – Menjünk innen", 75), majd meglehetősen részletes leírás eredményeképpen követhetjük nyomon, ahogyan belépnek a tető terébe:

Az ajtóhoz léptem, kitártam, és megdermedtem. A lejtős, nedves tető csillogott előttem. Antennák feketéllettek, sápadt, magas éggel a háttérben.
Mint kiderült, három ajtó volt a műteremben. Az egyik a lifthez vezetett. Egy másik a fűtőrendszer gyomrába. A harmadik pedig a tetőre.
Visszamenni nem volt kedvem. […]
Haboztam, aztán kiléptem a zörgő tetőre. Tánya jött utánam (76).

Alihanovot meglepi, hova is érkeznek, és Tánya számára is a soha nem tapasztalt élmény („– Volt már valaha háztetőn? – Soha életemben") látványként nyílik meg, ahogy a „брожу [kóborlok] – вхожу [belépek] – сижу [ülök]– гляжу [tekintek]" szekvencia negyedik összetevője diktálja a Puskin-strófából: a 'megtekintés'. (Megjegyzendő, hogy ugyanígy, korábban még soha meg nem tapasztalt látványként nyílik meg a *Fehér éjszakák*ban a pétervári látomás).

A kóborlás, belépés, ülés és nézés a vers első három sorának és a harmadik strófa első sorának kezdőmotívumai, s mint ilyenek lexikai jelentésükön túl egyben a központi szintaktikai struktúra indexei is az eredeti orosz szövegben. Maga a struktúra körvonalazza ott az öröklét gondolatát, a tetszőlegesen *bármikor és bárhol* – így a mindent lefedő *esetlegesség* kronotoposz-formában tolmácsolódó – motívumán keresztül:

Брожу ли я вдоль улиц шумных,	Ha zajgó utcán mendegélek
Szó szerint:	[**Ha** zajgó utcán **kóborlok**]
Вхожу ль во многолюдный храм,	Ha zsúfolt templomban vagyok,
Szó szerint:	[**Ha** zsúfolt templomba **belépek**]
Сижу ль меж юношей безумных,	Ha víg fiúk közé betérek,
Szó szerint:	[**Ha** víg fiúk között ülök]
[…]	
Гляжу ль на дуб уединенный,	Magányos tölgy előtt tünődöm;
Szó szerint:	[**Ha** magányos tölgyre **tekintek**][4]

Dovlatovnál a részletesen leírt feljutás a tetőre (a magaslatra) ennek az emlékeztető, de átváltozott *bármikor és bárhol* történő puskini „kóborlás"-nak lesz újrateremtődése, némi változással, beleértve ebbe a szekvenciasor megbonyolódását is. Alihanov és Tánya együtt indulnak el, haladásuknak célja összefügg az okkal, nevezetesen: Alihanov el akarja hagyni a veszélyes vitázássá fajult névnapi ünnepséget, méghozzá éppen Tányával, akit „rögtön észreve[tt]" (75), megjegyezve arcának meg is jelölt érdekes jegyeit. Nem tudja, hova indulnak,

[4] A vers orosz szövegéből vett idézet forrása itt és a tanulmány összes helyén: Пушкин 1974: 196–197; a magyar változat idézeteihez (Franyó Zoltán fordításában) lásd: Puskin 1978: 304–305.

a tetőre való kilépés tekintetében hirtelen beköszöntő megtorpanását pedig az az érzés győzi le, hogy „visszamenni nem volt kedv[e], főleg, hogy az erősödő hangokból ítélve küszöbön állt a verekedés" (uo.). Kifejezett részletezést kap tehát az ok és cél problémája, a szándékos és mégis alkalom kínálta haladás, melyre vonatkozóan tematizálódik az előre- és visszafelé is irányt vehető útvonal. Ily módon vezet vissza az utalás ahhoz a kettősséghez, mely a Puskin-költeményben egyfelől a bármikor–bárhol motívuma által közvetített idő- és térbeli mozgás tetszőlegességét emeli ki, másfelől az önmagát gondolatainak átadó lírai hős, majd szubjektum szemlélődésének egy pontra irányultságában ölt testet, amikor is a templombelső boltíveinek konnotációja összeér a másféle létezést sejtető égi szféra örök boltíveivel (a lírai hős kóborlásába beletartozik az is, hogy betér a zsúfolt templomba, akár ott is elüldögélhet, sugallja az ülés cselekményének a fent említett szintaktikai sorban helyet kapó jelentése; a szemlélődésnek pedig képzeleti tárgya a vízió: „Мы все сойдем под вечны своды", szó szerint: Az örök boltívek alatt mindannyian találkozunk.)

A tetőre való megérkezés, valamint a magasság élményének átélése (az utóbbira lásd a puskini égre történő gondolati *fel*tekintés helyén a tetőről a városra vetett átfogó, lefelé is pillantó tekintetet) az „ülés" továbbértelmezhetősége formájában jut jelentéskiterjesztéshez. Ugyanis, noha a cselekményreprezentáció egy korábbi pontjához kötött a közlés, a narrátor hírt ad Alihanov egy sokkal későbbi alkotói aktusáról, mely Tányához szóló verse megírását eredményezi. Azt egy padra ülve írja be noteszába: „Leültem egy ferde padra. Elővettem a tollamat meg a noteszomat. Egy perc múlva ezt firkantottam le:" (12) – itt következik a költemény. E közléssel iktatja be a dovlatovi intertextus a puskini szintaktikai sorból az „ülök" motívumát. Amit pedig a későbbiekben a „kóborló", majd a tetőn megállapodó pár még a magasból lát, az a Puskin Színház. Így Puskin alkotói teljesítményének egy kulturális intézmény nevében megtestesülő indexe kap helyet a szövegben, mint ahogy a tetőről leereszkedve és földet érve az immár fizikailag is bejárható utcáról is kiderül, hogy nem abban kell barangolni (a hősök taxit fognak), hanem az utcának a pétervári szövegekhez való kötődése emlékében – amikor leérnek az utcára, a narrátor közli: „Esett az eső, és arra gondoltam: tessék, a pétervári irodalmi hagyomány. Ez az egész magasztalt »iskola« másból sem áll, mint a rossz idő állandó leírásából. »Stílusának vad csillogása« az eső utáni aszfalt…" (78).

A metapoétikai szemlélődés a *Puskinland* adott szöveghelyén tehát egymás mellé rendeli az ábrázolt várost mint reáliát, a Puskin-vers konkrét emléknyomait (брожу, вхожу, гляжу, улица, храм, valamint a folyamatlogikában:

сижу) és az alkotói teljesítmény intézményesülésének az elemeit (szövegkánonként: a pétervári szöveget; kulturális intézményként: a Puskin Színházat). E szegmenseket az adott jelenet leírása egységbe fogja, mintegy olümposzi felettes perspektívába belépve szintézisteremtő gesztust realizál, és ezzel művészi gyakorlatán keresztül viszi végbe a puskini poétika szemantikai modelljének megformálását. Ez egyazon pillanatban szöveg és metaszöveg egysége is, mely egyszerre szemlélteti a Puskin-elégiát, annak értelmezhetőségét, valamint a dovlatovi szöveget és annak reflexióját.

A szintetizáló integráció lényege, hogy az említett folyamatok és szövegek egyazon időpillanatban válnak jelenvalóvá. Az az integratív szimultaneitás létesül, melyet Alihanov Puskin-értelmezése állít, miszerint Puskin „és Goethe egyszerre több korszakban élt". Az integráció egy pontba, egy szemantikai egységbe, egy gondolatmezőbe sűríti elemeit, ami nem zárja ki, hogy az egyes komponensek ugyanakkor úgy hordozzanak értelmet, hogy őrzik fejlődési sorba tagolódásuk tartalmát (lásd például a tetőlátogatásnak és a Tányához írott versnek a *Ha zajgó utcán mendegélek…* kibontása két szemantikai szakaszaként történő felfoghatóságát). Összecsendül ez azzal a jelenséggel, melyet narratológiai nézőpontból Kalavszky Zsófia az Alihanov-verssel kapcsolatosan állapít meg metaszöveg és vendégszöveg kapcsolatáról (2007b: 118). Az imént elemzett másik példa magának a Puskin-versnek a tekintetében módosítja, csúsztatja egybe az *előtt* és az *után* értelmét, hiszen az intertextus megképződésének folyamatába íródik bele Alihanov költeménye (vö. a feltárt lírai szövegközi környezetben a „сижу"-t mint összekötő szignált a két vers megalkotására vonatkozóan). Amikor összeér a két vers (a háztetőre való „kóborlás" elemzett jelenetében), akkor íródik bele Alihanov verse a Puskin-költeménybe (a később született szöveg a korábbiba).

Visszatérek a puskini integrációs poétika ismérveinek értelmezése során a szemantikai összetevők általánosabban meghatározható egységbe foglalásának az elvéhez, amely túlmutat az elégiai retro- és prospektív szemléletű időkezelés következményeként hasznosuló idősíkok egybefogásán. Ez az elv a pluralitásukban megnyilatkozó – akárha „egymást kizáró" – jelentésfelmutatások egyidejű értelmezői horizontra helyezéséről szól, amely a szóban forgó jelentéseket éppen, a Dovlatovtól kölcsönzött kifejezéssel élve, az „olümposzi" átfogó perspektíva felől tekintve állítja alternatív párhuzamosságba.

Fontos e ponton Szamszon Brojtmanhoz fordulnunk, aki a puskini költészet egészéből hozva meggyőző példákat az általa „rejtett"-nek, „titkos"-nak, „implicit"-nek nevezett poétikai fenoménnak a működésére (vö.: „неявное в

поэтике Пушкина", Бройтман 1999; „тайная поэтика Пушкина", Бройтман 2008), összeköti az egyidejűség elvét („закон одновременности", Бройтман 1999: 80) egy sajátos párhuzamképzési, vagyis egymás mellett szerepeltetési móddal a lírai szövegekben. Ezt az archaikus, szinkretikus képalkotási móddal hozza összefüggésbe, azt állítva ugyanakkor, hogy a Puskinra jellemző – tehát nem antitetikus – ellentétes, párhuzamot képző egységek között (melyek egyik tagja explicit, a másik fokozatosan kúszik be a befogadó felismerésbe) olyan feszültség lép fel, mely szemantikai robbanást / megszakadást eredményez. Ez új értelmezési szintre helyezi az elsődleges tematizációt. A versekben magukban a két olvasati szint párhuzamosan együtt érvényesül, és egyben kihat az olvasói befogadás alternatíváira. Ebben a kontextusban eleveníti fel Brojtman Blok Puskin-értelmezésének azt a gondolatát is, mely szerint: «Перед Пушкиным открыта вся душа – начало и конец» (uo., 73), amelyet a kutató úgy ír át az „egyidejűség poétikai elvére", hogy Puskin képes egymásra rétegezni, egyidejű szemantikai mozzanatként mutatni kezdő- és végpontot, egy pillanat alatt végigfutva az ábrázolt jelenség egész útján: *A nap tüzét* (*Погасло дневное светило,* 1820) című versben például az elhagyottól az elérendő partig vezető gondolati úton; a *Ha zajgó utcán mendegélek…* kezdősorú költeményben a fiatal élettől a halálig; az 1830-as *Elégiá*ban (kezdősora szerint: „Безумных лет угасшее веселье") a múlttól a jelenig (uo., passim). Arra utal tehát Brojtman, noha ezt nem fejti ki részletesen, hogy a versdinamika olyan eredményt hoz, amely egymásba ír párhuzamos értelmeket.

De hogy is jön mindez a *Ha zajgó utcán mendegélek…* poétikai utóéletének megfejtéséhez? Az egyértelmű, hogy az elégiai időkezelés lehetőségei az előrevetítő és emlékező folyamatokkal szinkronicitásba hozzák az időpillanatokat. Azonban a szimultaneitás szemantikai intenzitása korántsem csak magának az időnek a témáján keresztül fejthető fel. Általános jelentésformálódási elvre és egymásba íródásra gondolhatunk, olyan, a jelentésképző folyamatokat előremozgató alternatív értelemfelmutatásra, amely – kétsíkúságot vagy pluralitást eredményezve – dinamizálja a megfejtendő tartalmakat (Brojtman sem kizárólag kettős párhuzamokról beszél).

Egyetlen példát hozok Turgenyevtől, melynek centrális intertextusa a szóban forgó Puskin-vers. Turgenyev tökéletesen érti a közömbös természet hármas párhuzamának döntő szerepét, melynek elemeit mindvégig együtt tartja a szöveg, noha jelentésüket elkülönbözteti egymástól. Egyik komponense az összetett párhuzamnak a valóság természettől adott állapotának, vagyis a természeti világnak a természete; a másik komponsens: az emberi lélek természete;

a harmadik: az említett két létezési módban megragadható természetet modelláló kultúrának mint szövegnek a természete (így lesz ez Dovlatovnál is). Egyszerre értelmezendő a három motívumváltozat. Ha hiányozna a művekből – Puskinnál, Turgenyevnél, Dovlatovnál – ez a szimultaneitás, nehezen lenne felfejthető a „természet közönyé"-nek az értelme. A három eltérő, de egymásra projektálódó referens esetében mást-mást jelent a közöny, és csak a szintetizáló diskurzus nézőpontja adhatja ki a szimultaneitás értelmét, mely a különbözőséget összefüggéssé avatja (nem oksági viszonnyá, mondja a maga anyagán Brojtman).

Ehhez a *Puskinland* esetében szorosan hozzátartozik az, ahogyan a motívum-mikrostruktúra szintjén magának Tánya közönyének az értelmezésében megjelenik az alternatív felmutatás. A közöny ugyanis elsődleges meghatározásában rögtön meghasad. Tánya nyugodtsága, mely az első tematikus meghatározást kínálja, a mértéktelenség hiányaként adott: Tatyjana férje élete fölé emelkedésének jellemzője, hogy az „nyugodtan, szépen" történik, „nem szítva mértéktelen érzelmeket. Kizárólag a közömbösség volt mértéktelen benne" (74). A *mértékletesség mértéktelensége* motivikusan ambivalenssé teszi a közönyről szóló propozíciót, ám ugyanakkor különböző dolgokra vonatkoznak az állítások: a mértéktelen érzelmek szításának hatását ott kereshetjük, aki befogadja a közönyt: Tánya létezésmódja nem szít mértéktelen érzelmeket, s így Alihanovban szerelmet mint szenvedélyt. Másodszorra Tánya jelévé az arcán megmutatkozó kettősség válik: „Rögtön megjegyeztem az arcát, amely egyszerre volt izgatott és egykedvű." (75). A harmadik tematikus előfordulás Tánya „hallgatag engedelmességé"-ről beszél, amely csupán és esetlegesen részesül a közönyből: „Nem értettem, miből van több benne, közönyből, megbékélésből, büszkeségből" (82) – ha a hallgatag engedelmességben csak részt képez a közöny, elbizonytalanodik a mindent elborító, határtalan közöny korábbi minősítése. A mondottakból is látszik, hogy a jelölőfolyamat három – valójában még annál is több, plurálisan finomodó – alternatívát helyez párhuzamba: 1) Tánya közönye az a határtalan és mértéktelen vonás, mely mindent elönt, mint az égboltozatot a hajnalpír, ez tehát a kizárólagosan uralkodó karakterisztikum; 2) Tánya egyszerre hordozza a közöny és az izgalom tulajdonságát; 3) a közöny két másik vonás mellett – ezek a megbékélés és a büszkeség – csak egyenértékű alkotóeleme „hallgatag engedelmességének", nem is lehet megállapítani, mely komponensből lehet benne több. Ami lényeges itt: nem antitetikus elemek sorjáznak, hagyományos ellentmondásokat építve (miként Puskinnál sem, amit Brojtman külön kiemel).

A korábban említettek mellett a bemutatott példákkal arra a mélyebben fekvő, a propozíció-építés legkisebb egységeire is kiterjedő poétikai gondolkodásmódra igyekeztem rámutatni, amely sokféleképpen jelenik meg a *Ha zajgó utcán mendegélek* … verset felidéző prózaszövegek mikro- és makrostruktúrájában. E megjelenési módok mind összefüggésben állnak a puskini poétikai beszédmód azon sajátosságával, mely egymásra vetített alternatívákat igyekszik bennfoglaló alakzatokba integrálni. Ezek egyszerre tudnak szólni a világ természetéről és a művészi modellezési lehetőségekről, amelyek minél természetesebb nyelven fejezik ki annak az alternativitásnak a természetét, amelyben mindazonáltal jól kivehető és határozott irányú értelemképző folyamatok és átváltozások bontakoznak ki.

Felhasznált irodalom

Dovlatov 2019 = Dovlatov Sz. Puskinland. Budapest

Huber 2004 = Huber Zs. Ippolit avagy Egy felesleges ember naplója A félkegyelműben. Országos első helyezést elért OTDK pályamunka (témavezető: Kroó K.). Kézirat. Budapest

Kalavszky 2007a = Kalavszky Zs. Én, Borisz Alihanov, született Alekszandr Puskin: Szergej Dovlatov Zapovednyik (Puskinland) című regényéhez // Alföld, 2007. 58. 86–100.

Kalavszky 2007b = Kalavszky Zs. „Kóborlok a zapovednyikben". Szergej Dovlatov Zapovednyik (Puskinland) című regényének narratológiai és poétikai olvasata két Puskin-intertextus tükrében. Filológiai Közlöny, 2007. 53, № 1–2. 113–130.

Kroó 2012 = Kroó K. Irodalmi szövegfolytonosság: A közvetítő alakzatok poétikája Dosztojevszkij alkotásaiban. Budapest

Puskin 1978 = Puskin A. Sz. Lírai költemények. Budapest

Szitár 2013 = Szitár K. Hiány-jelek. Babits Mihály, Kosztolányi Dezső és Krúdy Gyula írásművészetéről [Universitas Pannonica]. Budapest, Gondolat

Бройтман 1999 = Бройтман С.Н. Неявное в поэтике Пушкина // Russian Language Journal / Русский язык, 1999. 53. № 174/176. С. 73–96.

Бройтман 2008 = Бройтман С.Н. Тайная поэтика Пушкина // Бройтман С.Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. Москва. С. 13–101.

Довлатов 1991 = Довлатов С. Заповедник = Зона. Компромисс. Заповедник. Москва. С. 267–350.

Калавски 2011 = Пушкин – Равнодушная природа как бытийное состояние, место действия и мироощущение // Studia Slavica Hung., 2011. 56, № 2. С. 391–407.

Мазур 2006 = Мазур Н. Пушкин стоическая философия смерти = Баран Х. (ред.) Стих, язык, поэзия. Памяти Михаила Леоновича Гаспарова. Москва. С. 343–372.

Пушкин 1974 = Пушкин А.С. Собрание сочинений в десяти томах. Т. 2. Стихотворения 1825–1836. Москва

Сендерович 1982 = Сендерович С. Алетейя: Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики. (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 8.) Wien

Смирнов 1994 = Смирнов И.П. Психодиахронологика: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. Москва, Новое литературное обозрение

Molnár Angelika
(Debreceni Egyetem, Debrecen)

TURGENYEV ELBESZÉLŐPOÉTIKÁJÁNAK SAJÁTOSSÁGAI

Ivan Turgenyev életművének és poétikájának kutatói az író lírai-melodikus prózáját különböző szempontok alapján határozták meg. Az egyik legproduktívabb megközelítést Lev Pumpjanszkij képviseli, aki az író „ritmikus prózájának" zenei jellegét a költői beszédmód szintjén véli megragadhatónak (Пумпянский 1929: 5). A tudós fontos meglátása az is, hogy az *Egy felesleges ember naplójá*ban Turgenyev „új típusú hangszerelt tájleírást" alkotott meg. Ez azt jelenti, hogy a természetábrázolás „alaphangulatában végigkíséri a hősnőben zajló fordulatot" (Пумпянский 1929: 20). Ebből a szempontból Vlagyimir Toporov elemzése Nyikolaj Karamzin *Szegény Lizá*járól szintén közelebb visz Turgenyev művének megértéséhez. Az *Egy felesleges ember naplója* elődszövegében ugyanis jól nyomon követhető, ahogy a természeti elemek a hősnő attribútumává válnak (Топоров 2006: 145). A „táj mint szimbólum" funkciót Kroó Katalin dinamikus rendszerré tágítja, amely Turgenyevnél a motivikus hálón keresztül értelmezi át a pretextust (Kroó 2002).

Kovács Árpád a tájleírás műfaji és stilisztikai mintáinak újraírását, valamint a feleslegesség, illetve az élet és a halál szemantikai alakzatait vizsgálja Turgenyev kisregényében. Megállapítja, hogy a naplóíró „a természetet »tájleírássá« alakítja egy szentimentális idill szellemében", és az érzelmeket „az esztétikailag fenséges minőségében fejezi ki" (Kovács 2009: 377). Az elbeszélés műfajképző funkciójának középpontjában ugyanakkor egy új nyelv kidolgozása áll, mégpedig a „felesleges ember" sablonos beszédmódja lebontásának segítségével. Turgenyev poétikáját az önmegértés egy másik ember szempontján keresztül ábrázolt folyamata is meghatározza.

Ezt az aspektust bontja ki Szitár Katalin Turgenyev *Ászja* című elbeszéléséről szóló tanulmányában (Szitár 1996). A téma az *Egy felesleges ember naplójá*ban a tükör-motívumhoz kapcsolódóan kerül kifejtésre. Szitárt utolsó írásaiban elsősorban az irodalmi csönd kérdése foglalkoztatta. A hallgatás, a saját nyelv

hiánya, az elhangzott szavak ismétlődése és tükröződése az *Egy felesleges ember naplója* című műben is értelemképző szerepet tölt be. Az író poétikájáról folyó párbeszédbe az említett szempontok mentén kívánok bekapcsolódni, mégpedig a költői szöveg metaforikus szintjének, illetve a tájleírások szemantizációjának az elemzésével. Ennek során feltárul, hogy a mű gyökérmetaforáját az a szemantikai komplexum alkotja, amely a férfi és a nő kapcsolatát a tűz és a víz oppozíciója alapján építi fel. Ezt pedig az *Egy felesleges ember naplója* című kisregény fő témáját alkotó csönd és megnyilatkozás vizsgálatába ágyazom be.

A naplóban elbeszélt cselekvéseket az alany írásaktusa ruházza fel értelemmel, formálja a csöndet kimondássá, *csöndes kimondás*sá. A múlt is így kerül új megvilágításba. A jelen (a betegség), illetve a múlt eseményei (a szerelem) szembeállítódnak. Csulkaturin visszaemlékezéseit a műértelmezők többnyire csak összepárosítják a napló írása során aktuális időjárással (Мусий 2016: 117). Szükségesnek látszik azonban az is, hogy ezt a szempontot a poétikai funkciója felől ragadjuk meg. Ez esetben megfigyelhető, hogy az esős idő (szél, nedvesség, hideg) teremt kedvező feltételeket az alkotáshoz. Csulkaturin kreatív erőit és önirónáját csak akkor képes helyreállítani, amikor az időjárás elromlik, szép (meleg, világos, derült) időben képtelen tovább folytatni az írást, ugyanis az eltereli figyelmét naplójáról: „A nap játszik az olvadozó havon" (Turgenyev 1989: 41).[1] Amikor a jelenben szakad a *hó* (a víz hideg formája) és a főhős haldoklik, a naplóíró a pozitív emlékeit idézi fel: „csikorgó hidegben" (51) részletezi a Lizával való első találkozását és sétáját a naplementében. Ez a szó-név indítja el a *megrepedt jég* és a csöndet sértő *éles hang* motívumláncolatát a szövegben.

A *nap* tehát a *víz*zel ellentétes értelemsíkon metaforizálódik. A napló ekkor jellemzően panteista hangulatokat közvetít, ezeket azonban fokozatosan felváltják a költői korrekciók. Az „égető" naplemente prezentációját különböző árnyalatú vörös színek szövik át, amelyek felerősítik a szemantikai konvergenciát („égő glória", „alkonyi arany lángolás", „ég és föld bíbor ragyogása"): „az égbolt lángba borulva szintén bíborszínt öltött, a vörös sugarak végigszaladtak a réteken, vörös visszfényt hullajtva még a szakadékok árnyékos oldalaira is". Liza „egyenesen a napba nézett. […] az alkony tüze kis lángfoltokban tükröződött a szemében. Lenyűgözte" (58). A megnyilatkozás kibontja a táj és a hősök közötti párhuzamot: a „tükröződést". A nap tüze Liza Ozsoginát, a folyó Csulkaturint, a kert-liget a szerelmet, a szakadék pedig az életet jelentő szerelem végét képviseli. Ilyeténképpen az alakok és cselekvésük a természet

[1] A továbbiakban csak a műidézetek oldalszámait adom meg.

metaforikus leírásának elemeivé transzfigurálódnak, majd a szövegben továbbfejlődnek, ezáltal „tájleírás" helyett kizárólag értelemképződésről beszélhetünk.

A naplemente leírása a szenvedélyes érzelmeket áthelyezi a természetre: „Nincs hozzá erőm, hogy leírjam e látvány fennkölt ünnepélyességét" (58). Vagy éppen ellenkezőleg: a látvány a főhős érzelmeit fejezi ki, amelyeket Liza benne kivált, ezért a szerelmet konvencionálisan a tűzzel azonosítja. A természet hatását kísérő csönd pedig az ünnepélyes hanggal kerül kontrasztba (Kovács 2009: 377): „Azt mondják, a vak emberre a vörös szín úgy hat, mint a trombitaszó" (58). A benyomás víz formájában is megjelenik, ez viszont a túlzott érzelgősség indexe lesz: Liza „könnyekre fakadt" (58). A hősnő kibuggyanó könnyei mint áramló víz Csulkaturin érzelmeinek viszonzását jelölhetnék, aki ennek reményében megtöri a csöndet. Azt feltételezi ugyanis, hogy a tükröződésben sikerül megtalálnia a közös nyelvet Lizával: „úgy látom, szereti a természetet… […] De Liza a földet nézte, és hallgatott." (59). A kinem-mondott szót egy narratív motívum helyettesíti, mivel a hősnő leszakít egy falevelet és elgondolkodva rágicsálja. Néma közösségüket az általában hallgatag Bizmjonkov hangja is megszakítja, ami azt engedi sejtetni, hogy a közeljövőben elfoglalja a főhős helyét Liza mellett, noha csak „gyönyörködik" a természetben és így távol áll tőle a lány belső világának megértése. A hősnőben végbemenő fordulat („válság", „törés") a hangjában is megnyilatkozik, amelyet a napló szubjektuma *törött üveg*ként metaforizál: Csulkaturin összerezzen, amikor meghallja Liza „repedő üveg sercegését idéző, reszketeg hangját" (58).

Ez a metaforikus kölcsönhatás és a tükröződés motívuma ismétlődik meg abban az azonosításban is, amelyet a napló szubjektuma a nap és a vetélytárs herceg között létesít. A nap itt ragyogóan, fényesen süt, ezért a rivális megjelenését követően a főhős reményei is szertefoszlanak (összetörnek, miként a rianó jég); ráadásul ennek felidézését a naplóírás idején ugyancsak olvadás kíséri: Csulkaturin utolsó reménye „úgy roppant össze egyetlen nagy reccsenéssel, mint ahogy a tavaszi napsugártól hevített jégtömb hullik szét hirtelen apró szilánkokra" (68). A hasonlat a kibontás során metaforikussá válik, és beépül a szövegben a nap „égető" cselekvésének és a töredező *jég*, az üveg, valamint a hang, a zaj megjelenési formáinak sorába. A szerelmi történet és a tavaszi időjárás párhuzamához (vö. „meleg, ifjú és illatos" vagy „gyönyörű" és „csöndes" jegyei) olyan ismétlődő motívumok kapcsolódnak, mint az emlékezés és a rossz írókra történő utalás: „mint borongós és szürke életem egyetlen derűs színfoltja. [...] – az iménti rossz költőt idézve – záporozni kezdtek rám a sorscsapások" (55). Új, szokatlan közelítésként a „sorscsapás"

hozzárendelődik az üveggyártásáról híres Jénánál elszenvedett katonai vereséghez is: „Már az első támadás során megsemmisítő vereséget szenvedtem, és mint Jéna alatt a poroszok, egyetlen napon mindent elveszítettem." (68).

A nap és a víz metaforizációja más kifejezést nyer Liza alakjában. A naplóíró a hősnő szerelemvárását („fordulatát") a bor erjedésével állítja párhuzamba: „ott mellettem kezdődött el benne az a csendes bizsergés, amely a nővé válást közvetlenül megelőzi." (57). Liza szerelmet ugyanakkor nem Csulkaturin, hanem a herceg iránt kezd érezni, mely boldogságot a naplószöveg a fiatal *fa*, illetve az áramló *folyó* egymásra borulásaként azonosítja: „Mint a fiatal facsemete, félig elválva a parttól, mohón hajolt az áradat fölé, készen arra, hogy örökre neki adja első tavaszának virágait és az egész életét." Ezt a közelítést egészíti ki egy másik: a hősnő „egész lénye megállapodott és letisztult, mint az új bor, hogy kiforr…" (68). Ilyeténképpen a hullámzó folyó és az erjedő bor egymás variációivá alakulnak és közösen képviselik a tavaszt.

A naplemente-epizód felidézésében a lány testesíti meg a nap cselekvését, azonban az előrevetített fordulat után a szerelmes Liza alakja metaforikusan a herceg által kibocsátott napsugarak tükröződésévé válik. Az epizód reprezentációjában a boldogság, gyermekiség, vöröslés motívumai ismétlődnek meg, vagyis a naplemente leírása áttételesen újrajátszódik: „Ha valaki már tanúja volt ilyen mámoros boldogságnak […]. Örökké emlékezni fogok erre […] az ártatlan önfeledtségre, […] a boldog, szinte virágzó mosolyra, mely egyetlen pillanatra sem hagyta el félig nyílt ajkát és kipirult arcát…" (68). Csulkaturin korábban azt remélte, hogy érzései kölcsönösek, ezért jegyezte meg, hogy „kivirult a lelke". A cselekményben azonban a közeledésük mégsem teljesedik be, mert a közhelyes összehasonlítás (szerelem mint tavaszi „virágzás", a lány „virágzó mosolya") Liza herceg iránti szerelmében valósul meg. Ez pedig súlyos törést okoz a főhős lelkében (Hetesi 1984).

Átvitt értelemben tehát a herceghez képest Csulkaturin árnyékban, azaz „fa alatt" marad. Azzal az elhatározással, hogy visszatérjen a helyére, ahonnan kivetették (a „nap alá" a szerelemben és az életben is: „Mutassuk meg nekik, hogy élünk" [74]), mondja ki riválisának bántó szavát, amelyet akkor még sajátnak, önállónak és életigenlőnek gondol. A főhős így leplezi le az ellenfele cselekvését: „Maga a herceg az egész ügyet nagyon diszkréten és illedelmesen intézte, mígnem hirtelen egy váratlan esemény…" (72) megzavarja, azaz Csulkaturin nyilvánosan megsérti. A klisészerű megnyilvánulásra a herceg, „megvető pillantással mérve végig, ami különös módon nagyon jól illett üde és szép arcához (78)", „hidegen felelte" (77) többek között azt, hogy egy „úriember

nem kiabál" (79). A herceg frappáns válaszmondatában az orosz eredetiben a „leszúrás" jelölői is a verbális fölényről tanúskodnak: „– vetette oda fölényesen –, hacsak nem vonja vissza a szavait..." (79). Csulkaturin a párbaj elfogadásával próbálja meg utánozni őt: „– mondtam a lehető legközönyösebb hangon" (79).

A herceg könnyedén felülkerekedik Csulkaturinon, ahogy válaszul a „jöttment"-re át is nevezi az amúgy is beszédes nevű főhőst: „– fűzte hozzá, gőgösen összehúzva a szemét –, […] Stukaturin úr" (79). A nappal való párhuzam itt annyiban módosul, hogy a szem összehúzása általában a nap erős fényétől óvó gesztusra utal. A magas rangú megalázza a „kis" embert, Csulkaturint, akinek a neve alsóneműre – harisnyára való utalást tartalmaz (vö. 'чулок'). A herceg ezt az alantas nevet cseréli ki a még alantasabb vakolatra (vö. 'штукатурка'). Az orosz 'тура' a bástyát, a vár védő részét jelenti, de ezt a nevében rejlő potenciált a főhős képtelen kihasználni: „Semmivel sem tudtam visszavágni erre az utolsó sértésre" (79).

A kisember-témát – lásd a tükör-epizódban a popriscsini helyzet idéződik meg, miként arra Jurij Mann is rámutat (Манн 1994: 141) – azonban a „felesleges ember" figurája felülírja. Ezt az összefüggést a napló szubjektuma részletesen elemzi és felismeri az írás útján való kitörés lehetőségét. Annak ellenére, hogy a naplóíró határozottan állítja, önmagának ír intim feljegyzéseket, mégis folyton javítgatja, csiszolgatja szövege stílusát és képzeletbeli olvasókhoz fordul, akik nem a napló tartalmát, hanem stílusát értékelik: „Hogy tetszik önöknek ez a »csakugyan«"? (64). Az így létesülő szövegben új metaforikus kapcsolódások és szemantikai ellentétpárok épülnek ki.

A naplóbejegyzések tehát már a frázisokkal szembeni kritikus viszonyról tanúskodnak. Az irodalmias tett – a *párbaj* – ezáltal szintén nem teljesíti a sablonos elvárásokat. A beszélő szemszögéből a nem természetes csönd, a könnyed beszédmód, a nevetés, a frissesség és a hidegség jellemzi a herceget, vagyis az alakjegyei Csulkaturinéval ellentétesek: „A herceg, minden túlzás nélkül, olyan üde volt, mint egy rózsa" (81). Az ismérvek poétikai összefüggéseket teremtenek a szövegben a közönyös természet és a gúnyos herceg mint „hideg nap" között. A párbaj helyszíne ugyanaz a nyírfaliget a szakadék mellett, mint a Liza számára fordulatot hozó estén, a korábbi motívumok ugyanakkor átalakulnak. Az irodalomkutató Muszij azt állítja, hogy „a herceg megjelenésével a tájleírások szinte teljesen eltűnnek" (Мусий 2016: 151), – ez azonban nem teljesen igaz. A természet is a herceg „nagyszerűségét" és „ragyogását" demonstrálja. Oppozícióba kerülnek a főhős állapotának jellemzői és a táj összecsengő, élénk kék, illetve zöld színei: „Csodálatos napunk volt, ugyanolyan

szép, mint ama feledhetetlen séta idején. Az ég tömör kéksége ugyanúgy villant át a levelek aranyló zöldjén. A lombsusogás, úgy emlékszem, ingerlően hatott rám. A herceg továbbra is szivarozott, vállával egy hársfa törzsének dőlve..." (82). A főhőst feldühíti a herceg fennhéjázónak tűnő magatartása, ahogy a fának támaszkodik. Ez a gesztus mintegy a női princípium legyőzését szimbolizálja. A növények, elsősorban a fafajták tehát alárendelődnek annak a metaforizációs folyamatnak, amely a „nagy" / „magas" fogalomkörével kapcsolatban épül ki. Csulkaturin számára csak a levelek tépdesése, mint szóhelyettesítő gesztus marad, ez egészíti ki az alakjához rendelt *bukás* motívumát (vö. almalopás, a szolgálólány meglesése).

Az éles fegyverrel mért csapás a párbaj végén verbálisan valósul meg, ellentétben a főhős korábbi, könyvízű fantáziálásaival, hogy a herceget orvul megtámadja és megölje: „Ez az ember nagylelkűségével végérvényesen a sárba taposott, tönkretett" (83). A herceg nagylelkűsége utalhat Csulkaturin életének másik fontos momentumára, ez pedig az anya „hideg" szeretete, kedvessége, amely ellentétben áll az apa szenvedélyes romlottságával (vö. Марковић 1984: 106). A főhős is „romlott", mivel érzelmeitől fűtve viselkedik és megszegi az illemszabályokat. Ezt később a cselekvés nyilvánvaló irodalmiassága miatt ő maga is leleplezi. A napló írását ezen a ponton a betegségére hivatkozva elhalasztja, ezzel azonban a potenciális olvasó érdeklődése is fennmarad.

A jelenben beálló váratlan fagy reaktiválja Csulkaturin írói tevékenységét, melynek során elbeszéli története látszólag kedvező fejleményeit: a herceg és Liza elválását. Mindazonáltal úgy az időjárás, mint a főhős ügyeinek javulása csak átmeneti. A múltban a várostól való elidegenedést, majd Liza tüzének kihúnyását a rossz idő jelöli (ld. az O betű – «опротивел» – a 'gyűlölet' jelölője): „Torkig voltam már O...-val" (87). „Egy szürke, borongós napon" Csulkaturin az esti istentiszteleten látja viszont a lányt: „széles, fehér ablakon át beszűrődő hideg fény világította meg oldalról alakját, amint mozdulatlanul meredt egy ikonra, és úgy látszott, imádkozni akar" (87). A főhős apjának temetéséhez kapcsolódó egyházi rítus és Liza búcsúzása szerelmétől a kisregény szövegében párhuzamot alkot. A két epizód közötti lényegi különbség abban figyelhető meg, hogy míg apja halálos ágyán a gyermek Csulkaturin zokog: „könnyeim patakokban folytak végig az arcomon" (43), addig Liza a templomban hidegséget áraszt, és csak később enged folyást érzelmeinek. Az ablakövegre eső hideg fénysugár és a hangsúlyos fehér szín a herceg alakját felépítő motivikus hálóra utal. Mindez jelzésértékűvé válik abban a vonatkozásban is, hogy Liza elhallgat, keresi az imádság szavait.

A városi közvélemény, amelyre a „napherceg" szintén nagy hatást gyakorol, Csulkaturin szerepét kezdetben konvencionálisan ítéli meg, de a rivális váratlan elutazását követően a főhős mellé áll. Az „elvárt" szerelmi történet végét figurálisan a napfény hidegségének feltárulása jelenti: a herceg Liza apjának utalására „hűvösen reagált, kijelentette, hogy […] nősülésre nem gondol" (89). E hír hallatán, a lánnyal ellentétben, Csulkaturinon ismét eluralkodik a meleg / forró érzés, de már képes önmagát „lehűteni": „Ez a hír tűzbe hozott. Azonnal felöltöztem, és már szaladtam volna Ozsoginékhoz, de megfontolván a dolgot, jobbnak láttam kivárni a következő napot." (88). A főhős alakjára most átruházódnak a herceg alakjegyei, úgymint a csönd helyett a beszéd képessége, illetve a fehérség, *ünnepélyesség* és üdeség: „az illedelmes gyengédség és a szelíd megbocsátás érzése olyan ünnepélyessé és üdévé tett, mintha fehér mellényt és fehér nyakkendőt viselnék." (90). Liza azonban éppen ezt a „nagylelkűséget" mint felvett viselkedésmódot utasítja el, tehát Csulkaturin cselekvésével csak még nagyobb szakadékot váj közöttük. A hősnő nem úgy reagál a szavaira, ahogy azt ő várná, ugyanis csalódása ellenére számára a szerelem nem veszíti el az értelmét. A főhős iránt hidegséget mutat, és azzal vádolja, hogy ő tette tönkre a boldogságát. Metapoétikai szinten mind az irodalmias póz, mind pedig a „nagylelkű természet" formulája lelepleződik. Lássuk ebből a szempontból, hogyan változik a beszélő viszonya a természethez és mi lesz ennek az új funkciója?

A napló szövege olyan „tájleírással" folytatódik, amely a halál tényét mint befejezést megkérdőjelezi. A szerelmi történet utolsó epizódjában is előkerül a *fa* motívuma, ugyanis Csulkaturin egy fa mögé rejtőzik el, ahol kihallgatja Liza és Bizmjonkov párbeszédét és egymásra találását egy fa keretű lugasban. A főhős utolsó kívánsága a fákról kezdetben az élet és a halál határán betöltött helyzetét jelöli: „még egyszer elterülni a tölgyfalomb hűvös árnyékában, az ismerős vízmosás lejtőjén" (45). A napló végén, a történet elmondása után, azonban a hangsúly már eltolódik és a kívánság önzetlenül mások felé irányul: „hársfáim! […] hadd legyen kellemes az embereknek illatos árnyékotok alá heveredni" (98). Köztudott, hogy az utóbbi mondat a puskini elődszövegre utal, viszont a Turgenyev-szövegben az alábbi értelemgenerálás fedezhető fel: a fák eltakarják, megóvják az embert a túl erős napsugárzástól (átvitt értelemben a hercegtől). A főhős viszont fedetlenül marad, ki van téve a természeti elemnek. Az időjárás egyre inkább nyáriasba fordul, amikor Csulkaturin meghal: „Ó, hogy ragyog a nap. Ezekből a hatalmas sugarakból az örökkévalóság árad..." (99).

Apollon Grigorjev meglátása szerint, a panteizmus Turgenyevnél egyben „fájdalmas" is (Григорьев 1967: 253). Mann ezt azzal magyarázza, hogy Csulkaturin a természethez fűződő viszonyában is az elutasított szerelmes helyzetébe kerül: így tükröződnek vissza a szerelmi történet fordulatai (Манн 1994: 146). Muszij ugyanakkor hozzáteszi, hogy a főhős reméli, a haldoklása során végre sikerül a környezettel eggyé válnia (Мусий 2016: 165). Kovács viszont azzal érvel, hogy az emlékek újraírásával párhuzamosan a hagyományos képek elégikus formában refigurálódnak: a főhős „nem haldoklik, hanem elmúlik. Ennek a mennydörgés és az ünnepélyes felkiáltások nélküli formálódás felel meg. A napsugarak »hullanak« és »trombitálnak« a szakadéknál az úgynevezett »szerelem« kialakulása során. A »felesleges ember« halála előtt azonban lélegeznek és ragyognak" (Kovács 2009: 378). Így módosul a beszélő halálhoz való viszonya és alakulnak át a korábbi sablonjai is.

A szöveg szubjektuma a *szerelem* és a *halál* ismérveit összekapcsolja, így az érzelmek világából a halál jelentheti a megszabadulást. Csulkaturin korábbi meghatározásában a „szerelem – betegség". Liza mellett ugyanakkor önmagát „felgyógyult gyerek"-nek nevezi, a viszonzás reményének elvesztésével pedig újra érzi önmagán a betegség, azaz a „magány" és a „feleslegesség" tüneteit. A vetélytárs „napherceg" megjelenése azzal is jár, hogy Csulkaturin ismét lebetegszik, azaz elveszíti beszédképességét: „Velem […] olyan gyöngéden bántak, mint egy beteggel." Soha nem volt ékesszólásáról híres, de most a nyelve „hirtelen elakadt, valósággal megbénult" (69). Az orosz eredeti szó szerinti fordításában ez így hangzik: „a nyelvem megfagyott", vagyis metaforikus összefüggés létesül Csulkaturin *nyelve* és a *víz* között, amelynek fagyott formája (jég) betagozódik a *tükröződés: könnyek: üveg* motívumrendszerébe.

A mozgás és a változás jegye (vö. „hideg" és „olvadás", „befagyás" és „áramlás") alapján hullámzik az életesemények hősének és a napló írójának hangulata és egészségi állapota: a tavaszi áttörésre készülő, kavargó folyóra emlékeztet. A múltban Csulkaturin „oroszságán" túl „feleslegesség-érzete" miatt is többnyire csak hallgat vagy nehezen présel ki magából szavakat: „a gátlásaim ellenére, hogy kimondom, […] sikerült idejében megfékeznem magam. […] A hallgatásra mi, oroszok, egy kicsit mindnyájan hajlamosak vagyunk" (49). Napjait „gyötrő és terméketlen munkával" (48) tölti, de a napló megírásával igyekszik áttörni „ezt az akadályt", „leküzdhetetlen gát"-at (47). Az emlékek is megtestesülnek és úgy viselkednek, mint a folyóvíz: „feltámadtak bennem, és magukkal ragadtak" (97). A háborgó, kavargó mondathalmaz és a szószátyárság a folyó tulajdonságaival ruházódik fel és közöttük szemantikai kapcsolat jön létre,

mely összefüggés a szavak kimondásának problémájára utal. Ez aktivizálja a „folyó" (vö. 'река') és a „beszéd" (vö. 'речь') jelentésű szavak etimológiai kapcsolatát is az orosz szövegben.

Az életbeli tragikus események, a folytonos önmarcangolás és a haláltól való félelem váltja ki a főhős sablonos cselekvésaktusait, a természetben való gyönyörködést, illetve az érzelgős stílust, amelyet az írás alanya már objektívebbé és reálisabbá kíván tenni. A napló elején a „nevetés" még megszakítja a melodrámát és helyettesíti a szentimentális nyelvet: „Ezek a könnyes ömlengések a természetről pedig szörnyen nevetségesek." (42). A napló végén már átértelmeződik: „A nevetés végigkíséri a könnyeket, egész a végkimerülésig, melyen túl már egy csepp sem jön, még ott is felharsan, ahol már a nyelv is elnémul, ahol már panaszra sincs szó..." (85). A *nevetés*, a *csönd* és a *mondás* így kapcsolódik össze. Az alkotó szubjektum a sablonos kifejezéseket leplezi le, és küzd saját szavaiért, amikor az írás során a gondolatait megformálja, kimondja. Ekkor már arra törekszik, hogy az artikuláció során önálló, új nyelvre tegyen szert. Többek között ezt képviseli az alábbi metaforizációs folyamat is.

A tavasz végső győzelmét – szinte nyári időjárással – az ellenpontozza, ahogy a főhős a szerelemről, a boldogságról és az életről lemond. Csulkaturin haldoklása során úgy érzi, hogy ő is a természetes bomlási folyamat része: „Minden olvad, omladozik, folyik. A levegő tele van a felásott föld nehéz, átható, fülledt szagával. Minden gőzölög. A nap tűz és éget. Rosszul vagyok. Érzem, mint hullok szét" (97). A feloldódás pedig a természetben való átlényegülést és újrafelépülést, az írás világában való „fényes feltámadás" lehetőségét jelenti. A főhős halála és a napló metaforikus szövegét alkotó szubjektum létesülése egyaránt metaforikus kapcsolatként értelmezhető: a meleg tavaszi napsütés hatására a hideg hó elolvad, a befagyott folyó megrepedezik, rian.

Idézzük fel ennek kapcsán a napló első, március 20-i bejegyzését: „A folyón megindul a jégzajlás, és az utolsó jégdarabbal alighanem én is elúszom… Hogy hová, csak a Jóisten tudja. Talán én is a tengerbe. Na de ha egyszer meg kell halni, akkor már inkább tavasszal" (39). A tengerre való utalás, amely egy lermontovi allúziót tartalmaz és konvencionálisan a halált fejezi ki, a napló végén már mint egy hatalmas, végtelen térbe való metaforikus áramlás jelenik meg: „Az élet távolodik […], mint a part a tengerész szeme elől" (97). A kisregény metaforáival élve úgy is meg lehetne fogalmazni, hogy ez képviseli Csulkaturin új szavának kiszabadulását a „megfagyott", „megkövült" mintákból. A szentimentális ömlengéseket az új *nyelv-folyó* áradása elmossa, és a napló a szavak megformálásának és kimondásának tere lesz. A kiadó közzéteszi a naplót,

amely ezáltal esztétikai ténnyé, majd a kisregény világán kívül – kulturális ténnyé is válik (mint új mű és a „felesleges ember" fogalmának megalkotása és alkalmazása egy irodalmi hőstípusra).

Felhasznált irodalom

Hetesi 1984 = Hetesi I. A „randevú" és Csulkaturin. (Gondolatok Turgenyev Egy felesleges ember naplója című elbeszéléséről) // Filológiai Közlöny. 1984. 2–3. 235–241.

Kovács 2009 = Kovács Á. На пути к литературной антропологии // Studia Slavica Hung. 2009. 2. 363–386.

Kroó 2002 = Kroó K. Klasszikus modernség. Egy Turgenyev-regény paradoxonjai. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó

Szitár 1996 = Szitár K. A történet-elbeszéléstől az önkimondó szövegig. Szövegek között. Szeged. 112–140.

Turgenyev 1989 = Turgenyev I. Egy felesleges ember naplója. Ford. Hima G. = Ivan Turgenyev. A diadalmas szerelem dala. Kisregények és elbeszélések. Budapest, Európa Könyvkiadó. 39–100.

Григорьев 1967 = Григорьев А.А. Литературная критика. Москва, Худож. лит. 240–366.

Манн 1994 = Манн Ю.В. «Истинно лишний человек» = Зельдхейи-Деак Ж. (ред.) И.С. Тургенев: Жизнь, творчество, традиции. Budapest. 140–152.

Маркович 1984 = Маркович В.М. «Дневник лишнего человека» в движении русской реалистической литературы» // Русская литература. 1984. № 3. 95–116.

Мусий 2016 = Мусий В.Б. «…глядя задумчиво в небо широкое»: человек и природа в произведениях И.С. Тургенева 1840-1850-х годов. Одесса, Печатный дом

Пумпянский 1990 = Пумпянский Л.В. Тургенев-новеллист = И.С.Тургенев. Сочинения. Т.7., М.-Л., Госиздат, 1929. 5–24.

Топоров 2006 = Топоров В.Н. «Бедная Лиза» Карамзина. М., Русский мир

S. Horváth Géza
(PPKE, Budapest)

A CSÖND HANGJAI CSEHOV POÉTIKÁJÁBAN

„A csönd hangjai" – ezt a címet viseli Maurice Merleau-Ponty írása, melyben az ún. közvetett nyelv fogalmát kívánja megalapozni, miközben rámutat a saussure-i jelfelfogás lakúnáira. A tanulmányban a már létrejött nyelv *empirikus* használatát megkülönbözteti a *kreatív nyelvtől* (Merleau-Ponty 1997: 146). Az igazi beszéd – írja Merleau-Ponty –, amely jelentést hordoz, azaz jelenlevővé teszi és feltárja a dologban fogva tartott jelentést, az *empirikus használat* szemszögéből csupán csönd, hiszen nem jut el a dolgok megnevezéséig, a kimondásig. Ez esetben a csönd és a hallgatás beszédes, hiszen ami a szavak *között* van, amit a nyelv nem mond (ki), azzal is éppoly kifejező, mint amit mond. Ezt a kreatív nyelvet egyben másodfokú nyelvnek nevezi, amely az empirikus nyelvbe rejtve jelenik meg (hisz az író már előre kidolgozott jelek között, egy már beszélő világban helyezkedik el), és kialakulóban, keletkezőben van. Ez olyan beszéd, amely a csöndből építkezik, mivel világra akar hozni egy még nem létező jelentést, egy soha korábban nem létezett egyediséget. A „megvalósulóban lévő kifejezés", a "genezisben lévő jelentés", az "eljövetel, amely nem az esemény, hanem az esemény ígérete" – ezek Merleau-Ponty metaforái a kreatív nyelv működésére (uo.). Ebből következik, hogy az elhallgatás, a csönd, az elnémulás mintegy feltétele az új beszédnek, amellyel a művész dolgozik. A továbbiakban Merleau-Ponty a festészet és a vizualitás felől közelíti meg a csöndet Malraux festészetről szóló esszéjét értékelve, és a keletkezőben lévő beszédet a kifejezés néma formáihoz, a gesztusokhoz és a festészethez hasonlítja.

A csönd azonban – legalábbis a magyar nyelvben – hangzik: „csöndül", olvashatjuk Szitár Katalin utolsó kismonográfiájában, ahol rámutat a *cseng/csend/csendül* szavaink szemantikai közelítésére (illetve Babitsnál: figura etymologicájára) (Szitár 2013: 32). Szitár Katalin Babits *A gólyakalifa* című regényéről szóló írását úgy értékelhetjük, mint egy jelentős kísérletet a "kreatív nyelv" poétikai jelentőségének, ha tetszik a *csönd poétikájának* a kidolgozására,

s egyben továbbgondolására (Szitár 2013: 23–39). A Merleau-Pontyval közös kiindulópont a felfüggesztett referencia mozzanata: a jel, amikor közvetlenül megnevezi, megjelöli a referenciákat, és a már elsajátított kifejezésekkel megnevezi a dolgokat, valójában nem mond semmi különöset. Ellentétben az éppen megvalósulásban lévő kifejezések jelentésével, amelyek új hangot hívnak elő a szavakból. *A gólyakalifá*ban az interpretáció során azt a folyamatot kísérhetjük végig, amint – a hős, Elemér önértelmezésének elsődleges közegében – az álomban látott víziók, ikonikus jelek *nyelvi jelekké* alakulnak át. A nyelvi jel pedig – idézem Szitár Katalint, – "miközben leírja a látványt, önreflexív funkcióra tesz szert, azaz saját hangalaki formájából az érzékelés új tárgyát alkotja meg. Az új tárgy és az átalakulás egy új szubjektivitás, egy új én-forma létrejöttét eredményezi" (uo.). Míg a „gólyává változott kalifa története" az én-vesztés trópusát testesíti meg, s mint ilyen, a nyelv egyfajta működésmódját tárja fel (a nyelvvesztés, a felejtés történetét jelöli ki), ezzel párhuzamosan kialakul egy másfajta viszony a nyelvhez, amely a szó szépségére, a szóra mint esztétikai minőségre épül, s amelyet nem a képek közvetettsége, hanem a szó hallható szépsége irányít. Ez a szó nem más, mint emlékezés a csöndre ("gyermekkorom csöndjére"), melyet Szitár Katalin a lét autentikus nyelveként határoz meg.

Másik írásában, amely Krúdy *Szindbád* novellájának elemzését nyújtja, az elbeszélő szövegnek a versét megközelítő, magas fokú hangalaki rendezettségéből indul ki (Szitár 2013: 62–87). A Krúdy-szöveg líraiságát, "hangzósságát" a szakirodalom már régen szóvá tette, a jelenség szemantikai interpretációjával azonban adós maradt. Míg Babitsnál az álom volt a szövegképzés legfőbb generátora, Krúdynál az emlékezés szituációja, pontosabban a *felejtés és emlékezés* dinamizmusa lesz a felelős az új jelentések létrehozásáért. Az emlékezés azonban nem közvetlen, hanem az ún. szemantikai emléknyomok mentén zajlik: a szó az életszituáció szemantikai nyomává, egyedi jelévé (indexévé) válik. A prózanyelvi kompozíciót Szitár egyúttal a „hangból keletkező szövegként" írja le, ahol *a hang modalitása és tonalitása* – a bahtyini intonáció értelmében – mintegy diszpozícióként *magában sűríti az elbeszélés egészét* (uo.). Utóbbi tanulmányban Szitár Katalin részben a Turgenyev-hatással köti össze Krúdy prózájának erőteljes lírai szerveződését. Turgenyev ugyanis *Látomások* című prózapoémájában egy újfajta írásmódot kezdeményezett, amikor megalkotta a "lírai próza" („versek prózában" műfaj) modelljét, jelentősen hozzájárulva ezzel a „nagy elbeszélések" felbontásának világirodalmi modelljéhez (uo. 65–66).

Dolgozatommal ezen a ponton szeretnék csatlakozni a fentiekben vázolt gondolatmenethez a csehovi diskurzus vizsgálatával. Közismert a csehovi

elbeszélések és szövegvilág enigmatikussága, elliptikussága, a rövidségre, a kifejtetlenségre és a szakadozottságra/töredezettségre való hajlama. A Csehov-szöveg nem annyira a kibomlás, mint a *sűrítés* irányába halad: a semmi, a hiány, a tér kiüresítése, s nem annyira feltöltése felé. A „felcsendülő hangból kiinduló elbeszélés" helyét Csehovnál a *hangokká változtatott világ* foglalja el, mintegy a szavak lebontása felé halad a szöveg. Pilinszkyt parafrazálva azt mondhatnánk: a csönd felé tendáló beszéd ez, amely az elnémulás kockázatát rejti. A kommunikatív funkcióját elvesztett beszéd Csehovnál gyakran artikulációs kísérletekre, szócsírákra redukálódik. Ezt a különös, radikálisan újfajta szövegszerveződést érzékelte Tolsztoj, amikor megállapítja, hogy Csehov korábban nem létező, új írásformát hozott létre. Pontosabban az „írás új formáját" (Tolsztoj 1904). Nem véletlen talán, hogy Tolsztoj nem nevezte meg magát a műfajt: a csehovi diskurzus nehezen illeszthető korábbi műfaji kategóriák közé, legyen szó elbeszélésről, novelláról vagy drámáról.

A hang eseményszerű megjelenése Csehov dramaturgiájából jól ismert: a lövés mint bizonytalan pukkanás/durranás a *Sirály*ban, a tollak és a papír sercegése, az őr kopogása, a gitárhúr pengése a *Ványa bácsi*ban, a távoli lövés és az egyre halkuló katonazene a *Három nővérben* mindenütt a szüzsés fordulat középpontjába állítják a hangot.[1] De talán egyetlen drámában sem annyira jelentős a hangok színpadra állítása, mint a *Cseresznyéskert*ben. A két végső leitmotívum, a fejszék csattogása (oroszul kopogása, стук топоров), valamint az elpattanó húr halk, szomorú csengése a hangsúlyozottan üres drámai térben főszereplővé avatja a két eltérő aktánst. Feltételezzük ugyanakkor, hogy itt nem csupán egy dramaturgiai eljárásról, hanem szemantikai motívumról van szó: a hang azonosíthatatlansága saját léthelyzetük idegenségével és azonosítatlan voltával szembesíti a szereplőket. Ugyanakkor nem véletlen, hogy a színpadi utasításban a leírás „égből" jövő hangot jelez, a „bányák mélyére" utalás khtonikus jellege pedig azt sejteti, hogy az ismeretlen hang a kozmikus világtengely szónikus alakmása, amely a kivágásra ítélt fa (a kert) helyét foglalja el (Фарино 2004: 119). A hang, mely az artikuláció során úgy képes teret létesíteni, hogy közben nem tárgyiasul, a potenciálisan kibomló és megszűnő világ indexévé válik.[2]

Ha valóban Csehov poétikájának egyik sajátosságát tudjuk megragadni a hangok egyedi poiészisze kapcsán, akkor a jelenség értelmezésében vissza

[1] Megjegyzem: a „serceg a toll" (***пер***ья ск***рип***ят), illetve a „ciripel a tücsök" (св***ерч***ок к***рич***ит) kifejezések az oroszban maguk is hangzásmetaforát alkotnak, amikor sercegést, nyikorgást a toll munkájával azonosítják, továbbá a „tücsökzenével" – a költészet archaikus szimbólumával.

[2] Erről lásd továbbá S. Horváth 2017.

kell nyúlnunk az elbeszélő szövegekhez,[3] hogy választ kapjunk arra a kérdésre: hogyan megy végbe a mindennapi beszéd kiüresítése, valamint hogyan válnak a hősök számára a hősök számára *idegen* hangok *a kreatív nyelv* hangjaivá, s hogyan tesznek szert apellatív jelentésre az olvasó felé forduló szövegműben?

Kezdjük talán a megnyilatkozás kérdésével. A Csehov-hősöknek a nyelvhez való viszonya problematikus: a hős a kimondatlan, az elmondhatatlan problémájával küzd (lásd erről többek között Tjupa 1989, Sztyepanov 2005). A szavak szójátékokra és hangokra való redukálása (az empirikus nyelv lebontása) ugyanolyan összetevői ennek a problémának, mint az értelmetlen beszéd, a töredékes kifejezés, a fecsegés, a banalitás, a szünetek és a beszéd teatralitása. Ugyanakkor nem valamiféle romantikus kimondhatatlanságról van szó, amely a belső-külső oppozícióra épül, a gazdag belső világ kifejezhetetlenségére, s még csak nem is a tyutcsevi *Silentium* értelmében vett hallgatásra (miszerint a kimondott gondolat hazugsággá válik).[4] Itt elsősorban a létben való közös részesülés, valódi együtt-létezés lehetősége kérdőjeleződik meg, a másik megértése és elfogadása, amelyet a nyelv képes nyújtani számunkra. Úgy gondolom, hogy ez a mozzanat, amely lényegében minden Csehov

[3] A kései novellákban különösen a *kopogás* mint sajátos hang gyakori felidézése töltődik meg egzisztenciális jelentéssel, amelyre néhány példát hozunk. *A pöszmétebokor*ban: „Úgy kellene, hogy minden elégedett, boldog ember ajtaja előtt álljon valaki, *kalapáccsal a kezében* és *szüntelenül kopogással emlékeztesse rá*, hogy vannak boldogtalanok, s hogy ő is hiába boldog, az élet előbb vagy utóbb belevágja éles karmát, lesújt rá a baj, a betegség, a szegénység, a veszteség, és akkor senki sem látja és hallja meg a keservét, mint ahogyan ő sem törődik azokkal, akik bajban vannak. De ilyen kalapácsos figyelmeztető nincsen, a boldog ember éli a maga életét csak apró-cseprő hétköznapi gondok érintik meg könnyedén…" […] Az eső egész éjjel kopogott az ablakon" (Csehov 2004: 573. Itt és a továbbiakban mindenütt a saját kiemelésem – *S.H.G.*). *A kutyás hölgy*ben: „Most viszont a tapasztalatlan fiatalság bátortalansága, félszegsége, gyámoltalansága nyilvánult meg, és olyasféle zavartság érződött, mintha valaki *bekopogott volna hozzájuk*" (Csehov 2004: 635). *A menyasszony*ban: Nágya felébred, „Valahol messze egy éjjeliőr forgatta a kereplőjét (az orosz eredetiben: *sztucsal sztorozs*, azaz kopogott az őr). Most azonban, amikor már csak egy hónap választotta el az esküvőtől, egyre fokozódó félelem, nyugtalanság kerítette hatalmába, mintha valami meghatározatlan nehezedne rá. »Kip-kop, kip-kop… – csattogtatta lomhán az őr a kereplőjét. – Kip-kop…«" (Csehov 2004: 710–711). Talán nem tévedünk, ha azt feltételezzük, hogy Csehov egyik irodalmi forrása a titokzatos kopogás kapcsán nem más, mint Turgenyev, méghozzá a *Látomások* című műve. A *Kop Kop Kop* című novellában a dugó pukkanásaként értelmezett lövés megelőlegezi az ismert csehovi motívumot. A turgenyevi titokelbeszélés poétikájáról ld. Selmeczi 2011, valamint Selmeczi János írását a jelen kötetben.

[4] Tyutcsev *Silentium* című versének fő állítása, hogy a kész gondolat kimondhatatlan, mivel a nyelv által kénytelen artikulálódni. A nyelvnek kiszolgáltatott érzés és gondolat a kimondás pillanatában önkéntelenül is eltorzul, hazugsággá válik. Ezért meg kell tanulnunk hallgatni, elrejteni a vágyakat, a gondolatokat a külvilág zajaitól mentes némaságban.

szövegben ott lappang *A fekete baráttól* kezdve a *Menyasszony*on át *A püspök*ig, részben tolsztoji örökség Csehovnál, mégpedig az *Anna Karenina* öröksége.[5] Mindez meghatározó lesz a Csehov-hősök világára nézve: valódi dialógus és együtt-lét Csehov világában már nem lehetséges, sem a drámákban, sem a prózában, csak „a másik magányában való részvét" – ami nem jut el a *részvételig*. Nem véletlenül hangsúlyozza Peter Szondi a Csehov-dráma kapcsán, hogy „a csehovi nyelv a beszélgetésből a magány lírájába való átmenetnek köszönheti varázsát. Lehetőségét az orosz ember […] nyelvének benső líraisága teremti meg" (Szondi 2002: 39).

A Csehov szakirodalomban egyúttal az is megállapítást nyert, hogy a csehovi elbeszélés (*rasszkaz*) – a novella műfajának korábbi reprezentánsaitól eltérően – nem annyira a szerkezet egysége, hanem inkább a nyelvi megnyilatkozás felől építkezik (Tjupa 1989). Valerij Tjupa két kulturális, irodalom előtti műfaj, a *példabeszéd* (притча) és az *anekdota* keveredéseként írja le a csehovi diskurzust. Mindkét műfaj hangsúlyozottan az oralitásra épít, s ebből következően a hallgató aktuális és aktív jelenlétét követeli meg. A két műfaj keveredése az írott diskurzusban a műfaji határok áthágásához vezet: az egyik műfaj jegyeit a másik háttere előtt érzékeljük, amitől erőteljesen megváltozik a jelentése.

Jó példa erre a *Fájdalom* (Тоска) című korai elbeszélés, amelynek mottója, „kinek sírjam el fájdalmamat" a József Siralmai (Плач Йосифа Прекрасного, illetve Плач Иосифа и быль) című *vallásos népének* (духовные стихи) első sora, mely meghatározó az elbeszélés tonalitását illetően.[6] Ugyanakkor az *anekdotikus* gyökerek is erősek (a kocsis története, aki csak a lovának tudja elbeszélni, ami a szívét nyomja). Tjupa szerint Csehov részben humoreszknek

[5] Itt Anna és Vronszkij megértési és önmegértési kísérleteinek folyamatos kudarcára gondolok. Ezt szimbolizálja egyrészt Anna „dermedt", „piros, félig elnyílt szája" az öngyilkossága után a félelmetes szóval az ajkain, „mintha szavakkal mondaná ki a rettenetes fenyegetést…", másrészt Vronszkij „fogfájása", amely Anna halála után akadályozza a beszédben, de főképp abban, hogy hogy „azzal a hangsúlyozással beszéljen, amivel akart" (Tolsztoj (Tolsztoj 1978: 2. 353–54). Vagy emlékezzünk Levin mondatára a regény végén a titokról, amelyre „csak neki van szüksége, csak neki fontos, szóval nem is fejezhető ki; valamint arról, miszerint mindig „éppolyan fal lesz lelkem szentélye s a többiek, a feleségem közt is;" (Tolsztoj 1978: 2. 390–391).

[6] Egy elégikus népi műfajról van szó, ahol a gyászban és veszteségben magára maradt ember személyes fájdalma és panasza fejeződik ki. A siratóének (плач) egyben az óorosz irodalom és írásbeliség retorikai műfaja (lásd például Jaroszlávna siratóénekét az Igor-énekből), amelyben a Szentírás hagyománya (vö. például Jeremiás Siralmai) összefonódik a bizánci irodalmi hagyománnyal és a nép siratóénekek folklórhagyományával. Jelen esetben a bibliai Józsefről van szó, akit testvérei kútba dobtak és eladtak az izmaelitáknak (Ter. 37, 18–36). Vö. «Стих плача Иосифа Прекраснаго, егда продаша братия его во Египет» *(*«Кому повеем печаль мою...»*)*. Записано от Анны Ивановны Трофановой (Markov 2002: 727–730).

szánta Jona figuráját, amit azonban később jelentősen enyhít, s csak néhány nevetséges, szarkasztikus mozzanat marad a szövegben. [7]

„Csehov poétikája egyúttal arra épül, írja továbbá Valerij Tjupa, hogy az elbeszélő belső hangvételét az olvasó hangosan kimondja, kiejti, ami inkább a versszövegekre, semmint a prózára jellemző" (Tjupa 1989: 17). Emiatt azonban gyakran beszélnek Csehov kapcsán hangszimbolizációról, lírizációról, ornamentális prózáról. Ez természetesen nem veszi le a napirendről a hangzó szöveg és az írott szöveg ikonikus manifesztációja között húzódó szemantikai feszültséget. Tjupa szerint a szemantikai feszültség feloldása részben annak köszönhető, hogy a szöveg egy része mintegy belső elbeszélésként, valakinek az elbeszéléseként manifesztálódik, az „elbeszélés az elbeszélésben" mintájára. Ez pedig a szubjektivitás különböző mintázatainak jelenlétét feltételezi az egyes nyelvi műveletekhez kapcsolódóan. Tehát a hős-elbeszélő-szöveg-olvasó eseményszerű architektonikájában igen differenciált, ugyanakkor egymással szorosan összefüggő aktivitással állunk szemben.

Ezt a modellt testesíti meg a már említett *Fájdalom* című novella főhőse, Jona Potapov, a kocsis: nincs kinek elbeszélnie fia halálának történetét. Háromszor kísérli meg elmesélni a történetet, de sikertelenül. Míg a *bánat* (печаль) fia elvesztésére irányul, a *sóvárgó szorongás* (тоска)[8] az elmondás utáni vágyra. A magány, a bezárkózottság, a kétségbeesés a *belső csend és mozdulatlanság* motívumain keresztül jelenik meg, amelyek ellentétben állnak az utca és az arctalan tömeg bántó zajaival (a „szörnyeteg fényekkel, csillapíthatatlan lármával és rohanó emberekkel"). Mindez az emberi szem számára *láthatatlan*: a ki nem mondott csak a hangok formájában artikulálódik.

---

[7] Tjupa ezt a történetet az úgynevezett „könnyes anekdoták" műfajába sorolja. „A író korai, álnéven publikált novellái elsősorban az irodalmi anekdota műfajába tartoztak, de nem kizárólagosan, hiszen Antosa Csehonte olyan komor művei is ide sorolhatók, mint például a *Fájdalom* (1886). [...]A *Fájdalom*, a *Kórista*, a *Vanyka* (1886), az *Elsősegély* (1887) és ehhez hasonló korai Csehov-novellák egy minőségileg új kis epikai forma felé vezető lépések voltak, a „könnyes anekdota" irodalmi jelenségét képviselik a 18. századi „könnyes komédiával" való analógia mintájára (Tyupa 1989: 14).

[8] A novella címébe emelt szó, a *тоска* – melyet a magyar fordító fájdalomként adott vissza – az orosz kultúra és kulturális tudat egyik legproduktívabb metaforája. Nabokov szerint lefordíthatatlan más nyelvre. Egyszerre jelent valamely meghatározott ok nélküli, magasfokú lelki szenvedést, szorongást, szinte kibírhatatlan lelki fájdalmat, ugyanakkor vágyakozást, sóvárgást valamiféle ideál iránt, de akár apátiát és unalmat is. Etimológiailag a 'szűkös, szoros' jelentésű *тесный* szóval áll kapcsolatban, így jelenthet valamiféle beszorítottságot, bezártságot, egzisztenciális zsákutcát, korlátozottságot, bénultságot és fogságot, amelyből való kiszabadulás a tágasság érzésének elnyerése révén lehetséges.

> Megint egyedül maradt, megint megkezdődik számára a hallgatás. Fájdalma, amely rövid időre elcsitult, ismét feltámad még nagyobb erővel nyomasztja mellét. […] Fájdalma óriási, határtalan. Ha Jona melle megszakadna és kiömlenék belőle a fájdalom, tán az egész világot elárasztaná; de *mégsem látszik*. Az az óriási nagy fájdalom olyan kicsi kis héjba (скорлупа) fészkelte be magát, hogy még nappal, lámpással is hiába keresnéd… (Csehov 1980: 57)[9]

Végül a lovacskának mondhatja el a történetét: „A lovacska zabál, hallgat és gazdája kezére fúj. Jona pedig *belejön a beszédbe és elmond neki mindent*." (Uo.)

A történetben ugyanakkor megjelenik egy implicit téma is: az artikuláció, pontosabban a jelek, a szavak keresésének története, vagy másképpen az elbeszélés eszközeinek megalkotása. Hiszen a tényről szóló kijelentés – azaz a fia haláláról szóló hír – egyrészt semmilyen hatást nem gyakorol Jona hallgatóira, másrészt nem elégíti ki Jonát, aki a részletekről akar beszélni („*hogyan* betegedett meg a fia, *hogyan* szenvedett, *hogyan* halt meg..."). Vagyis a probléma nem csak abban rejlik, hogy *kinek* mondja el a bánatát, hanem abban is, *hogyan mondja el*? Ez a „hogyan" a „mit" és a „kinek" helyett, véleményem szerint a mű – s voltaképpen az irodalmi elbeszélés egészének – kulcsfontosságú eleme.

Az artikulálhatatlanságot és az artikuláció kísérleteit tematizálja az elbeszélő Jona szavakká nem váló hörgésével, szuszogásával:

> „Jona hátratekint utasa felé, ajka megmozdul. Úgy látszik, mondani akarna valamit, de torkából nem tör fel hang, csak szuszogás" (Csehov 1980: 54).

Majd ajkát furcsa, göcögő hangok hagyják el: Hihihi, Hihoho (a szövegben oroszul: Гы-ы... гы-ы, Хи-хо-хо). A szuszogás, oroszul *szipényje*, egyúttal magában rejt egy implicit utalást is, amennyiben a *szipélka* a rekedt hangú *duda* elnevezése.[10]

---

[9] Az orosz nyelvű kontrollszöveg forrása: Csehov 1976: 327–332.

[10] Csehov más szövegében is megtaláljuk az emberi hang intonációját metonimikusan helyettesítő hangszer motívumát. *A tilinkó (*Свирель*)* című elbeszélésben olvashatjuk Meliton Siskinről: „Amikor a tilinkó legmagasabb hangja *elcsukló emberi zokogásra* emlékeztetve elnyújtottan hasította levegőben, Meliton végtelenül szomorú lett amiatt a zűrzavar miatt, amely a természetben érződött" (Csehov 2005: 303. Saját kiemelésem – *S.H.G.*) A *Rothschild hegedűjé*ben kimondhatatlan, verbalizálhatatlan gondolat csak a hegedűjátékban képes artikulálódni: „minél erősebben gondolkodott, annál panaszosabban szólt a hegedűje. […] könnyei végigcsurogtak az arcán […] ismét játszani kezdett, és könnyei a hegedűjére csurogtak" (Csehov 2004: 264). Jakov megsejt valamit az emberi élet értelméből – a pusztulásból (a nyírfaerdő, a fenyves és a hegedű pusztulása) és a szenvedésből (Márfa szenvedő arca és a zsidó kétségbeesett kiáltása). A megsejtés – mint elmozdulás – a zsidóhoz való viszony átalakulásában jelenik meg.

A külvilág ugyancsak hangzó – méghozzá zajos mivoltában tematizálódik az elbeszélésben: hangos kiáltások, lárma, kopogás, rohanás, kurjongatás, káromkodás, recsegő hang (amely oroszul valóban recseg: дребезжащий голос) – egyszóval forgatag (омут), a tisztátalan, hamis hangok forgataga, amely élesen szemben áll Jona magányos belső csendjével. A külvilágnak ezt a zajos és értetlen hangzavarát a szövegben a **ж-ж**, ***р-з-ж***, valamint **в-з-д-р** hangok auditív és vizuális formában is manifesztálják: a már említett recsegés (дребежит), a remegés (дрожь), a goromba utas kiáltása: "hajts, hajts" (поезжай, поезжай), az úton átszaladó gyalogos (прохожий, перебегавший дорогу), a cifra káromkodás, amelyet hörgő köhögési roham szakít félbe (раздражается кашлем). A személytelen elbeszélő ennek az örvénylő világnak a hangjait használja Jona helyzetének, valamint cselekvésének a leírására. Jona „összerezzen" (вздрагивает), „megrántja a gyeplőt" (дёргает вожжи), "feszeng a bakon" (ёрзает на козлах). A hangszimbolizáció még a kancára is kiterjed, aki "a gondolatokba merült" (oroszul: погружена в мысль). Ezeket a hangokat azonban Jona egyáltalán nem fogja fel, és nem is tudja értelmezni őket. Kérdés *hogyan* válnak ezek a hős számára idegen hangok egy új nyelv építőköveivé, amelyen a hős, saját megnyilatkozásának alanyaként, elmesélheti a „valódi" történetet, amit „valójában" mondani szeretne. Az elbeszélő szöveg kialakulásának folyamatában a hős töredékes szavait a narrátor diskurzusa váltja fel, aki "átélt beszédként" közvetíti a szereplő belső beszédét:

> A fiára nem tud gondolni, amikor egyedül van. Beszélni róla, valakinek beszélni, azt lehet, de egyedül reá gondolni, maga elé képzelni őt – elviselhetetlenül nehéz és félelmetes (Csehov 1980: 57).

Nehéz és félelmetes – oroszul: жутко. A magyar fordító – érezvén az orosz szó súlyát és metaforikusságát –, két szóval adta vissza a szót. Mindaz, ami félelmetes, szörnyű, iszonyú, benne rejlik a szörnyű hangzású szóban, melyet azonban Jona nem mond ki – csak gondol, illetve potenciálisan lát ("maga elé képzel"). A жуткий/жудкий szó a 'szörnyű, rettenetes, szomorú, félelmetes' jelentésű жуда szóból származik, egyben magában hordozza az elbeszélés

Ez manifesztálódik az narrátor szövegében, ahol az ajtókilincs megnyikordulása (скрипнул), mely hang szemantikájában az emberi együtt-lét helyreállítása, a határátlépés szimbolizálódik, mintha a hegedű nevéből és játékából lenne eredeztetve (скрипка). A hegedű nevének átvitele a történés jelölésére a cselekvés diszpozícióját új ontológiai státuszba helyezi: a cselekvés új minősége bukkan felszínre, amely magában rejti a cselekvés megértésének aktusát. Ez azonban már nem az alakok szintjén megy végbe, hanem a diszkurzív szöveg szintjén, és az olvasó felé fordított, apellatív jelkomplexumként funkcionál. Erről lásd Schmid 1999.

címének szemantikai ekvivalensét, a 'fájdalmat, bánatot'. Max Vasmer szerint a szóval leginkább a balti nyelvekben találkozhatunk, például a litvánban, ahol a *žudýti* azt jelenti 'megölni, elpuszítani' (Vasmer 1996: 63). Hangzásában pedig megismétlődik ж hang, amely a külvilág rettenetes káoszának hangjait hordozta (дрожь, дребезжит, поезжай, вожжи и т.д.). A szóhangzás ily módon egy rejtett, szimbolikus szemantikával telítődik a szövegben.

Amikor Jona végül kimondja a -*ж*-hangot tartalmazó szó, amely itt voltaképp az elfojtott *жутко* szót helyettesíti, annak az indexe, egészen más kontextusba helyezi. Ugyanis a lovához fordul: "Жуёшь? .. Жуй, жуй.." Vagyis, magyarul: "– Zabálsz? – kérdi Jona a lovától, amikor meglátja fényes szemét. – No, csak zabálj" (Csehov 1980: 58). Itt nemigen sikerült a fordítónak a szó belső formáját visszaadni – míg a zabál egyértelműen a *zab*ra utal, a *жевать* a rágásra, és a rágó szervekre, az álkapocsra és az ajkakra (vö. Vasmer 1996: 39). A rágás így azt a mozzanatot ragadja meg, ami az evésben és a hangképzésben közös: az ajkak mozgását.[11] A *témává tett hang* saját szemantikát és témát hoz létre; a hangszimbolizáció segítségével mintegy összesűrűsödik, egyben átíródik a *жутко* szemantikája, és a félelmetes, kimondatlan, ám a szövegben olvashatóvá vált hangsor a következő három sorban igen pozitív, értéktelített szavakban manifesztálódik: "bárcsak élne" (<u>ж</u>ить бы только),"sajnálnád" (<u>жал</u>ко), „kis csikód" (*ж*еребёночек), „mondjuk" (скаж*е*м).

A lovacskának mesélt szöveget (Jona elbeszélését) természetesen nem olvashatjuk el: azt Csehov elrejti. A lovacska hallgat és rág – rágásával, amely a beszéd metaforája, átalakítja, eltávolítja és életté változtatja a halálnál is rettenetesebb szorongást – a kimondhatatlanság fájdalmát és a kimondás vágyát. A szöveg nem hagy kétséget a felől, hogy a lovacska Jona alakmása: már a novella kezdetén ekvivalencia létesül kettejük közt: Jona Potapov, a bérkocsis, olyan *fehér*, mint a kísértet; Lovacskája is *fehéren*, mozdulatlanul áll; az elbeszélő a lovacskát gondolataiba merülve ábrázolja; megszemélyesítő megszólítása „testvérkém, lovacskám" ugyancsak ezt a mozzanatot erősíti (Csehov 1980: 58). Az autokommunikáció gesztusa új – beszélő/elbeszélő – szubjektummá avatja magát a beszélőt.

Ezen a ponton térjünk vissza a műfaj kérdéséhez. Az új megnyilatkozás születésének kezdetén ugyanis nem lehet nem érzékelni a kimondott szavak erőteljes, már-már versnyelvi ritmizáltságát: "Так-то брат кобылочка.../ Нету Кузьмы Йоныча / Приказал долго жить / Взял и помер зря... (magyarul:

[11] Oszip Mandelstam Dantéről szóló ismert esszéjében von párhuzamot az evés és az az artikuláció között: „Itt új kapcsolat tárul fel: az evés és a beszéd. A szégyenletes beszéd visszafordítható és vissza is van fordítva a csámcsogás, a harapás, a böfögés, a kérődzés felé. Az evés meg a beszéd artikulációja csaknem egybeesik" Mandelstam 1992: 118).

Bizony, barátocskám, lovacskám… Meghalt Kuzma Jonics… Hosszú életet kívánt nekem, fogta magát és meghalt, csak úgy, minden ok nélkül…" A szövegben következetesen három pont választja el a négy frázist egymástól, amelynek a szakadozottságot kellene jelölnie. Ennek azonban itt nincs különösebb lélektani vagy egyéb indoka. Nem, itt a versbeszéd jeleként áll a három pont, mintegy sorokká rendezi/tördeli a frazémákat. Ha ezt a szakadozott diskurzust egy négysoros strófának fogjuk fel, úgy találjuk, hogy sajátos, rímes szöveg jön létre, amely megidézi a mottóba emelt vallásos népének, József Siralmai rímszerkezetét.[12] S akkor természetesen megemlíthetjük, hogy a lovacskának is létezik egy, a költészethez igen közel álló archetípusa (Pégaszosz).

Jónának a nyelvi archaizmusokkal és népi képzetekkel tarkított stilizált beszéde eddig is érzékelhető volt, ezen a ponton azonban áttör a kommunikatív nyelven. Vö. például:

> Таперя у меня одна жена — сырая земля... Хи-хо-хо... Могила, то есть!.. Сын-то вот помер, а я жив... Чудное дело, смерть дверью обозналась... Заместо того, чтоб ко мне идтить, она к сыну... (Чехов 1976: 329). Magyarul: Nekem most már csak egy feleségem van: a hideg, fekete föld… Hi-ho-ho… Tudniillik a sír! A fiam meghalt, én még élek… A halál alighanem eltévesztette az ajtót. Ahelyett, hogy hozzám kopogtatott volna be, a fiamat vitte el… (Csehov 1980: 56–57).

Ugyancsak folklór utalásnak tekinthetjük a *леший* ('erdei manó'), *Змей Горыныч* ('Gorinics sárkány'), *„жена – сырая земля*" ('feleségem a nedves föld') kifejezéseket, amelyek fölerősítik a fabula mögött húzódó potenciális mitológiai szüzsé(ke)t. (Ezeket a fordító nem tudta átültetni magyarra, így a magyar szövegből értelemszerűen hiányoznak). A csöndből/hallgatásból születő diskurzus ily módon költői diskurzusként bontakozik ki, s elsőként is irodalom előtti, archaikus műfajokra orientáltan. A mottóban megjelenített József Siralmai – jóllehet a bibliai József panasza, hogyan dobták kútba és hagyták őt magára testvérei, s hogyan sikerült az Úr kegyelme révén megmenekülnie – maga is folklórszöveg, amely a 19–20. század fordulóján igen népszerű és ismert volt Oroszországban: mind Csehov, mind olvasói jól ismerhették azt (erről lásd Szuzrjukova 2019). Úgy olvasták, mint bibliai példázatot *a feltámadásról,* a régi élet haláláról és az *új élet,* az *új ember* megszületéséről.

[12] "Кому повем печаль мою/ Кого призову к рыданию, /Токмо тебе Владыко мой /Известна тебе печаль моя." (Markov 2002: 727). A József Siralmai vallásos népének különböző változataiban általában páros rímeket használnak.

Nem véletlen, hogy a történet elején Jona halálos mozdulatlanságban ábrázolódik, mintegy élet és halál határán: „Jona Potapov, a bérkocsis olyan fehér, mint a kísértet. Annyira összegörnyed, amennyire csak egy élő test össze tud görnyedni, és mozdulatlanul ül a bakon" (Csehov 1980: 53). A novella végén azonban a lovacska „zabál, hallgat, és gazdája kezére fúj" (uo. 54). Ezt a fújást, leheletet a lelki energia és a lélek szimbólumaként olvashatjuk.[13] A Jona/Jónás név pedig természetesen ugyancsak ószövetségi utalás Jónás próféta könyvére, aki – a kútba dobott Józsefhez hasonlóan – kiszabadul az időleges halál fogságából, a cethal gyomrából, s ilyen módon, a halálon keresztülmenve válik beszédszubjektummá, a bibliai prófécia hordozójává (Сузрюкова 2019, Jackson 2023).[14] A keresztények számára Jónás háromnapos tartózkodása a bálna gyomrában Jézus Krisztus háromnapos halálának és feltámadásának az előképe lett. A Csehov szövegében szereplő „héj" (скорлупа)[15] – a cethal gyomra (Jónás), a verem/kút (József) és a sír („nekem egyetlen feleségem van – a nedves föld... Hi-ho-ho... Sír, azaz!..") párhuzamba állítása azt jelzik, hogy tudatos alkotói szándékkal van dolgunk: az elbeszélés/a szó megszületése kiszabadulásként értelmeződik, ami az elbeszélés archaikus, mitológiai gyökereire irányítja az olvasó figyelmét.[16] Talán nem véletlen, hogy csak itt, a történet legvégén, amikor Jona szövege leginkább közelít a vallásos népénekhez, tudjuk meg fia nevét – *Kuzma*, ami a görög 'kozmosz' jelentésű szóból származik (Jackson 2023: 206). A *Kuzma* névben rejlő jelentés egyrészt utalhat a fájdalom

[13] Jackson szerint ez a Szentlélek és az isteni teremtő energia kiáradásának pillanata: «Sighing (vzdykhat′) and breathing (dyshat′) are joined in Russian by the same root: dukh–"spirit," but also "breath." Breath and spirit conflate, finally, in the Holy Spirit, the divine afflatus, that is, the divine creative impulse, inspiration. In the Russian Orthodox Church, the priest breathes on and blesses the child who is being baptized» (Jackson 2023: 208). Jackson értelmezését alátámasztja a Jona név eredeti héber jelentése is: 'galamb'.

[14] Jónás imája az Úrhoz sok tekintetben párhuzamba állítható a József Siralmával: "[3]Szorongattatásomban az Úrhoz folyamodtam, és ő meghallgatott; az alvilág gyomrából kiáltottam, és ő meghallotta hangomat.[4] A mélybe vetettél, a tenger mélyére, körülvett az áradat; örvényeid és hullámaid összecsaptak fölöttem.[5] Így szóltam: Elvetettél színed elől. Bárcsak meglátnám még szent templomodat![6] A vizek torkomig hatoltak, körülvett a mélység, hínár borítja fejemet[7]a hegyek tövében. Leszálltam a föld alatti országba, a régmúlt idők népei közé, de kimentetted a pusztulásból életemet, Uram, én Istenem![8]Amikor elcsüggedt a lelkem, az Úrra emlékeztem, és imám eljutott színed elé, szent templomodba.[9] Akik mihaszna (bálványokat) szolgálnak, elfordulnak az irgalmasságtól.[10]Én azonban a dicséret szavát mutatom be neked áldozatul; teljesítem, amit fogadtam, mert az Úrtól jön a szabadulás" Jónás 2, 3–11).

[15] „Az az óriási nagy fájdalom olyan kicsi kis héjba (скорлупа) fészkelte be magát, hogy még nappal, lámpással is hiába keresnéd." (Csehov 1980: 57).

[16] Itt természetesen a Logosz megszületésére kell gondolnunk, amelyet Olga Frejdenberg az elbeszélés mitológiai gyökereit és a narráció születését kutatva vizsgál (Frejdenberg 2006).

és a sóvárgó vágyakozás (тоска) kozmikus jellegére[17], mintegy magába sűrítve azt, másrészt *a név kiejtése* már önmagában is artikulációs gesztus, a Szóban/Névben rejlő teremtő erő tudatosítása felé mutat.

A mű utolsó mondatát – „Jona pedig belejön a beszédbe és elmond neki mindent…" – egyfajta metapoetikus utalásként érthetjük a „kialakulóban lévő" műfajra – az *elbeszélésre (рассказ)*. A szereplő szintjén az új műfaj az önmagával és Istennel folytatott párbeszédként születik meg, melynek leghitelesebb formája az ima. A szerzői szinten pedig az elbeszélés – amint a fenti műfaji változat példáján nyomon követhettük – nem egyszerűen irodalmi anekdota vagy példabeszéd, hanem olyan diskurzus, amelyben a hangsúly nem a fabulán, és talán nem is a szüzsén van, hanem *az elbeszélés aktusán és a narráció eszközeinek kidolgozásán*. Jona, a „kisember", a könnyes anekdota és a példabeszéd tárgyából saját imájának, majd elbeszélésének alanyává válik. Vagyis mediátorrá válik az új műfaj kialakulásában.

Csehovnál ily módon kétirányú folyamatot látunk: egyfelől a beszéd felbomlását és a szavak kiürülését, hangokra (szóindexekre) való redukcióját. Másrészt ezek a hangok az írott szövegben ikonikus és hangzó jelekké válnak, egy új művészi nyelv alkotóelemeivé, amely kulturális – irodalmi és irodalom előtti – szövegekre történő utalással tölti meg a beszéd kiürült terét. Így a csehovi elbeszélés (*рассказ*) mint új diskurzus az irodalom előtti és irodalmi fragmentumok sűrítésén keresztül jön létre.[18] Ez azonban már nem a beszédre vagy az anekdotára orientált nyelv lesz, hanem az írásra (és olvasásra) orientált diskurzus, amely a mindennapi beszéd elhallgatásából születik. Mindez a művészi szöveg új szerveződéséről tanúskodik, avagy – Tolsztoj fentiekben idézett szavaival – az írás új formájáról.

[17] „Fájdalma (тоска) óriási, határtalan. Ha Jona melle megszakadna, és kiömlenék belőle a fájdalom (тоска), tán az egész világot (весь свет) elárasztaná…" (Csehov 1980: 57).

[18] A *fájdalom* (тоска), a *héj* (скорлупа), a *nedves hó* (мокрый снег), *a lovacska* (кобылочка) szavak és motívumok felidézik Dosztojevszkij szövegvilágát (*Feljegyzések az egérlyukból, Bűn és bűnhődés*), valamint egyértelmű párhuzamokat tartalmaznak Jona és Akakij Akakijevics alakja között. Erről lásd még ugyancsak Jackson 2023: 200.

Felhasznált irodalom

Csehov 1976 = Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Т. 4. 1885-1886. Москва, Наука.

Csehov 1980 = Csehov A.P. Szakadékban. Válogatott elbeszélések. Budapest, Európa Könyvkiadó

Csehov 2004 = Csehov A. P. A fekete barát. Elbeszélések (1892–1903). Sajtó alá rendezte, a jegyzeteket és az utószót írta Goretity J. Budapest, Osiris Kiadó

Csehov 2005 = Csehov A. P. Unalmas történet. Elbeszélések (1887–1891). Sajtó alá rendezte, a jegyzeteket és az utószót írta Goretity J. Budapest, Osiris Kiadó

Faryno 2004 = Фарино Е. Введение в литературоведение. Санкт-Петербург, Издательство РГПУ им. А. И. Герцена

Frejdenberg 2006 = Фрейденберг О.М. Происхождение наррации = Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. Екатеринбург: У – Фактория. 340–367.

Horváth 2017 = S. Horváth G. A kései Csehov térpoétikájáról // Partitúra 2017/ 4. 21–36.

Jackson 2023 = Jackson R. L. 2023. "Grief": Once Again about the Ending of the Story // Louis R. and Popkin C., Essays on Anton P. Chekhov: Close Readings, Boston, USA: Academic Studies Press, 2023. https://doi.org/10.1515/9798887190938

Mandelstam 1992 = Mandelstam O. Beszélgetés Dantéről = Mandelstam O. Árnyak tánca. Esztétikai írások. Vál., szerk. és az utószót írta: Erdődi G. Budapest, Széphalom Könyvműhely. 82–131.

Markov 2002 = «Стих плача Иосифа Прекраснаго, егда продаша братия его во Египет»: («Кому повеем печаль мою...»). Записано от Анны Ивановны Труфановой = Беломорские старины и духовные стихи. Собрание А. В. Маркова. РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Санкт-Петербург, Дмитрий Буланин, 2002. 727–730.

Merleau-Ponty 1997 = Merleau-Ponty M. A közvetett nyelv és a csend hangjai. Ford. Szávai D. = Kép. Fenomén. Valóság. Budapest, Kijárat. 142–177.

Schmid 1999 = Schmid W. Ekvivalenciák az elbeszélő prózában (Anton Csehov novelláiból származó példákkal) // Helikon, 1999. 180–205.

Selmeczi 2011 = Selmeczi J. A titok-próza Turgenyev elbeszélő művészetében. Doktori disszertáció. Budapest, ELTE

Szitár 2013 = Szitár K. Hiány-jelek. Babits Mihály, Kosztolányi Dezső és Krúdy Gyula írásművészetéről (Universitas Pannonica). Budapest, Gondolat Kiadó

Szondi 2002 = Szondi P. A modern dráma elmélete. Ford. Almási Miklós. Budapest, Osiris Kiadó

Sztyepanov 2005 = Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. Москва, Языки славянской культуры

Szuzrjukova 2019 = Сузрюкова Е.Л. «Плач Иосифа Прекрасного» в сюжете и семантической структуре рассказов А. П. Чехова «Тоска» и В. А. Никифорова-Волгина «Тревога» // Сибирский филологический журнал. 2019. № 2. 59–64.

Tolsztoj 1904 = У Толстого // Русь 1904. № 212, 15 июля

Tolsztoj 1978 = Tolsztoj L.Ny. Anna Karenina. 1–2. Ford. Németh László. Budapest, Európa

Tjupa 1989 = Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. Москва, Высшая школа

Vasmer 1996 = Фасмер М. 1996. Этимологический словарь русского языка. В четырех томах. Т. II. Санкт-Петербург, Азбука

Dr. habil. Szitár Katalin
(1966–2015)

Szitár Katalin 1966. augusztus 30-án született Budapesten. Tanulmányait a Toldy Ferenc Gimnáziumban kezdte, majd 1984–1989 között az ELTE BTK magyar nyelv és irodalom, valamint orosz nyelv és irodalom szakán folytatta. 1989-ben szerzett magyar nyelv és irodalom, valamint orosz nyelv és irodalom szakos középiskolai tanári diplomát.

1993–1996 között volt az ELTE BTK Magyar Irodalomtudományi Doktori Iskola hallgatója volt *A Nyugat és kora* programon (témavezetője: Dr. Kenyeres Zoltán). 1998-ban „summa cum laude" minősítéssel védte meg PhD-disszertációját (*A prózanyelv Kosztolányinál*). 2008-ban habilitált 100%-os eredménnyel (*A regény költészete – Németh László*).

Emellett megkezdte tanári hivatásának gyakorlását is: 1989. szept. 1-től 1994 júniusáig középiskolai tanárként dolgozott a budapesti Toldy Ferenc Gimnáziumban, majd – a főállású doktori jogviszony megszűnte után – 1997. szept. 1–1998. márc. 31. között a II. Rákóczi Ferenc Gyakorló Közgazdasági Szakközépiskola és Gimnáziumban.

1998. ápr. 1-jétől került teljes munkaidejű egyetemi adjunktusként a Károli Gáspár Református Egyetem Magyar Irodalomtudományi Intézetébe, ahol a Modern magyar irodalom (1908-1930; 1930-1970), A magyar irodalomtudomány története, a Világirodalom a XVII-XVIII. században című tárgyakat oktatta, valamint irodalomelméleti és műelemző bevezető tárgyakat 2006 augusztusáig. Emellett tárgyfelelősként részt vett a veszprémi magyar nyelv és irodalom szak akkreditációs anyagának összeállításában és a veszprémi Magyar Irodalomtudományi Tanszék megalapításában, ahol 2002-től másodállású egyetemi adjunktusként tevékenykedett. 2009. február 1-jétől a tanszék megbízott vezetője, tanszékvezetője, majd 2009. október 1-jétől vezetője. 2013. január 1-jétől az újonnan megalakult Irodalom- és Kultúratudományi Intézet megbízott igazgatója, majd igazgatója lett.

Tudományos és szakmai munkásságát 2000–2003 között MTA Bolyai János Kutatói Ösztöndíjjal támogatta és ismerte el a Magyar Tudományos Akadémia (A pályázat címe: *A prózanyelv szóelméleti és kulturológiai vizsgálata – A költői elbeszélés*). Az ösztöndíj támogatásával végzett kimagasló kutatói eredményeiért

2004-ben megkapta a Bolyai Emlékplakettet; 2010–2013 között másodízben is elnyerte ezt a rangos ösztöndíjat. (A pályázat címe: Írásmódok a magyar modernség korai szakaszában). 2001 és 2003 között kollégánk a Felsőoktatási Kutatási és Fejlesztési Pályázat témavezetőjeként kutatócsoportot alakított a Károli Gáspár Református Egyetem Újkori Magyar Irodalom Tanszékén (A pályázat címe: *A tradíció értelmezései az irodalomtudományban*). A 2005–2006-ös időszakban a Nemzeti Kulturális Alap Alkotói támogatásában részesült (A pályázat címe: *Személyiségkép és regénynyelv Németh Lászlónál*). 2002–2006 között tanítványaival részt vett *A szó mint trópus a költői szövegben* című OTKA-pályázatban, melynek témavezetője Dr. Horváth Kornélia volt, s amely a Pázmány Péter Katolikus Egyetem, valamint a Károli Gáspár Református Egyetem kutatócsoportjainak együttműködésén alapult. A közös kutatás és a párhuzamosan folyó műhelyszemináriumok eredményeként két, módszertanilag kezdeményező, problémafelvetéseiben újszerű elemzések sorát prezentáló tanulmánykötet született a 20. századi magyar próza és líra köréből (*Szó, elbeszélés metafora. Műelemzések a XX. századi magyar próza köréből.* Sorozatszerkesztők: Horváth Kornélia, Szitár Katalin. Budapest, Kijárat Kiadó, 2003. p. 472.; *Vers, ritmus, szubjektum. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből.* Sorozatszerkesztők: Horváth Kornélia, Szitár Katalin Budapest, Kijárat Kiadó, 2006. p. 678.). A közös kutatócsoportból azóta tíz hallgató – egykori doktorandusz – védte meg disszertációját és szerzett PhD fokozatot.

2008 és 2010 között részt vett a Prof. Dr. Kovács Árpád vezette OTKA-pályázatok megvalósításában (*Az elbeszélő diskurzus*: *elmélet, történet, műfaj* I–II.). A közreműködő csoport poétikai műhelymunkájában hatékonyan működött közre, melynek eredményeit négy regénykonferencián, illetve a Diszkurzívák sorozat több kötetében tettük közzé. Ily módon jelentősen járult hozzá a veszprémi magyar irodalmi képzés és kutatás színvonalának, illetve sajátos humántudományi irányultságának országos elismertetéséhez.

Szitár Katalin fő kutatási területe a 20. századi magyar irodalom volt. Szemléletformáló tanulmányokat tett közzé Kosztolányi Dezső, Németh László, Babits Mihály, Kaffka Margit, Csáth Géza, Krúdy Gyula, Márai Sándor prózájáról, továbbá Pilinszky János és Kovács András Ferenc lírájáról, valamint Örkény drámájáról. Azok közé az irodalmárok közé tartozott, akiknek írásain több nemzedék nevelődött. Tanulmányai nem csupán leírták vagy magyarázták az irodalmi szövegeket, hanem felkeltették az érdeklődést a művek, az alkotók, a tárgy és a problémák iránt. Módszertanilag pontos megfogalmazásai és eredeti gondolatmenetei jó értelemben vett „utánzásra" csábították a tanítványokat.

Ennek köszönhetően szinte mindegyik tanulmánya azonnal hasznosulni tudott az oktatásban. Legelőször is a bemutatkozó írás – Kosztolányi *Silus* című novellájáról készített mintaelemzése, amelynek megszületése óta számos magyar egyetem tananyagában szerepel. Kutatásai kiterjedtek a 19. századi orosz irodalom, a magyar–orosz irodalmi kapcsolatok, valamint a kultúraelmélet, a próza és a vers elemzés, az irodalomelmélet és a poétika területére. Két kulcsmonográfiát publikált – egyet Kosztolányi Dezső s egy másikat Németh László prózaművészetéről (*A prózanyelv Kosztolányinál. Bp., 2000*; *A regény költészete. Németh László. Budapest, Argumentum, 2010*), továbbá nyolc szerkesztett kötetet, valamint több mint száz tudományos közleményt, tanulmányt, cikket jelentetett meg. Legutóbbi könyve a 20. század eleji magyar prózáról 2013-ban látott napvilágot az Universitas Pannonica című sorozatban (*Hiány-jelek. Babits Mihály, Kosztolányi Dezső és Krúdy Gyula írásművészetéről*. Bp., Gondolat).

Mindvégig megőrizte az orosz irodalom és poétika iránti vonzódását. 1988-ban az OTDK orosz irodalom szekciójában I. díjat nyert Tolsztoj *Ivan Iljics halála* című művéről készített dolgozatával. Egyetemi éveiben lett tagja a Kovács Árpád professzor vezette kutatócsoportnak, és több fontos tanulmányt jelentetett meg Puskin, Turgenyev, Csehov és Dosztojevszkij műveiről (Смерть, еда, искусство. Семантический *и* мифологический планы Моцарта *и* Сальери Пушкина = Sudia Russica Budapestinenesia II-III. Szerk. Király Gyula, Kovács Árpád, Nagy István, 1995. 61–74; *A történetelbeszéléstől az önkimondó szövegig (Az irodalmi forma szemantikai egysége mint a narratív én-kép hiányzó részének kompenzációja Turgenyev: Aszja* című kisregényében) = A szótól a szövegig és tovább…,Tanulmányok az irodalom és irodalomtudomány köréből, szerk. Kovács Árpád, Nagy István, Argumentum, 1999. 333–356; *A „nagy bűnös" és a „tékozló fiú" (Dosztojevszkij és Pilinszky) = Puskintól Tolsztojig és tovább…* Tanulmányok az orosz irodalom és költészettan köréből 2. Szerk. Kovács Árpád, Bp., Argumentum, 2006. 301–316; *A dialógusban teremtődő szó (Két Csehov-dráma szemantikai interpretációja – A Manó, Ványa bácsi)* = Theatron 3. évf. 1. sz. 2001/ősz, 50-66). Dosztojevszkij és Pilinszky alkotói munkásságáról szóló tanulmányát Szentpétervárott publikálták az Orosz Tudományos Akadémia Dosztojevszkij európai hatását bemutató tudományos kötetében (Между Востоком *и* Западом: восприятие Достоевского *в* Венгрии *(*по страницам журнала «Нюгат») = *Достоевский. Материалы и исследования* 20. *Российская Академия Наук, изд.* «*Нестор-История*», *Санкт-Петербург*, 2013. 404–418). Jelentős teljesítménye a Jurij Lotman kései munkásságából összeállított, fordított és szerkesztett hiánypótló kötet

megjelentetése (*Kultúra és intellektus. Jurij Lotman* válogatott tanulmányai a szöveg, a kultúra és a történelem szemiotikája köréből. Vál., ford., szerk., elő- és utószó Szitár K., Argumentum, Bp. 2002. p. 181.). Fordítóként sokat tett az orosz poétika más elméleti szövegeinek megismertetéséért is, Lotman mellett fordítója Alekszandr Potebnya és Igor Szmirnov tanulmányainak *(Lotman, Jurij M.: Cselekménytér a XIX. századi orosz regényben* = Szép Literaturai Ajándék, Pécs, 1995/3-1996/1. 118–-136*; Potebnya, A.: A gondolat és a nyelv. 1-7. fej.* = Poétika és nyelvelmélet. Válogatás Potebnya, Veszelovszkij, Frejdenberg elméleti műveiből. Szerk. Kovács Árpád, Bp., Argumentum, Bp. 2002. 7–84*.; Szmirnov, Igor P.: A rövidség értelme* = A regény és a trópusok. A második Veszprémi Regénykollokvium. Szerk. Kovács Árpád, Argumentum, Bp. 2006. 417–425*.)*

2003-tól kezdve oktatóként, majd tanszék- és intézetvezetőként részt vett a veszprémi tudományos konferenciák szervezésében (2003–2014, *I–V. Veszprémi Regénykollokviumok*), valamint az előadások alapján készült tanulmánykötetek összeállításában és szerkesztésében. Intézetvezetőként kapcsolatfelvételt kezdeményezett a nápolyi L'Università degli Studi di *Napoli L'Orientale magyar tanszékével*, a nyitrai *Konstantin Filozófus Egyetem* Közép-európai Tanulmányok Kara Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékével és a Mulhousi l'Université de Haute-Alsace komparatisztikai kutatócsoportjával. Ezek eredményeképpen több közös konferencia, műhelybeszélgetés, szeminárium és publikáció valósult meg. Házigazdája és egyik szervezője volt ez év tavaszán egy nagysikerű nemzetközi Bahtyin-szimpoziumnak.

2011-től lett az Irodalom- és Kultúratudományi Műhely vezetője egyetemünkön. Nevéhez fűződik *A tudomány kultúrája* címet viselő rendezvénysorozat 2013–2015 között, melyet Prof. Dr. Papp Sándorral közösen terveztek és valósítottak meg. Az egyedülálló kezdeményezés célja a humán tudományok és a természettudományok közös horizontjának keresését, párbeszédét igyekezett elősegíteni meghívott előadók segítségével. A sorozat előadásai 2015-ben önálló kötet formájában is napvilágot láttak.

2000-től volt a Magyar Tudományos Akadémia Köztestületének tagja, 2001 óta vett részt PhD-folyamatokban (opponensként, bizottsági tagként, titkárként), 2013 óta MTA doktori folyamatokban. 2008. február 1 – 2011. január 31. között az OTKA Magyar Irodalomtörténet – Modern Filológia szakkollégiumának zsűritagja volt. 2011. októbertől a Magyar Tudományos Akadémia Veszprémi Területi Bizottsága Nyelv- és Irodalomtudományi Szakbizottsága Irodalomtudományi Munkabizottságának elnökévé választották, majd

2014-ben újraválasztották. Tagja volt a *Res poetica* (Pannon Egyetemi Kiadó) és az *Universitas* Pannonica (Gondolat kiadó, Bp.) könyvsorozatok szerkesztőbizottságának.

Alap- és mesterszakon több kurzus tárgyfelelőseként és oktatójaként tevékenykedett. Előadás tartott és szemináriumot vezetett a modern magyar irodalom köréből, továbbá oktatta A kultúra poétikája, a Mítosz, folklór, irodalom, a Modern irodalomtudományi iskolák, A magyar irodalomtudomány történeti és elméleti hagyományai európai kontextusban, valamint a Korszak- és diskurzusformációk az irodalomtudományban című tárgyakat. Korábban oktatott verstant, irodalom- és kultúrtörténeti alapfogalmakat is. 1996-ban óraadó oktatóként tanított Pécsett a Janus Pannonius Tudományegyetem Irodalomelméleti Tanszékén (Magyar irodalom a XX. század első felében), valamint 1998–99-ben az akkori Veszprémi Egyetem Színháztudományi Tanszékén (A modern magyar dráma története) és az Eötvös Loránd Tudományegyetem magyar kiegészítő szakán is (1997–2002). Számos szakdolgozat, ITDK, OTDK és FIKUSZ dolgozat vezetése fűződik a nevéhez.

2000-ben részt vett a magyar nyelv és irodalom (osztatlan képzési) szak, 2005-ben a magyar nyelv és irodalom BA szak, 2008 a magyar nyelv és irodalom tanári MA szak, 2011-ben az összehasonlító irodalom- és művelődéstudomány MA szak akkreditációs anyagának összeállításban. A magyar nyelv- és irodalom mesterszak szakvezetője volt.

Amikor 2009-ben a Magyar Irodalomtudományi Tanszék vezetője lett, interjút adott a Veszprémi Napló című újságnak. Az interjúban megfogalmazta az általa irányított tanszék feladatát: elmondta, hogy a nevelés terén a tanári hivatás és az emberi méltóság iránt elkötelezett értelmiségi habitust szeretne kialakítani, amely – a kompetenciák elsajátításán túl – személyes döntés is, életútválasztás. „Nemcsak oktatni akarjuk a hallgatóinkat – mondta –, de egy irodalmi kultúrán pallérozott, bölcsészhez méltó szellemiséget is szeretnénk átadni nekik. Arra törekszünk, hogy a filológia beépüljön szellemiségükbe, életük, szellemiségük motiválója legyen."

Szitár Katalin következetesen és példásan építkező szakmai pályája tragikus hirtelenséggel szakadt félbe váratlan és korai távozásával. Személyében egy nagy formátumú tudóst, kiváló tanárt és tudományszervezőt veszítettünk el.

FÉNYKÉPEK





A 12 legszebb magyar vers konferencián az Újvidéki Egyetemen



A veszprémi Pannon Egyetemen kollégákkal és diákokkal



Esterházy Péterrel és a Magyar Irodalomtudományi Tanszék munkatársaival



Irodalmár kollégákkal Mulhouse-ban, egy komparatisztikai konferencián