

JUVENÁLIA: nyolc–kilenc–tíz

A Magyar műhely 2021.,
2022. és 2023. évi *Juvenália*
konferenciájának
anyagából



Szerkesztette:
Hajdu Ildikó, Kmetty Klaudia és Ráday Zsófia

Juvenália: nyolc–kilenc–tíz

Juvenália: nyolc–kilenc–tíz

A Magyar műhely 2021., 2022. és 2023. évi
Juvenália konferenciájának anyagából

Szerkesztette

Hajdu Ildikó, Kmetty Klaudia és Ráday Zsófia



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA



EMBERI ERŐFORRÁS
TÁMOGATÁSKÉZELŐ



Nemzeti
Tehetség Program

A kiadvány „A hazai és határon túli magyar nyelvű szakkollégiumok támogatása”
című pályázat keretében (NTP-SZKOLL-24-0014) valósult meg.

ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2024
Felelős kiadó: Dr. Horváth László,
az ELTE Eötvös József Collegium igazgatója

Copyright © A szerzők, Eötvös Collegium, 2024

A borítót tervezte: Hajdu Ildikó
A tanulmányokat lektorálta:
Laczkó Krisztina és Vaderna Gábor

Minden jog fenntartva!

A nyomdai munkálatokat a CC Printing Szolgáltató Kft. végezte.
1055 Budapest, Falk Miksa utca 7. II. emelet 10/A
Felelős vezető: Könczey Áron
www.ccprinting.hu

ISBN 978-615-5897-70-2

Tartalomjegyzék

Előszó 7

Irodalom- és színháztudomány

RÓZSÁS Ráhel Írisz

Tükör által homályosan. Tükörhelyzetek és a tükör mint a szubjektum felbomlásának jelképe Cholnoky László műveiben 15

KMETTY Klaudia

Az emlékezet narratíváját módosító történelemábrázolás Hugo von Hofmannsthal *Reitergeschichte* című novellájában 65

KŐHEGYI András

Haszontalan utánzók vagy a jövő provokálói? Horváth János irodalomkoncepciójának megjelenése a *Négy kötet novella*, *A Nyugat magyartalanságairól* és az *Ignotus felolvasása a Nyugat magyartalanságairól* című írásokban 87

SÁNDOR Anna Viola

A megértés korlátai. A modernista narráció vizsgálata Ottlik Géza *Iskola a határon* című regényében 103

HÜNLICH Emma

Hatalom gyermeki nézőpontból. A rendszerkritika lehetőségfeltételei Bajor Andor *Gyermeki ájtatosság* című novellaciklusában 117

VARGA Borbála Kincső A transzcendens Te Tandori Dezső <i>Töredék Hamletnek</i> című kötetének <i>Egy part kövei</i> című ciklusában	135
SEBESTYÉN Kristóf A beatnyelv lehetséges változatai Jack Kerouac <i>Úton</i> című regényének magyar fordításában és Tolnai Ottó <i>Rovarház</i> című művében	155
BALÁZS Bálint Tibor Emlékezés a lángokra. A tűzmotívum és a sérelmekre való emlékezés Wajdi Mouawad <i>Futótűz</i> és Sophoklés <i>Antigoné</i> című drámáiban	173
BEKE Sára Abjekt tapasztalatok Terék Anna <i>Háttal a napnak</i> című kötetében	191

Nyelvtudomány

SZESZTAY Ajnácska Identitáskonstrukció a cserkész közösségekben	211
HELMRICH Márton Tamás Az MIP-től a MetaID-ig. Metaforaazonosító módszerek összehasonlítása politikai szövegek tükrében	229

Előszó

A *Juvenália: nyolc–kilenc–tíz* című kötet az Eötvös József Collegium Magyar műhelyének *Juvenália*-sorozatába illeszkedik: a 2021-ben, a 2022-ben és a 2023-ban megrendezett *Juvenália* konferenciákon elhangzott előadások tanulmányá formált változatait közli. A konferenciák, illetve az ezek anyagából megszülető kötetek azt a célt tűzték maguk elé, hogy a Műhely elsőéves tagjai bemutassák a közel egy év alatt, a Műhely tutorálási programjának támogatásával lefolytatott kutatásaik eredményét. A konferencia azonban már a kezdetektől nyitott a Collegium falain kívülről érkező, az irodalom- és kultúratudomány, valamint a nyelvészet területein kutatásokat folytató elsőéves hallgatók irányába is.

Jelen kiadvány annak a dokumentuma, hogy a 2013-ban hagyományteremtő céllal megalapított *Juvenália* megálmodóinak, a Magyar műhely akkori tagjainak – akiknek a nevével már egyetemi oktatók, különböző tudományos és kulturális intézmények

munkatársai között találkozhatunk – célkitűzése megvalósult: a *Juvenália* konferenciák sorozatában immár a tizedik, jubileumi konferencia anyagából is kötet született.

A *Juvenáliák* hagyományához – már az első konferencia óta – hozzátartozik a *meglepetés*. A Műhely felsőbb éves tagjai, a műhelyvezetők és a szekcióelnökök évről évre meglepődnek az előadások tudományos színvonalán, a kérdésfelvetések megalapozottságán, a kutatások elméleti keretének kidolgozottságán. Laczkó Krisztina tanárnő, aki a *Juvenália* megteremtésekor, valamint kötetünk megjelenésének pillanatában is a Műhely vezetője, így fogalmaz az első *Juvenália* kötet előszavában: „Még a tapasztalt oktató is csak ámult: mint ha nem is egy olyan eseményen venne részt, ahol fiatal, nemrég még a középiskola padjait koptató diákok állnának ki beszámolni kezdeti lépéseikről a tudomány világában, hanem már rutinos előadókat hallgatna.” Kötetünk, reményeink szerint, ebben a tekintetben is a hagyomány folytója tud lenni.

A *Juvenália: nyolc–kilenc–tíz* azonban azt is dokumentálja, hogy a tradíció folytatása nem minden esetben magától értetődő, hanem sokszor küzdelmekkel teli folyamat. A szemfüles olvasónak feltűnhetett, hogy jubileumi konferenciánkat nem az első konferenciát követő tizedik, hanem tizenegyedik évben, 2023-ban tartottuk: a 2020. évi *Juvenália* a világjárvány következtében elmaradt, s a 2021-es, nyolcadik *Juvenália* is csak az online térben kerülhetett megrendezésre. Reméljük, kijelenthetjük, hogy a hagyomány továbbvitele ilyen körülmények között is sikeres volt: jelen kötet három konferencia előadásainak tanulmányváltozatát közli, tizenegy tanulmányt tartalmaz, így az eddigi legterjedelmesebb *Juvenália* kötetet tartja a kezében az olvasó.

Bár kötetünk két egységre tagolódik (*Irodalom- és színháztudomány*, illetve *Nyelvtudomány*), valamint a tanulmányok – a szerzők kutatási területének megfelelően – széles spektrumon mozognak, a szövegek között mégis több esetben szoros kapcsolat létesül: a kötet

tanulmányai mind reflektálnak valamiképp az útkeresés mozzanataira, az identitás megkonstruálásának – s ezzel szoros összefüggésben a hang, a nyelv megtalálásának – lehetőségeire.

Rózsás Ráhel Írisz Cholnoky László két novelláját tematizáló elemzése a novellák főhőseire koncentrálna a *tükröződés* – mint szövegalkotási és identitáskonstrukciós stratégia – különböző megnyilvánulási formáit tárgyalja. Varga Borbála Kincső Tandori Dezső *Töredék Hamletnek* című kötetének *Egy part kövei* című ciklusáról írott tanulmányában a megszólalás lehetőségfeltételeit elemzi a megszólítás aktusa, illetve a megszólított *másik* felől. Szesztay Ajnácska tanulmánya pedig szociolingvisztikai keretben vizsgálja a kollektív identitás megkonstruálásának folyamatait a magyar cserkészközösségen belül. Balázs Bálint Tibor összehasonlító elemzése Wajdi Mouawad kortárs szerző *Futótűz* című darabjának motívumrendszerét Sophoklés *Antigonéja* felől vizsgálja, tanulmányának fókuszába a *Futótűz* szereplőinek identitásválságát állítva.

Sebestyén Kristóf összehasonlító elemzésében a magyar beatnyelv megteremtésének kísérleteit elemzi egyrészt Kerouac *Útonjának* fordításain, másrészt Tolnai Ottó *Rovarház* című regényén keresztül. Köhegyi András Horváth János három korai, a nyugatos szerzők nyelvhasználatát és stilisztikai megoldásait bíráló tanulmányát elemezve körvonalazza Horváth irodalomszemléletét. Beke Sára Julia Kristeva abjekt-fogalma felől olvassa Terék Anna *Háttal a napnak* című kötetének verseit, arra keresve a választ, hogy miként képes a költői szöveg abjekt, azaz undort, viszolygást keltő tapasztalatok kifejezésére. Helmrich Márton Tamás tanulmánya szintén a nyelv létrehozásának mikéntjére kérdez rá: két közelmúltbéli politikai beszéd metaforáit vizsgálva egyrészt két metaforaazonosítási módszer alkalmazhatóságát vizsgálja, másrészt a metaforikus nyelvhasználat különböző megnyilatkozási formáit elemzi.

A jelentéstulajdonítás problematikusságára más-más aspektusból reflektál Kmetty Klaudia, Hünlich Emma, valamint Sándor Anna

Viola tanulmánya. Kmetty Klaudia művelődés- és hadtörténeti források bevonásával amellet érvel tanulmányában, hogy Hofmannsthal *Reitergeschichte* című novellája a hivatalos történeti narratíva elemeinek, szimbólumainak tudatos felcserélése-módosítása révén azok felülvizsgálatára ösztönzi az olvasót. Hünlich Emma Bajor Andor *Gyermeki ájtatosság* című novellaciklusát elemezve mutatja be, hogy a gyermeki perspektíva, illetve a szövegekben megfogalmazódó alá-fölérendeltségi viszonyok miként értelmezhetők a román kommunista diktatúra kritikájaként. Sándor Anna Viola tanulmánya pedig több szinten – a szereplők közötti interakciók, valamint a narráció egészét vizsgálva – elemzi a megértés lehetőségét (illetve lehetetlenségét) Ottlik Géza *Iskola a határon* című regényében.

A kötet tanulmányai nemcsak tematizálják, hanem színre is viszik az utak és megszólalási lehetőségek keresését: a tudományos pálya elején álló fiatal kutatók bátran kísérleteznek a különböző elméleti keretekkel, nem félnek első pillantásra távolinak tűnő szempontokat sem bevonni a vizsgált szövegek értelmezésének tágítására. Reméljük, kötetünk olvasói is hasonló kíváncsisággal és lelkesedéssel csatlakoznak hozzájuk ezen az úton.

A kötet létrejöttéért köszönettel tartozunk az Eötvös József Collegiumnak, a három *Juvenália* konferencia szekcióelnökeinek, a Magyar műhely tagjainak, illetve vezetőinek, Laczkó Krisztinának és Vaderna Gábornak, akik odaadó munkájukkal, segítő, támogató javaslataikkal lektorként is hozzájárultak a kötet megszületéséhez.

A szerkesztők

Irodalom-
és színháztudomány

Tükör által homályosan

Tükörhelyzetek és a tükör mint a szubjektum felbomlásának jelképe Cholnoky László műveiben

I. BEVEZETÉS

Jelen tanulmányban Cholnoky László két művében, a *Bertalan éjszakája* és a *Prikk mennyei útja* című novellákban megjelenő tükörhelyzeteket vizsgálom. Elemzésem középpontjába elsősorban magukat a szövegeket helyezem, a tükröződési eljárásokat vizsgálva azonban röviden kitérek a szerző tükörhelyzetként értelmezhető publikálási praxisára is. Ennek az elsőre önplagizálásnak tűnő írói játéknak köszönhetően ugyanis nem csupán az egyes írásokban fedezhetünk fel tükörhelyzeteket, hanem maguk a novellák is részben egymást tükrözik. Az újra és újra felhasznált szövegrészek mellett gyakran találunk motivikus ismétlődéseket a különböző művekben: ebbe a csoportba tartozik a tükörmotívum is, amely a szubjektum felbomlásának és az öngyilkossághoz vezető útnak a jelképeként értelmezhető a *Bertalan éjszakája* és a *Prikk mennyei útja* című írásokban.

Elemzésem során kísérletet teszek annak feltárására, hogy a megbomlott elme, a széttörött szubjektum miként válik központi szövegszervező elemmé a tükörmotívum által; illetve, hogy a tükörhelyzetek milyen módon mossák el a határokat az egyes szereplők eltérő személyiségei, valamint a különböző művek között. Továbbá vizsgálom, hogy a tükörmotívum fentebb említett aspektusai – a művek közötti átfedések, valamint a tükör szövegbeli megjelenési formái, melyek különféle módokon kapcsolódnak a szubjektum fragmentáltságához – hogyan fonódnak össze a művek értelmezése során.

2. CHOLNOKY LÁSZLÓ MŰVEINEK RECEPCIÓJA

Cholnoky László műveinek irodalomtörténeti megítélése közel sem egységes. Habár kortársai elismerően nyilatkoztak írásairól, megmaradtak az ismertetőik és cselekményösszefoglalók szintjén, továbbá főként a szerző öngyilkossága kapcsán kerültek előtérbe művei az irodalmi nyilvánosságban.¹ Leginkább a szerző alkoholizmusa, valamint egyedi szecessziós mondatfűzése alkotta az egykorú diskurzus tárgyát.² A kortárs kritika az író alkati leírásával regényhőseinek nagy részét is jellemezni kívánta, az író és szereplőinek összemosása pedig a későbbi értelmezésekre is rányomta bélyegét.³

¹ Ld. KRÚDY Gyula, „Jegyzet Cholnoky Lászlóhoz”, *A Reggel* 8, 16. sz. (1929): 10.

² Első kritikusa, Schöpflin Aladár így nyilatkozott Cholnoky sajátos írásmódjáról: „Különös ember, rejtelmes és idegenszerű a beszéde, keresett szavaival, amelyek közé szívesen helyezgeti el apró élcek tüskéit, meglepő dolgokat mond, a polgári észjárású ember meghökken a tartalmuktól és fogalmazásuktól egyaránt és nehezen tudja elképzelni azt a gondolatrendszert, amelybe az ilyen mondások elhelyezkedhetnek.” Valamint „[a]z alkoholizmus különleges pszichológiája, az a teljesen más, irreális és a szó etimológiai értelmében imaginárius világ, amelybe az állandó alkohommérgezés viszi az embert, csodálatos pontossággal van megírva ezekben a novellákban.” SCHÖPFLIN Aladár, „Cholnoky László novellái: *Bertalan éjszakája*”, *Nyugat* 11, 8. sz. (1918): 695–698, 695, 697.

³ Itt fontos megjegyeznünk, hogy erre maga a szerző is rájátszott, hiszen

A huszadik század közepétől kezdtek egyre gyakoribbá válni az írásai nyelvi horizontjára is kiterő értelmezések, amelyek a meg-bomlott elme narratív szerepét kutatják. Az író műveinek recepci-ója máig kétfelé ágazik: az életrajz bevonásával dolgozó ismertető-k és a nyelv, a narratíva kérdésköreit megcélzó interpretációk mind-mind megtalálhatók Cholnoky mai recepciójában. Megjelent továbbá egyfajta átfogó szemléletmód, erről árulkodik az író öt regényét közlő kiadvány végén található tanulmány is, amelyben Vargha Kálmán a regényekben megjelenő főszereplők alkati hason-lóságaira mutat rá: „Valójában minden műve erről szól: a helyüket nem találó emberek reménytelen hontalanságáról, üzőttségéről, a nyugtalan lelkek belső háborúságairól. Még pontosabban: a szemé-lyiség felbomlásának, kétfelé válásának gyötrő tudatáról”.⁴

Az első átfogó Cholnoky-monográfia Nemeskéri Erika nevéhez kötődik.⁵ A biográfiai megalapozottságú kötet szerzője sok helyen a *Régi ismerős* című önéletrajzi ihletésűnek tartott írásból pótolta ki a hiányzó életrajzi eseményeket. Ettől eltérő módszertannal dolgoztak a *Vár ucca tizenhét* című periodika Cholnoky László-különszámának egyes szerzői. Ez a kiadvány jelentős mérföldköve a Cholnoky-művek recepciótörténetének és országos elismerésének, továbbá arra is kiváló példa, hogyan válik külön a recepció két iránya. Több szerző hivatkozik életrajzi párhuzamokra,⁶ de számos olyan

Regényhőseim című kéziratában azt állítja: „Bertalan én magam vagyok, Bertalan édesanyja az én anyám [...] Kohaninszky tanácsos: Korniczky Frigyes nyugalma-zott kultuszminiszteri számtanácsos.” CHOLNOKY László, „Regényhőseim (kéz-irat)”, szerk. MÁNYOKI Endre és GÉCZI János, *Vár ucca tizenhét* 5, 3. sz. (1997): 45–47, 45.

⁴ VARGHA Kálmán, „Egyéniség, szerep, determinizmus: Cholnoky László és regé-nyei”, *Vár ucca tizenhét* 5, 3. sz. (1997): 79–88, 79.

⁵ NEMESKÉRI Erika, *Cholnoky László* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989).

⁶ Major Anita például, miután módszeresen végigveszi az író és a különböző művek szereplői között megfigyelhető hasonlóságokat, kijelenti, hogy „akit ennyire rö-geszmésen foglalkoztat a beteg, felbomlóban levő személyiség, az maga sem egész-séges tudatú.” MAJOR Anita, „Egy vergődő lélek»: A személyiségfelbomlás Chol-

elemzést is találunk a kötetben, amely a szövegek formai, poétikai, illetve esztétikai vonásait kutatja.

Cholnoky művészetének értékelésében további eredményt jelent Eisemann György értelmezése: „a tizenkilencedik század végén induló prózaíróink bizonyos szövegei a posztmodernségben »folytatható« alakításmódok több markáns jelét, radikálisabban újító vonását mutatják [...], mint a magyar »későmodernség« kezdetének epikája”.⁷ Eisemann a szubjektum és a nyelv viszonyának kérdését vizsgálja Cholnoky regényeiben, és bebizonyítja, hogy Cholnoky László prózája alkalmas tárgya lehet a modernséget tematizáló irodalomtudományi diskurzusnak.

Ezekhez a fejleményekhez kívánok csatlakozni értelmezéssel. Tanulmányom célkitűzése, hogy – a szerző kánon peremére kárhozott helyzetén való pusztá kesergés helyett – Bengi László példáját⁸ követve a művek részletes elemzésével vegyen részt a Cholnoky Lászlóról kialakult diskurzusban, reményeim szerint ezáltal is segítve a szerző bekerülését az irodalmi köztudatba.

3. VARIÁCIÓK EGY TÉMÁRA. EGYMÁST TÜKRÖZŐ NOVELLÁK ÉS CHOLNOKY LÁSZLÓ PUBLIKÁLÁSI PRAXISA MINT TÜKRÖRJÁTÉK

Mint az már a recepciótörténeti áttekintés kapcsán előkerült, Cholnoky és szereplői között számtalan párhuzamot fedezhetünk

noky László prózájában”, *Vár ucca tizenhét* 5, 3. sz. (1997): 166–183, 180. Ettől a gondolkodásmódtól tanulmányom teljes mértékben elhatárolódik.

⁷ EISEMANN György, „Az individuuum elbeszélésének modern alakváltozataihoz: Cholnoky László regényeiről”, in EISEMANN György, *A folytatódó romantika*, 129–148 (Budapest: Orpheusz Kiadó, 1999), 130.

⁸ Ld. BENGI László, „a lelkem ketté ne hasadjon»: Cholnoky László: *Epeira diadema*”, in *Induló modernség – kezdődő avantgárd*, szerk. BENDANICS Gábor és EISEMANN György, 123–160 (Budapest: Ráció Kiadó, 2006).

fel (alkoholizmus, szegénység, öngyilkosság stb.).⁹ Ez a tény sokáig erőteljesen meghatározta műveinek megítélését is: a szereplőket – részben az író egyes megjegyzései miatt, melyekkel szándékosan igyekezett elmosni a saját személye és hősei között húzódó határokat – gyakran azonosították magával a szerzővel, Cholnoky életének homályos szakaszait pedig önéletrajzi ihletésűnek hitt írásaiból egészítették ki egyes tanulmányok.

A helyzet természetesen korántsem ilyen egyszerű. Az író nem tekinthető azonosnak hősével, és Cholnokynak sem szabad mindent elhinnünk, hiszen az önmítoszteremtés mestere: erről árulkodik sajátos publikálási praxisa is.¹⁰ Ennek az elsőre önplagizálásnak¹¹ tűnő írói játéknak az a lényege, hogy egyfelől Cholnoky ugyanazon műve több sajtóorgánumban is megjelent eltérő címmel, másrészt bizonyos mondatok, bekezdések szóról szóra helyet kaptak valamelyik másik írásában is, azaz számos szövegrészletet több-kevesebb módosítással többször is felhasznált a szerző.¹²

⁹ Cholnoky László öngyilkosságáról ld.: „»A magyar író sorsa kerget a halálba!«, *Népszava*, 1929. ápr. 23., 7; „Cholnoky”, *A Töll* 1, 3. sz. (1929), 21–22; „Cholnoky László, a regényíró regényhős öngyilkos lett”, *Az Est*, 1929. ápr. 23., 7–8; „Cholnoky László, az ismert nevű író öngyilkos lett”, *Magyarság*, 1929. ápr. 23., 4; „Cholnoky László író a Dunába ölte magát”, *Pesti Napló*, 1929. ápr. 23., 8; „Cholnoky László magyar író tragédiája”, *Budapesti Hírlap*, 1929. ápr. 23., 7; „Cholnoky László megdöbbentő tragédiája”, *Nemzeti Újság*, 1929. ápr. 23., 6.

¹⁰ Vö. WIRÁGH András, *A háló és az olló: Cholnoky László írásstratégiái és publikálási gyakorlata (1900–1929)* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2022); HEGEDŰS Réka, „Önidézet és medialitás Cholnoky László prózájában”, *Irodalomtörténet* 96, 4. sz. (2015): 457–468.

¹¹ Lovass Gyula szerint Cholnoky „nárcizmusából” adódik sajátos, önplagizálásnak ható „publikálási praxisa”, melyet Lovass egyszerűen „szélhámosságnak” minősít, hiszen szerinte „komoly író bizonyára azt sem tenné meg, hogy saját műveit puszkázza s egész novellányi részeket ültessen át az egyikből szóról szóra a másikba.” Lovass Gyula, „Cholnoky László”, in *Ködlövagok: Írói arcképek*, szerk. THURZÓ Gábor, 203–215 (Budapest: Szent István Társulat, 1947).

¹² NAGY Beáta, *A hangulat poétikája a 19–20. század fordulójának magyar kisregényében*, doktori disszertáció (Budapest: ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori

Nem csupán részletek bukkannak fel újra és újra különböző műveiben: az egyes novellákban kifejtetlenül maradó gondolatmeneteket Cholnoky rendre egy másik írásban fejezte be, továbbá a cselekményvezetés bizonyos mozzanatai szintén visszatérő elemnek számítanak az életműben. Emellett ugyancsak megfigyelhetünk motívikus ismétlődéseket a művekben – ezek közé sorolható az általam vizsgált tükörmotívum is.

Az írások szereplői szintén egymást tükrözik. Mint arra már fentebb is utaltam, a főszereplők zöme ugyanazokkal a problémákkal küzd: szinte mindegyikük életében központi szerepet játszik az alkoholizmus, a szegénység, a magány, a kiúttalanság és az örület; nem találják helyüket a világban és a többi ember között, illetve egy rejtélyes, mesés múlt sosemvolt emlékébe kapaszkodnak foggal-körömmel, melyet kétségbeesetten próbálnak „visszacsinálni”, rekonstruálni. Haláluk is közös: jóformán kivétel nélkül az öngyilkosság mellett döntenek, de paradox módon éppen ezzel találják meg a megváltást, amelyet egész életükben kerestek. Ezt a Cholnokynál feltűnően gyakori „egyéni megváltást” Domokos Mátyás találóan Dosztojevszkij műveihez hasonlítja, mikor ezt írja Cholnoky Lászlóról: „A nem religiózus, hanem egzisztenciális természetű egyéni megváltás kínjával birkózó alkoholista lelkiállapot skizofréniájának a világirodalomban is páratlan, túlzás nélkül Dosztojevszkijhez fogható leírásait olvashatjuk regényeiben”.¹³ Minél több Cholnokyművet olvasunk tehát, annál inkább elmosódik a határ az egyes írások között: sosem lehetünk benne biztosak, hol ér véget az egyik, és hol kezdődik a másik. Ezáltal válik a szerző publikálási praxisa az első tükörjátékká, melyet meg kell említenünk.

Tanulmányom további részében a *Bertalan éjszakája* és a *Prikk mennyei útja* című művekben megjelenő tükörhelyzeteket, valamint

Iskola, 2019), 128.

¹³ DOMOKOS Mátyás, „Mennyei út – a Pokolból”, *Vár ucca tizenhét* 5, 3. sz. (1997): 161–165, 163.

a köztük megfigyelhető hasonlóságokat igyekszem feltárni, illetve a novellák szoros olvasásán alapuló interpretáción keresztül szeretném bemutatni, hogyan jutnak el a fragmentált szubjektummal rendelkező szereplők a tükrökön át a korábban emlegetett „egyéni megváltásig”, amely számukra minden esetben maga a halál.

4. TÜKRÖKÖN ÁT A POKOLBÓL A MENNYEKIG. TÜKRÖRHELYZETEK A *PRIKK MENNYEI ÚTJA* CÍMŰ NOVELLÁBAN

A *Prikk mennyei útja* első fejezetében, mely *A régi és az új Prikk* alcímet viseli, a főszereplő két különböző alakjával ismerkedhetünk meg egyszerre. „A régi Prikk haszontalan, piszkos csavargó volt, akire kár lenne az időt pocsékolni” – olvashatjuk a mű kezdőmondatában.¹⁴ A régi Prikk csak akkor vállalt munkát, ha a „pálinkárával elfogyott”,¹⁵ úrius külsejében és rejtelmes eredetű beszédében azonban különbözött a többi részeges csavargótól, és emiatt – a szerző másik (anti)hőséhez, Bertalanhoz hasonlóan – nem is találta közöttük a helyét: ha nem állt alkohol befolyása alatt, a többiek nem mertek a közelébe férkőzni, valamint ő is csak „a szokott kerektek között tudta elszívvelni” „csapszékbeli barátait”.¹⁶ Ezáltal Prikk többszörösen is a társadalmon kívül reked: csavargó léte eltávolítja a köznapi polgári rétegtől, rejtélyes múltjának álmái és különös beszéde viszont a helyi kocsmákba járó közösséghez való tartozását is ellehetetlenítik.

„A szennyes lelkű elnyomottak” rendszeresen megalázták, és ezeket az eseteket Prikk „kénytelen volt önmagában hangtalan, nagyszerű

¹⁴ CHOLNOKY László, „Prikk mennyei útja”, in CHOLNOKY László, *Bertalan éjszakája*, Millenniumi Könyvtár 1, 47–97 (Budapest: Osiris Könyvkiadó, 1999), 47.

¹⁵ Uo.

¹⁶ Uo., 60.

csatákban elintézni, amelyekben mindig fényes diadalt aratott”.¹⁷ Mint láthatjuk, Prikk már a tudathasadása előtt sem a megszokott módon érzékelte a valóságot, álmovilágban élt, ahol teljesen természetes, hogy a szegénység a téli éjszakákon odaül az ágya mellé, és Prikk boldogságáért cserébe törött üveggolyókat ajánl a csavargónak. Ebben az álmovilágban az is magától értetődő, hogy hősünk „bizonyos fokig járatos a mennyeiek dolgaiban”,¹⁸ s ha akarná, egyetlen csapással visszalökhetné magát „arra a magaslatra, amelyikre született”,¹⁹ valamint, hogy „voltak szép idők, voltak”²⁰ – még ha nem is képes visszaemlékezni ezekre, mert „valami enormisan nagyarányú részegség egy bizonyos kort [...] kimarkolt az emlékezetéből”.²¹ Az emlékezésre való képtelenség később többször előkerül a műben, ahogy az is, hogy Prikk nem képes megszabadulni alkoholizmusától – pedig még Krisztusnak is megígéri, hogy többé nem iszik.²²

A régi Prikk további fontos ismertetőjegye, hogy a zavarra és indulatra adott válaszreakcióként gyakran „vad káromkodásba kezdett”.²³ A káromkodás már ezen a ponton jelzi, Prikk mennyire kifordult önmagából: az általa használt szidalmak mind előre legyártott megnyilatkozásokként funkcionálnak,²⁴ ahogy később éppen ilyen sablonos, előre megformált mondatokat használ, amikor számára szokatlan környezetbe kerül, és regényekből vett idézetekkel próbál

¹⁷ Uo., 47.

¹⁸ Uo., 50.

¹⁹ Uo., 47.

²⁰ Uo., 49.

²¹ Uo., 48.

²² A közte és a pálinka között fennálló szoros kapcsolatról a műben ezt olvashatjuk: „Azt merném mondani, hogy hitvesek voltak, és együtt nemzették a kis Prikk-ivadékokat: a különös, rejtelmes aforizmákat, a látszólag aposztáziába burkolt, rejtelmes, vallási tételeket, misztikus dogmákat, amelyekkel szemben Prikk – ez igaz – jó atyának bizonyult. Gondosan ápolta, nevelte, fejlesztette őket.” Uo., 58.

²³ Uo., 49.

²⁴ NAGY, *A hangulat poétikája...*, 148.

kommunikálni. A továbbiakban azt is megfigyelhetjük, hogy a tükörhelyzetek mellett a nyelv miként jelzi a személyiség felbomlását, s az egyéniség halála miként válik a nyelv, a megnyilatkozás lehetőségének halálává.²⁵

A rongyos, régi Prikk egy „különös, nyári éjszakán” átváltozik.²⁶ Miután lerészegedik, és egy bokor alatt elalszik, két medikushallgatótól egy ötvenkoronás bankót és öt darab egyforintost kap. Ez a különös pénzszerzés lesz a lelkében lezajló változás katalizátora. Miután rémálmából²⁷ felébred, a pénzt egyszerűen begyűri a zsebébe: még ahhoz sincs akaratereje, hogy legalább megpróbálja visszaemlékezni eredetére.²⁸ Ezután tőle szokatlan módon betér egy kávéházba, majd a borbélyhoz, ahol tanúi lehetünk az első meghatározó tükörjelenetnek a műben.

A borbélynál Prikk „bámulva nézte önmagát a tükörben, mintha idegent látna”.²⁹ Ez a mozzanat, ahogy a tükörben nem ismer magára, jelzi személyiségének éppen zajló felbomlását: a megkettőzött énkép a megszokottból, az otthonosból valami egészen mást, egy idegen entitást, kísértetet hoz létre. Az idegenség érzete, az önmagát idegenként felismerő szubjektum, az önmagából létrejövő és építkező *kisérteties (unheimlich)*³⁰ fogalma nem pusztán a tükörbeli mására

²⁵ Eisemann György szerint „olyan modernista stádiummal találkozunk tehát, melyben az individuum halála és nyelvének halála egybeesik. A nyelv »még« nem éli túl a szubjektumot, de a szubjektum »már« nem előzi meg a nyelvet.” EISEMANN, „Az individuum...”, 142.

²⁶ CHOLNOKY, „Prikk mennyei útja”, 53.

²⁷ Az esőben ázva azt álmodta, hogy örültek vonaglanak körülötte, miközben lefűrészelik kezeit és lábait. Ez az álom előrevetíti későbbi sorsát: örületét és személyiségének felbomlását.

²⁸ Az akaratérő hiánya szintén visszatérő mozzanat a műben, illetve egy újabb közös vonás a Cholnoky-hősök és Dosztojevszkij szereplői között, hiszen a központi figurák lelki alkata alapvetően megegyezik: a szerzők kedvelt kifejezésével élve „vergődő” lelkek mindahányan.

²⁹ CHOLNOKY, „Prikk mennyei útja”, 57.

³⁰ Nagy, *A hangulat poétikája...*, 148.

tekintve jelenik meg, hanem a nyelv szintjén is. Megváltozott beszédmódjáról ezt olvashatjuk a műben: „És a hangja most, amikor parancsolt, szintén olyan volt, mintha ő csak a száját mozgatná, de tulajdonképpen más beszélne helyette.”³¹ A változás más szinteken is megmutatkozik életében: elhatározza, hogy számot vet emlékeivel, melyeket azelőtt szándékosan száműzött gondolatai közül; illetve ráébred, hogy „pálinka nélkül is szép az élet”.³²

Mielőtt azonban változtathatna életén, két úrilány jön szembe vele, akik megjegyzik, milyen „pompás teremete van”, és milyen „urasan lépked”.³³ A találkozás újabb változási folyamatokat indít el benne: a következő tükörc jelenet során, mikor a kirakat üvegében szemléli tükörképét, új identitást alkot magának.³⁴ Akárcsak Cholnoky kortársa, Luigi Pirandello regényében Vitangelo,³⁵ Prikk is úgy kezdi érzékelni saját lényét, ahogy mások látják őt, és ez identitásának meghatározását is befolyásolja. A „Másik” érzékeléséből és interpretációjából kiindulva igyekszik definiálni önmagát. Minden egyes alkalommal, amikor a történet során a tükörbe néz, saját belső lényét

³¹ CHOLNOKY, „Prikk mennyei útja”, 57.

³² Uo., 58.

³³ Uo.

³⁴ Hasonló identitásképző szerepe van a tükörnek a szerző *Piroska* című művében is. A mű egyik főszereplője, Flórusz a róla szóló olvasatok közegeiben próbálja önmagát olvasni: az állandó tükörbe nézéssel igyekszik önmagát a másik látványából megragadni. Fontos lehet még megjegyezni, hogy az ebben a műben előforduló tükörc jelenetek – a *Bertalan éjszakájában* és a *Prikk mennyei útjában* megjelenő tükörhelyzetekhez hasonlóan – az öngyilkossághoz vezető utat rajzolják meg a szereplő számára. A tükör szerepéről a *Piroskában* ld. még EISEMANN, „Az individuuum...”, 131–137.

³⁵ Ld. Luigi PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila* (Roma: Newton Compton, 2013). Magyar fordítása: Luigi PIRANDELLO, *Az ezerarcú ember*, ford. BRELICH Mario (Budapest: Franklin-Társulat, 1943). A műben előforduló tükörc jelenetek értelmezéséhez ld.: DONOVAN IRVEN, „Communicating that I am: Mirrors, Modernism, and the Ontology of Place”, *Review of Communication* 19, 3. sz. (2019): 241–256.

próbálja megtalálni: azt, ami megkülönbözteti a többiektől, ami őt ténylegesen Prikké teszi. Szüksége van azonban egy viszonyítási pont-ra az önmeghatározáshoz, ugyanis képtelen egyedül, saját magából kiindulva definiálni identitását. A dicső múlt emléke, az Istenhez fűződő különleges kapcsolata, kínzó büntudata és mesterségesen kreált titkai, illetve az, ahogy mások látják és elképzelik őt mind ilyen biztos pontokként vannak jelen az életében, melyek tükrében megláthatja valódi önmagát – legalábbis ezt reméli. Az önreflexió azonban egyúttal önmaga újrateemtése is: mikor legbelsőbb énjét keresve a tükörbe tekint, az aktuális biztos pontjához viszonyítva új személyiséget alkot magának.

A mesterségesen létrehozott új Prikk – akinek születése a lacani tükörstádium elméletét idézi – egy, a régi Prikk-től teljesen különböző entitásként reprezentálja magát. Az új Prikk született úr, aki a régivel ellentétben csak fogadásból öltözött csavargónak – és ezt a két Prikket „csak valami csodatévő bűvész” tudná „egyazon emberi bőrbe bevarnni”.³⁶ A főszereplő elméjében a régi és az új Prikk vetélkedik egymással az irányításért, ezt a vitát azonban ő maga külső szemlélőként érzékeli. Főhősünk, hogy a három egymás mellett létező Prikk problémáját feloldja, átadja az irányítást egyik személyiségének, az új Prikknek.

Ám mind a főszereplőnek, mind az olvasónak rá kell döbbsennie, hogy a mesterségesen létrehozott két Prikk valójában nem két különböző személyiség: az új ugyanúgy szenved a régi hibáitól, s időnként éppen úgy szólal meg, mint elődje. Bár a főszereplő kétségtelenül fragmentált szubjektummal rendelkezik, mégsem beszélhetünk valódi tudathasadásról, hiszen – rejtélyes múltjához hasonlóan – valójában ez is pusztán a képzeletében létezik, az eltérő személyiségei csupán kétségbeesett kísérletek egy új identitás megalkotására, egy új, jobb „én” létrehozására. S mikor ezek a kí-

³⁶ CHOLNOKY, „Prikk menyeyi útja”, 59.

sérletek végül kudarcot vallanak, mikor rájön, hogy sem a pénz, sem az új identitás nem oldja meg problémáit – mint azt látni fogjuk –, Prikk új módszerrel próbálkozik majd: ez lesz a „visszacsinálás” aktusa.³⁷ A történet ezen pontján azonban Prikk még abban hisz, hogy a pénz „a káromkodás ellen is jó”, s egyetlen vágya egy szép, új ruha.³⁸ Viszont itt is elősejlik döntésképtelensége, végzetes akaratgyengesége:

Mintha valami szép, sima, valami logikával keményre kirakott út tárult volna fel előtte, amit szeretett volna belátni a gondolataival, amin szerette volna a lelkét megsétáltatni, de szegény, fáradt, piszkos lelke már a harmadik lépésnél fáradtan összecsukszott, mint a krajcáros bugyli. Csak zavaros körvonalakat volt képes megsejteni, és az út végén lakó, igazságként fénylő valamit is csak homályosan, ködszerűen látta.³⁹

Amikor betér a templomba, „fondor, egyoldalú megállapodást”⁴⁰ köt az Üdvözítővel: ha Isten megadja neki, hogy szép ruhája és pénze is legyen, akkor többé nem káromkodik, s nem is iszik. A templomból kifelé menet úgy érzi, új ember lett belőle, s kedvesen meg is szólítja állítólagos új énjét: „Gyere, te új ember, menjünk ebédelni!”⁴¹

Elhatározása azonban nem tart sokáig: hiába próbál civilizáltan viselkedni a vendéglőben, ahová betért, lépten-nyomon kellemetlen helyzetbe hozza magát, újfent iszik, s mikor beszélgetőpartnerei Krisztusra terelik a szót, képtelen visszafogni magát – hosszú monológokba bonyolódik, melyek zavaros makogásba fulladnak.

³⁷ A *Bertalan éjszakája* című novellában szintén fontos szerep jut a visszacsinálás folyamatának, amelyet Bertalan a *rekonstrukció* kifejezéssel ír le. A visszacsinálás és a rekonstrukció fogalmakat a továbbiakban egymás szinonimáiként használom, az esetleges különbségekre pedig tanulmányom egy későbbi pontján reflektálok majd.

³⁸ CHOLNOKY, „Prikk mennyei útja”, 61.

³⁹ Uo., 62.

⁴⁰ Uo., 63.

⁴¹ Uo.

Állandóan nemlétező csodás múltjára és a Megváltóval kialakított különleges kapcsolatára utalgat, s bár vágyát a választékos beszédre felülírja a tehetetlen düh és az örület,⁴² összefüggéstelen szónoklatai mégis a hallgatóságnak szólnak, s valójában elkeseredett kísérletek a számára egyre inkább lehetlenné váló kommunikációra. Erre utal az is, hogy többször visszakérdez, értik-e, amit mond. De hiába különösen fontos számára a hallgatóság megértése, hiába próbál más emberként viselkedni, szónoklatai végére mindig egyedül marad. Nyelvi megnyilatkozásai egyre inkább ellehetetlenülnek, s e folyamat párhuzamos öntudatának felszámolódásával.⁴³

Prikk kizökkent tudata kapcsán fontos megemlíteni kizökkent érzékelését is. Ez a kibillent tér- és időérzékelés nem csupán részszégségének következménye – bár kétségtelenül összefügg alkohalmámoros állapotával –, hanem felbomló öntudatának jele is. Időérzékelésének eltorzulását leginkább az a jelenet példázza, mikor benyit a korábban említett vendéglőbe. Az alig egy percig tartó folyamat Prikk „titkos, belső órája” szerint „valósággal periódusokra tagolódik”.⁴⁴ Egy részletes belső monológ keretében olvashatjuk,⁴⁵ hogyan teszi a kilincstre a kezét, miként csapódik be mögötte az ajtó stb.

⁴² Ahogy azt az alábbi idézet is kiválóan példázza: „Prikket epeömlés kerülgette dühében. Hatalmas tenyerével az asztalra csapott, és dühösen kiabált: – Hallja-e, maga nyúlszájú, hát miért nem mondta meg mindjárt őszintén, hogy maga barom? Hiszen azt minden elemi iskolás kisdíák is tudja már, hogy ő akart szenvedni! És ha ezt nem tudja is, jegyezze meg magának, hogy akkor, amikor ő a szenvedést akarta, igen okos dolgot művelt! Önként szenvedni, az pompás, az nagyszerű dolog, már magam is próbáltam néhányszor, és én mondhatom magának, hogy akkor egészen úgy... izé ... úgy ... Prikk belezavarodott és elhallgatott. Nem tudta kifejezni magát, és aggódott is, hogy nagy igyekezetében esetleg ismét túlon túl fennköltlen találja magát kifejezni.” Uo., 75.

⁴³ NAGY, *A hangulat poétikája...*, 150.

⁴⁴ CHOLNOKY, „Prikk mennyei útja”, 64.

⁴⁵ A fent említett belső monológ, illetve a *Bertalan éjszakájában* megjelenő, a történet világában megíratlanul maradó, a novellában azonban mégis megírásra kerülő levél a tudatfolyam-technika egyik megjelenítési módjaként is interpretálható. A tudatfolyam-technika alkalmazásának jelentőségére a tanulmány egy későbbi pontján még visszatérek.

A cselekmény ezen kommentárja azért is különösen érdekes, mert itt Prikk fejében egy újabb hang szólal meg, s ezáltal egy olyan narratívával találkozunk, mely nem is a régi és nem is az új Prikk szólama. Azaz Prikk különböző személyiségei folytatják a tükröződést, s tovább sokszorozódnak. Ez az új szólam már-már rákényszeríti a főhőst, hogy szembenézzen saját magával, félelmeivel és eltorzított múltjával. Ezen a ponton Prikk elismeri régóta fel-feltörő halálvágyát – ami szintén előrevetíti a végkifejletet –, Prikk azonban félreteszi ezt a tűnődést (hiszen „a töprengésből mindig csak szomorúság csöpög ki”),⁴⁶ s inkább a jelenre koncentrálna, míg végül „kiköt” a vendéglő asztalánál. A kizökkent idő tapasztalatához kapcsolódik továbbá a vendéglői társalgás is, hiszen Prikk észre sem veszi, hogy már éjszaka van, és mindenki más távozott az asztaltól. A tény, hogy fel sem tűnik neki a hallgatóság hiánya, szintén kizökkent érzékelésének, illetve társadalmon (és világon) kívüli létezésének példája.

Kizökkent önérzékelését példázza továbbá, hogy miután a vendéglőben az Üdvözítőhöz fűződő különleges, hallgatólagos kapcsolatáról beszélt, úgy érezte, „túladdott féltve őrzött, rejtegetett titkán”.⁴⁷ Ezt a titkot személyisége központi alkotóelemének érzékeli, melyhez viszonyítva képes csak meghatározni önmagát, s melynek hiánya olyan űrt hagy benne, amelyet képtelen betölteni. Az űr betöltésére tett kísérletként értelmezhetjük a mű azon részét, mikor Prikk abban a tudatban tengeti mindennapjait, hogy meggyilkolt valakit: a régi titkot egy újjal próbálja pótolni – persze sikertelenül, hiszen valójában nem ölt meg senkit, nincs semmiféle féltve őrzött titok.⁴⁸

⁴⁶ CHOLNOKY, „Prikk mennyei útja”, 64. A folyékony halmazállapotúként megjelent érzelmek a *Bertalan éjszakája* egyik központi motívumához, a vízhez is szorosán kapcsolódnak.

⁴⁷ Uo., 73.

⁴⁸ A titkok személyiségformáló szerepének Cholnoky műveit idéző megközelítését találhatjuk meg Matsuri *Phantom Tales of the Night* című sorozatában: MATSURI, *Phantom Tales of the Night*, 12 köt. (New York: Yen Press, 2019–2024).

Kizökkent térérzékelése leginkább céltalan kószálásaiban materializálódik. Tehetetlenül kóborol a nagyváros utcáin, és legtöbbször maga sem tudja, hol járt aznap. Ám ez sem pusztán az alkoholmámoros állapot művészi megjelenítése, hanem a járásaktus verbális reprezentációja is. A gyaloglás elbeszélése egy verbális teret, a főváros új irodalmi képzetét hozza létre. Sosem a valódi Budapestet látjuk: csupán a Prikk által megélt teret érzékelheti az olvasó. Prikk azonban képtelen elhelyezni magát ebben a térben: járkálása során folyton a külvárosban találja magát, s alig-alig képes felidézni odakerülésének okát és körülményeit. Társadalmon kívüli létével párhuzamosan „városon kívüli”, „világon kívüli” alakká válik, aki tétlenül szemléli, ahogy részeg hallucinációi nyomán Budapest utcái kísérteties város-vízióvá alakulnak át a szeme előtt.⁴⁹

A *kísérteties (unheimlich)*, az egyszerre otthonos és idegen érzetét jeleníti meg Prikk kószálásainak színhelye, a Csikágó nevű városrész is. Csikágó Budapest része, amely azért kapta ezt az elnevezést, „mert olyan szabályosan megszerkesztett városépítészeti tervek alapján, és olyan nagy sebességgel épült fel, amelyről a századfordulón az amerikai város volt világszerte híres”.⁵⁰ Ez egyszerre idegeníti el, helyezi egy teljesen más, a budapesti léttapasztalattól alapvetően különböző, idegen atmoszférába a történet helyszínét, és teszi Chicago nevének fonetikus átírással deformált változatával végtelenül otthonossá a környezetet. A térbeli kizökkenés a történet következő részében tovább fokozódik: Csikágó hirtelen temetővé, a holtak városává alakul át a főhős elméjében, új szintre emelve ezáltal kísértetiességét. A város fokozatos eltorzulása párhuzamosan halad tudatának felbomlásával – nem véletlen, hogy ebben a kísérteties, túlvilági térben következik be a mű újabb meghatározó tükörjelenete.⁵¹

⁴⁹ NAGY, *A hangulat poétikája...*, 144–145.

⁵⁰ Uo., 145.

⁵¹ Uo.

A novella főjelenetében a Csikágó utcáin bolyongó, eszeveszetten új ruhára – és új identitásra – vágyakozó Prikk jelképesen megöli magát. Ezt a részt hosszabban is idézem:

Prikk önmagát pillantotta meg egy üres bolthelyiség üvegében. Vérben fürdő agyvelején homályos sejtelem villant át, hogy ismeri valahonnét a gondosan beretvált, tétova szemű, ittas embert.

– Ruhát, ruhát! – csapkodott az üllőre a láthatatlan pöröly. És a láthatatlan pöröly egyik csapása széttépte a kötelékeket, amelyek Prikket régi világához fűzték. [...] Prikk megállt, elővette a kését, és szilajon nekilódulva, nagy erővel beledöfte a jövevény szívébe. – A kirakatüveg csörömpölése vérfagyasztóan sírt át az éjszakán. Az üvegcserep összevérezte Prikk kezét, a késről is csöpögött a vér. Prikk a hatalmas lódulattól meg a részegségtől elvágódott, és a kövezet felhasította homlokát.⁵²

Prikk, ahogy korábban a borbély tükrében, itt sem ismer magára: idegen entitásként, kísértetként azonosítja tükörképét. Énérzékeltése teljesen kizökken, személyisége az általa széttörött kirakatüveggel párhuzamosan teljes mértékben fragmentálódik. A kísértet egyik alapvető tulajdonsága, nevezetesen transzparenciája, áttetszősége, a kirakatüveg anyagszerűségében tovább konkretizálódik.⁵³

Az üveg további jellegzetessége, hogy „tartalmának csupán a jelét ereszti át magán”.⁵⁴ A kirakatban megpillantott önkép így az örület jelévé, az üveg – és a tükör – pedig az önkívület regénynyelvi jelöljévé válik.⁵⁵ Kemény Gábor stilisztikai elemzésében ezt olvashatjuk a témához kapcsolódóan: „a főszereplők pszichikuma rendre anyagszerűen viselkedik [...] valamely éles, sebző tárggyal azonosítódik.”⁵⁶

⁵² CHOLNOKY, „Prikk mennyei útja”, 79.

⁵³ NAGY, *A hangulat poétikája...*, 150.

⁵⁴ Jean BAUDRILLARD, *A tárgyak rendszere*, ford. ALBERT Sándor (Budapest: Gondolat Kiadó, 1987), 49.

⁵⁵ NAGY, *A hangulat poétikája...*, 150.

⁵⁶ KEMÉNY Gábor, „Tárgyasító és allegorizáló metaforaalkotás Cholnoky László kis-

A *Prikk mennyei útjában* tehát a címszereplő skizofréniaja az áttetsző, széttört üvegben testesül meg. A kirakatüveg összezúzása, a személyiség jelképes meggyilkolása előrevetíti Prikk későbbi öngyilkosságát, melyhez nem meglepő módon egy újabb tükörjelenet vezet majd.

Mikor a fentebb részletezett tükörjelenet után Prikk felébred, nem képes felidézni a történeteket: kizökkent érzékelésének köszönhetően csupán annyira emlékszik, hogy váratlanul pénzhez jutott (öt forinthez, nem többhöz), s hogy leszúrt és kirabolt egy ismerős arcú embert (mely büntett bizonyítéka, az összegyűrt bankó, ott lapul a zsebében).⁵⁷ Ezáltal új titkot hoz létre magának, hogy betöltse lelkében a már kiadott titok helyén keletkezett űrt. Ám ez a „fontos, nagy titok idéetlen nevetésbe” fullad,⁵⁸ mikor betér egy pálinkamérésbe. Senki sem üldözi, senki sem keresi: „sehol nem néznek ki belőle egyebet, mint haszontalan, részeges csavargót”.⁵⁹ Elhatározza, hogy nem adja fel magát önként, de ha elfogják, bevallja bűnét, és vállalja tetteinek következményeit. Már e gondolatmenet is döntésképtelenségére vall: sem a büntetés felvállalásához, sem a meneküléshez nincs elég bátorsága.

Végzetes akaratgyengességét példázza az is, hogy bár eldönti, öngyilkos lesz, legközelebb mégis koldulás közben találkozunk vele, amint elkeseredetten kapaszkodik az életbe. Mégsem hihetjük, hogy ezzel az élet mellett dönt: a pénzt nem költi el, dolgozni nem hajlandó, s így lehetetlenné teszi a maga számára azt, hogy tovább élhessen. Ez az döntésképtelenség és ambivalencia jellemzi egész

regényeiben”, *Magyar Nyelvőr* 130, 4. sz. (2006): 422–438, 424.

⁵⁷ Mint láthatjuk, a személyiség felbomlásával az emlékezés is lehetetlenné válik a főszereplő számára: a két nappal korábban történeteket sem képes felidézni, elszakad a realitástól, az önmaga által teremtett álomvilágba zuhan.

⁵⁸ CHOLNOKY, „Prikk mennyei útja”, 82.

⁵⁹ Uo.

személyiségét: „keresi önmagát, és fut is önmaga elől”,⁶⁰ nem bírja elviselni a többi embert, de vágyik a megértésükre, egyszerre ragaszkodik sosemvolt mesés múltjához, és vágyakozik egy szebb jövő után – egyszerre akar élni és meghalni. Ahogy a műben is olvashatjuk, szomorúságra született⁶¹ – s mikor mindenben csalódva belemegy a „hosszú, nagy éjszakába”,⁶² öntudata és akarata végül teljesen leépül. Ezzel párhuzamosan korábbi nyelvi képességeit is elveszíti: egy pad támlájába először azt vési, „IT LAKIK PRIK”, majd kijavítja arra, hogy „IT LAKOT PRIK”.⁶³ A beszéd zavara az írásban is megmutatkozik: a helyesírás eltévesztése jelzi a szereplő önmagából való teljes kifordulását.⁶⁴

A nyelv felbomlása szóbeli megnyilatkozásaiban is megmutatkozik: zavaros monológokkal traktálja a körülötte lévőket, majd egy süket embernek tart hosszas szónoklatot.⁶⁵ Ez a jelenet rímelt a vendéglőben lezajlott álpárbeszédre, melynek végén Prikk hallgatóság nélkül maradt. A két gondolatmenetnek még a témája is ugyanaz: Krisztus és a „visszacsinálás”. A visszacsinálás aktusa, melyet a vendéglőben még lekicsinyel („Csak visszacsinálta, amit mi elrontottunk. De adni nem adott semmi újat. Ez pedig annyi, mint a semmi.”),⁶⁶ itt felértékelődik: „abban, hogy: visszacsinálás, már benefoglatatik minden jó”.⁶⁷ Kifejti, hogy Jézus „visszacsinált mindent

⁶⁰ VARGHA, „Egyéniség, szerep, determinizmus...”, 80.

⁶¹ Vagy ahogy a *Bertalan éjszakájában* megfogalmazza az egyik szereplő: „Vagytok néhányan, akik a halálra születetek!” CHOLNOKY László, „Bertalan éjszakája”, in CHOLNOKY, *Bertalan éjszakája*, 5–45, 43.

⁶² CHOLNOKY, „Prikk mennyei útja”, 83.

⁶³ Uo.

⁶⁴ NAGY, *A hangulat poétikája...*, 151.

⁶⁵ Ebben a jelenetben Prikk hiába szónokol, a többi ember képtelen érzéklni őt. Ezáltal a főszereplő szinte kísértetként jelenik meg az olvasó előtt: kísértetként, aki immár képtelen kapcsolatot teremteni az őt körülvevő világgal (és magával az élettel).

⁶⁶ CHOLNOKY, „Prikk mennyei útja”, 76.

⁶⁷ Uo., 93.

a sírig⁶⁸ – s ez a sír az, ahonnan mindannyian kiindultunk, a Paradicsom, a mennyország; tehát az, amit el kell érni. Ebben az értelemben a visszacsinálás egyszerre az üdvözülés és önmagunk, személyiségünk megsemmisítése, a „mennyei út” pedig a halálba – konkrétan az öngyilkosságba – vezető úttá válik, amelynek utolsó állomása a mű végén olvasható két tükörjelenet.

A borzalmas fizikai állapotban lévő Prikk egy templomba megy imádkozni,⁶⁹ ahol azt hallucinálja, hogy az általa meggyilkolt férfi előbújik a pad alól, és „üveges szemével”⁷⁰ belebámul a szemébe. Holt akarattal, pusztuló életösztonnel, kívülről szinte halottnak tűnve kéri az Üdvözítőt,⁷¹ szabadítsa meg a „szörnyű arctól”.⁷²

Ezt követően kirohan a templomból, hogy ajándékot keressen Krisztusnak, és választása egy tükrös szívre esik, melyben nagy sokára megpillantja saját arcát. Mikor végre szembenéz önmagával, először csak a meggyilkolt embert látja, és azt hiszi, Jézus „megcsalta”. Majd rájön, mi történt: nincs mitől félnie, hiszen nem ölt meg senkit – legfeljebb saját magát. A felismerés mégsem hoz számára teljes megkönnyebbülést, létének ambivalenciája megmarad. A félelem, a céltalan és ok nélküli rettegés, az önnön létezéséért érzett büntudat olyan szinten vált részévé, hogy hiába szabadul meg tőle, hiába kap újabb esélyt az életre; a legtöbb, amit elérhet, a békés halál. A megnyugvás és az örület ezen állapotában múltjával is képes lesz szembenézni: elfogadja, hogy rejtélyes múltja sosem létezett, ábrándjairól azonban mégsem hajlandó lemondani, és új magyarázatot talál mesés emlék- és álmokképeire:

⁶⁸ Uo.

⁶⁹ Mint láthatjuk, a műben a szubjektum pusztulása párhuzamos a test haldoklásával.

⁷⁰ CHOLNOKY, „Prikk mennyei útja”, 89.

⁷¹ „Ez a szemüveges emberke is azt gondolta, hogy Prikk meghalt.” Uo.

⁷² Uo., 90.

[A]zt gondoltam, hogy én már voltam nagy uraság, aki vidáman hallgathatja a szép dalokat, ha pedig én alighanem mindétig ilyen cafatos csavargó voltam, és csak onnét, a magasságos szép mennyországából emlékezem a dalokra, és a szép, kedves urakra, akik majd mondogatják tán, hogy: – Ah, ah, Prikk! Itt van Prikk! Hozta Isten, Prikk! – És hogy a szomorúságom attól van, hogy a kék égből néha visszacsöppenik⁷³ a szívembe egy-egy olyan kedves, régi hang. És az is forgolódott már a fejemben, hogy azok a sok szépek, amiket úgy szomorúan gondoltam és mondogattam úgy magamban, hogy azok nem vesztek el a puszta semmiségbe, hanem felszálltak oda vissza, és aztán ott majd megint megtalálom őket, de akkor már drágakövek lesznek belőlük, és úgy csillognak, majd pirosban, mint a rubin, és a nagy Isten odaadja őket és mondja: ez mind a tied, Prikk, lám: sok drágaköved van, gazdag vagy!...⁷⁴

A Paradicsomban – a halálban –, úgy érzi, mindent megtalálhat, amire valaha vágyott: a megbocsátást, az elismerést, a gazdagságot. Innentől kezdve a visszacsínálás lesz számára a végső cél: önmaga „visszacsínálása”, teljes felszámolása a megváltás érdekében. A tükör megmutatta neki, hogy önmagát ölte meg – „amíg aztán meg nem mutatta mindjárt a feltámadás útját is”.⁷⁵ A Prikk öngyilkosságához vezető útnak a történet ezen pontján már csak egy lépése van hátra: a mű utolsó tükörjelenete.

Mikor a „búcsúsok már messze jártak”⁷⁶ (éppen egy temető mögé fordultak be, ami ismételten azt jelzi, hogy közeledünk a tragikus végkifejlethez), Prikk megpillant egy magányos fát, és futni kezd felé. Megbotlik, elejti a tükrös szívet, s belenéz. A tükör azonban nem őt mutatja: mintha Prikk csak egy láthatatlan kísértet lenne, a tükörben – mely a történet folyamán mindig Prikk identitását reflektálta – a főszereplő szubjektumának halálával csupán a Prikk mögött látható

⁷³ Vö. a cseppfolyós halmazállapotúként megjelenített érzelmekkel.

⁷⁴ CHOLNOKY, „Prikk mennyei útja”, 94.

⁷⁵ Uo., 95.

⁷⁶ Uo., 96.

égbolt jelenik meg. Prikk a „mennybolt azürkék végtelenségét”⁷⁷ látva újra rohanni kezd, s felköti magát a pompás szilfára. Tehát korábbi, jelképes öngyilkossága, illetve szubjektumának elpusztítása után ténylegesen is megöli önmagát. Két lába „kísérteties táncba” kezd, szeme belelát oda, „ahonnét mindannyian kiindultunk”,⁷⁸ lelke pedig hófehér sirályként száll az ég felé. Az álomvilágban élő, világon és társadalmon kívüli kísértetként létező Prikk végleges kivonulása – Cholnoky kedvelt kifejezésével élve: szecessziója – ez a világból és az életből egyaránt.

A novella befejezése felidézi azt a hagyományt, amely szerint a születendő lélek a kozmikus fa ágán ülve várja életének kezdetét.⁷⁹ Prikk számára az öngyilkosság megváltásként értelmezhető, és ez a megváltás csak személyiségének teljes destrukciójával válik lehetségessé.⁸⁰ A szubjektum felszámolása pedig együtt jár az érzékelt, megélt tér szétesésével. A záró jelenetekben Prikk nem képes irányítani saját lábait, a térérzékelés lehetetlenné válik számára.

⁷⁷ Uo., 97.

⁷⁸ Uo.

⁷⁹ HOPPÁL Mihály, JANKOVICS Marcell és SZEMADÁM György, szerk., *Jelképtár* (Budapest: Helikon Kiadó, 1994), 238.

⁸⁰ A Prikkre jellemző ambivalencia azonban a befejezésre is rányomja bélyegét: bár a mű zárlatát értelmezhetjük Prikk megváltásaként, azt sem szabad elfelejtenünk, hogy a főhős azáltal igyekszik találkozni teremtményével, hogy öngyilkosságot követ el – a keresztény tanok szerint pedig az öngyilkosság olyan bűn, amely lehetetlenné teszi az üdvözülést. Az öngyilkosokat nem lehet szent földbe temetni – nem véletlen tehát, hogy Prikk a temető közelében, de azon kívül vet véget életének. Szintén kétértelművé teszi a befejezést a tény, hogy az önmagát több alkalommal Krisztushoz hasonlító Prikk olyan módon végez magával, mely Jézus elárulójának, Júdásnak a halálát idézi. E mozzanat Prikk állandóan változó identitását is még inkább elbizonytalanítja. További bravúros megoldás, hogy a mű zárlata, amely a főhős folyton változó identitásának elpusztításaként interpretálható, éppen ennek az identitásnak a rögzítéseként és megszilárdításaként is értelmezhető: Prikk öngyilkossága és üdvözülése egy olyan biztos ponttá változik, amely képes lesz rögzíteni bizonytalan önmeghatározását, az örökkévalóságig megőrizve azt.

A lépések által megélt tér járásaktusa kísértetjárássá alakul. A kísértet motívuma a prózanyelvben is megjelenik lábainak uralhatatlan, kísérteties táncának leírásával.⁸¹

Ám nem pusztán a fentebb említett motívum mutatkozik meg szövegszinten a műben: a személyiség és ezáltal a nyelv dekonstrukcióját tudatosan tükrözi a mű néhol egyenetlen stílusa is. Mikor az elbeszélő a címszereplő nézőpontjába helyezkedik, a szöveg – Prikk szubjektumával párhuzamosan – töredezetté válik, szétesik. Ezt az olvasó első ránézésre akár egy tapasztalatlan szerző bizonytalanságának is vélhetné, ha a textus a kulcsfontosságú jeleneteknél – mint amikor Prikk a kirakatüveg összetörésével jelképesen megöli önmagát, vagy a novella utolsó egységének kezdetekor, mikor a megbánásról elmélkedik az elbeszélő⁸² – nem emelkedne olyan stilisztikai magasságokba, melyek egyértelműen bizonyítják az író professzionalizmusát és tehetségét.

A személyiségfelbomlás mellett a tükör motívuma is megjelenik a prózanyelvben és a cselekményvezetésben, hiszen a mű bizonyos jelenetei egymás tükörképeinek tekinthetők. Ilyen például az a korábban emlegetett jelenetpár, amely Prikk megnyilatkozásainak zavarát példázza: a vendéglőből már korábban távozott vendégeknek, illetve a süket férfinak címzett szónoklatok. Emellett további

⁸¹ NAGY, *A hangulat poétikája...*, 151–152.

⁸² Ezt a részt röviden idézem: „Tudod, mi a megbánás? Tudtad, de elfelejtetted. Mindenki tudta már, de mindenki elfelejtette. Ez a csúf, beteg, sárga legény időnkint el tudja magát felejtetni. Halavány arca egyre halaványabb lesz, nyurga teste egyre fogy, rekedt hangja egyre gyengül, és ő egyszer csak – eltűnik. – Elfelejtetted. [...] Keserű méreg rága a szívedet, és ösztökél, hogy csináld vissza, amit tettél. – Megteszem! – monddod, és már akkor le is csapott rád a halálos erőtlenség, és torkodon izzó nyál folydogál alá. Hanem nincs senki. Egyedül vagy. Teljesen egyedül.” CHOLNOKY, „Prikk mennyei útja”, 80. A kérdéses részlet értelmezéséhez ld. GINTLI Tibor, „Lélektaniség és anekdotikus beszédmód Cholnoky László két kisregényében”, in GINTLI Tibor, *Irodalmi kalandtúra: Válogatott tanulmányok*, 237–248 (Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2013).

tükröződési eljárásokat is találunk a *Prikk mennyei útjában*, hiszen a szöveg bizonyos pontjai a szerző másik novelláját, a *Bertalan éjszakáját* idézik. Ezekre a hasonlóságokra tanulmányom következő részében fogok kitérni, melyben a *Bertalan éjszakája* című műben megjelenő tükrörhelyzeteknek a személyiségfelbomlás folyamatában betöltött szerepét vizsgálom.

5. A TÜKRÖK ÉJSZAKÁJA. A TÜKRÖRMOTÍVUM MEGJELENÉSI FORMÁI A *BERTALAN ÉJSZAKÁJA* CÍMŰ NOVELLÁBAN

Cholnoky László *Bertalan éjszakája* című mesteri novellája egy skizoid elme alkoholmámoros önkívületébe enged bepillantást. Ez a mű – mint azt már korábban említettem – több szempontból is a *Prikk mennyei útja* című írás párjának tekinthető: a cselekményvezetés egyes mozzanatait, a főszereplők jelleme, illetve a tárgyalt témák egyaránt párhuzamba állíthatók egymással, továbbá számos más átfedést is találhatunk a két művet vizsgálva, ami véleményem szerint indokolttá teszi a novellák együttes elemzését.

A *Bertalan éjszakája* címszereplője – Prikkhez hasonlóan – egy nyári éjszakán váratlanul pénzhez jut. A mű szegényes, a főszereplőben zajló lelki folyamatok ábrázolásához képest mellékesnek tekinthető cselekményének további része szintén a *Prikk mennyei útját* idézi: Bertalan a pénzszerzés után a borbélyhoz megy, ahol – akárcsak Prikk – a tükörben nem önmagát látja, hanem egy parancsoló, gögös császári arcot pillant meg. Ez az arc lesz új identitásának alapja, mely mind viselkedését, mind gondolkodását befolyásolni fogja. A fentiek mellett olyan – első pillantásra lényegtelennek tűnő – apróságok is megjelennek mindkét műben, mint a vendéglőbe való betérés, vagy éppen a budapesti pálinkamérések végigjárása egy éjszaka folyamán, de olyan központi szövegszervező elemként szolgáló motívumok is párhuzamba

állíthatók egymással, mint a rekonstrukció, a nyelv és a szubjektum párhuzamos dekonstrukciója, illetve a főszereplők öngyilkosságához vezető folyamatnak fontos állomásait jelképező tükrök.

A *Bertalan éjszakájában* azonban a szerző – korábbi műveivel ellentétben – kizárólag a főszereplő jellemzésének, illetve a hangulat megteremtésének szempontjából elengedhetetlen elemeket tartja meg, s a főhőst körülvevő világban zajló események helyett teljes mértékben annak tudatára koncentrál. Ez a koncentrált cselekményszövés már a mű első jelenetét vizsgálva is kitűnik, hiszen a novellát indító bekezdések szinte az összes, a történet folyamán fontossá váló kérdéskört és motívumot előrevetítik: a rekonstrukció, a tükör és a víz motívuma egyaránt megjelenik a mű első oldalain. A nyitójelenetben felsejlő, és a zárójelenetben kiteljesedő, összetett motívumhálózatot a következőkben a tükörmotívumból kiindulva szeretném felfejteni és bemutatni.

A szövegben a tükörmotívum legszembetűnőbb megjelenési formái kétségtelenül Bertalan tükörképként megjelenített alteregói. Az egyik ilyen hasonmás Miroár Jakab, aki egyszerre Bertalan titkára és tükörképe, illetve – vezetéknevéhez híven – maga is egy tükör: egy ötkoronás méretű, „ócska, kerek kis zsebtükör”,⁸³ melynek egyik fele a valóságot mutatja, míg a másikba születése pillanatától kezdve bele volt oltva a csalás, a hazugság ösztöne. A tükör ezen tulajdonságának akkor lesz különösen nagy jelentősége, mikor a címszereplő kártyán elnyeri ismerőse, Kohaninszky pénzét. Bertalan a játékba való belépéshez szükséges öt forint helyett Miroár Jakabot teszi az asztalra, így a csalás aktusa a tükörben manifesztálódik. Bertalan a történet folyamán többször kifejti, hogy Jakab át akarja verni, és valójában másik alteregója, a borbély tükrében látott gögös Caracalla császár testesíti meg a főszereplő valódi énjét.

Caracalla és Jakab alakja Bertalan személyiségének két, egymással ellentétes részeként, az érme két oldalaként jelenik meg. Ezt az

⁸³ CHOLNOKY, „Bertalan éjszakája”, 7.

értelmezést az is erősíti, hogy a novella keletkezésének idején az ötkoronás érme előlapján Ferenc József császár arcképe volt látható,⁸⁴ ezzel párhuzamosan pedig, mikor Bertalan belenéz zsebtükrébe, a valódi ötkoronáshoz hasonlóan egy császár – ez esetben Caracalla – arcát látja.

Mikor Bertalan tükörbe néz, lényegében minden egyes alkalommal saját identitására kérdez rá; örökösen arra keresi a választ, ki is ő valójában. A lacani tükörstádium-elmélet értelmében azonban úgy azonosul tükörképével, mint a Másikkal, azaz egy idegen entitással, akivel képes kommunikálni.⁸⁵ Ez a tükörbe nézés által történő önreflexió többszörösen is nyelvbe ágyazott. Egyrészt a tudattalan a Másik diskurzusaként is felfogható,⁸⁶ másrészt a tükörkép szemlélése interpretálható a szubjektum önmagával történő kommunikációjaként, melynek médiuma a fény. A fény kivetíti a szubjektum képét a tükör felületére, amely a fényt visszaveri, tehát ismét visszavezeti a forrásához – a visszavert fény röppályája ezáltal megvilágítja az öntudat működését.⁸⁷ Ez az önmagunkkal történő kommunikáció a novella szövegében is megjelenik: Bertalan szó szerint párbeszédet folytat tükörképeivel, amelyek időnként válaszolnak is neki.

Ahhoz azonban, hogy a szubjektum meghatározhassa önmagát, szüksége van egy viszonyítási pontra. A Donovan Irvén tanulmányában olvasható példából kiindulva ezt a feltételt úgy fogalmazhatnánk meg, hogy az X értékének (identitásának) meghatározásához szükségünk van egy másik X-re ($X=X$), vagy éppen egy meghatározott értékre (például egy konkrét számra).⁸⁸ Míg a *Priek*

⁸⁴ Vö. ADAMOVSZKY István, *Magyar érmekatalógus 1892–2008* (Budapest: Adamo, 2008).

⁸⁵ Ld. Jacques LACAN, „A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra”, ford. ERDÉLY Ildikó és FÜZÉRESSY Éva, *Thalassa* 4, 2. sz. (1993): 5–11.

⁸⁶ ERŐS Ferenc, „Jacques Lacan, avagy a vágy tragédiája”, *Thalassa* 4, 2. sz. (1993): 29–44, 37.

⁸⁷ IRVEN, „Communicating that I am...”, 250.

⁸⁸ Vö. uo., 251.

menntyei útja címszereplője egy külső, fix ponthoz viszonyítva próbálta meghatározni saját identitását (ez lenne az X egyenlő konkrét számmal), addig Bertalan éppen önmagából kiindulva szeretné megfogalmazni, ki is ő valójában (ez lenne az az eset, amikor az X önmagával egyenlő).⁸⁹

Bertalannak szüksége van valakire, akit önmagaként ismerhet fel – s aki ezzel párhuzamosan őt is felismeri; valakire, akinek tükreben megláthatja önmagát.⁹⁰ Ezt a szerepet igyekszik betölteni mesterségesen létrehozott alteregóival. Tükörképei azonban képtelenek ellátni feladatukat: képmásai személyiségének csak egy részét tükrözik. Ezzel összefüggésben a történet elején a következőt olvashatjuk: „Bertalan már nem szívesen vizsgálhatta magát Jakab fényes arcában, mert abban csak részleteket látott volna önmagából, pedig akkor már az összbenyomás volt értékes”.⁹¹

Mind Miroár Jakab, mind Caracalla császár alakja arra szolgál, hogy megszabadítsa Bertalant a saját cselekedeteiért való felelősségvállalástól. Bertalan Jakabra ruházza az általa negatívnak ítélt személyiségjegyeit és gyengeségeit, azaz a csalásra és hazugságra való hajlamát. Annak érdekében, hogy megőrizze lelkének vágyott tisztaságát, az általa elkövetett „rossz cselekedetekért” a történet folyamán végig Jakabot hibáztatja. Kohaninszkyhez szóló meg nem

⁸⁹ Bár természetesen Bertalan esetében is beszélhetünk külső viszonyítási pontokról, hiszen a történet folyamán letűnt korok eseményeihez, illetve személyiségeihez illeszti identitását. Az önértékelését és önértékelését befolyásoló külső narratívákról elemzésem egy későbbi pontján részletesen is szót ejtek.

⁹⁰ A novella egy pontján Bertalan arra is reflektál, hogy az önvizsgálat folyamatához szüksége van egy bizonyos Másikra, hiszen fél egyedül szembenézni önmagával: „A beretváltkozást módfelett kedvelte. Ezt az időt használta fel arra, hogy önmagával számot vessen. Lett volna hozzá ideje máskor is, hogyne lett volna, bőven, de amikor teljesen egyedül volt, nem szívesen keresgélte elő a múltból némely kellemtelen illatú dolgot, mert ezek felzaklatták a lelkét, elcsüggesztették és elszomorították. A borbélynál azonban nem volt egyedül; a tükörből pompás, kemény férfiarc nézett vissza rá biztatón.” CHOLNOKY, „Bertalan éjszakája”, 13–14.

⁹¹ Uo., 8–9.

írt levelében így nyilatkozik: „ne engem okolj, hanem ezt a ronda Jakabot.”⁹²

Caracalla alakja pedig nem pusztán az önmegvetés elleni védekezés eszköze, hanem Jakabhoz hasonlóan a felelősségvállalás alól is mentesíti hősünket. A fenséges császárral, a parancsolásra⁹³ született imperátorral való azonosulás önbizalmat ad Bertalannak, aki elhitei magával, hogy nincs olyan ember, aki őt felelősségre vonhatná – hiszen „[a]z imperátor, itt e földön, csupán egyetlen ítélő fórumot ismer. Az imperátort”.⁹⁴ Amikor Bertalan Caracalla szerepét ölti magára, olyan szabadságot ismer meg, melyet korábban sosem élhetett át: tiszta lelkiismerettel lenézheti embertársait, s bűntudat nélkül kiélheti kegyetlen hajlamait. Büntetlenül lehet önző, hiszen a „szabad és nem szabad kérdése tisztázva van teljesen”.⁹⁵ Az *A Karamazov testvérek* Ivánjához hasonlóan Bertalan úgy érzi, neki immár „mindent szabad”.⁹⁶

Bertalan a különböző identitásokat szinte jelmezként cserélgeti, akárcsak Rainer Maria Rilke *Malte Laurids Brigge feljegyzései* című regényének főhőse.⁹⁷ Ebben az 1910-es szövegben a szerző a címszereplőt saját maga alternatív változataként prezentálja.⁹⁸ A mű egyik jelenetében a még gyermek Malte különböző történelmi korokat

⁹² Uo., 34.

⁹³ Bertalan meddő vágyáról, hogy császárként parancsolhasson a körülötte lévő tárgyaknak és embereknek, a novella elején ezt olvashatjuk: „Inasod a ruha, semmi más, csak úgy, mint minden egyéb, ami közvetlen közelből környez. [...] Inas, hát parancsolni kell tudni neki.” Uo., 8.

⁹⁴ Uo., 16.

⁹⁵ Uo., 27.

⁹⁶ Vö. Fjodor Mihajlovics DOSZTOJEVSZKIJ, *A Karamazov testvérek*, ford. MAKAI Imre, 2 köt. (Budapest: Helikon Kiadó, 2021), 1:110.

⁹⁷ Rainer Maria RILKE, *Malte Laurids Brigge feljegyzései*, ford. GÖRGEY Gábor (Budapest: Fekete Sas Kiadó, 1996).

⁹⁸ Akárcsak Cholnoky László Bertalant, mikor ezt írja: „Bertalan én magam vagyok.” CHOLNOKY, „Regényhőseim (kézirat)”, 45.

idéz⁹⁹ jelmezeket próbál fel a tükör előtt, s e jelmezek – a magára öltött szerepek – hatással lesznek a mozdulataira, illetve arckifejezéseire – sőt még a gondolataira is. Malte, aki szintén önmagát igyekszik megtalálni a tükörben, kezdetben úgy érzi, a tükörkép megerősíti saját identitásának tudatát, és Bertalanhoz hasonlóan önbizalmat merít az élményből. A tökéletes visszaverődés illúziója azonban csak mozdulatlanul működik.

Ez a motívum szintén párhuzamba állítható a *Bertalan éjszakájában* megjelenő tükörjelenetekkel, hiszen a novella egy pontján Bertalan arról elmélkedik, hogy érzelemmentes állapotban tudja legkönnyebben saját képmására vetíteni Caracalla császár arcát: „bármely érzelem, még kisebbszerű fellobbanásában is, teljesen kiforgatta karakteréből a nemes arcot.”¹⁰⁰ Az érzelmek pedig a sztoikus filozófia szerint a lélek mozgásai: „összehúzódasok”, „megduzzadások”, „kinyúlások” és „kisebbedések”.¹⁰¹ Ha pedig a test mozgásai megtörik a tükörkép keltette illúziót, nem meglepő, hogy a lélek mozgása hasonló következménnyel jár.

Visszatérve Rilke regényéhez: fontos kiemelnünk, hogy bár a tükör előtt történő önreflexió, illetve a jelmezek felpróbálása először megerősítik Malte önnön identitásáról alkotott elképzeléseit – a maszkok alatt rejtőzködő igaz valójáról szőtt álmokat –, a főszereplő azonban idővel az irányítás elvesztését, a kontroll hiányát érzékeli. Akárcsak Cholnoky kedvelt szerzőjének, E. T. A. Hoffmann-nak *Az elveszett tükörkép története* című novelláskötetében, a tükör mind Rilke, mind Cholnoky László művében „kettéhasítja az ember énjét”, míg nem a tükörkép függetlenedik a szubjektumtól.¹⁰² A tükörkép a szubjektum

⁹⁹ Ez a mozzanat szintén párhuzamba állítható a *Bertalan éjszakájával*, hiszen Bertalan a novellában különböző jelentős történelmi eseményekhez, illetve személyiségekhez illeszti identitását.

¹⁰⁰ CHOLNOKY, „Bertalan éjszakája”, 14.

¹⁰¹ Anthony A. LONG és David N. SEDLEY, *A hellenisztikus filozófusok* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2014), 528–544.

¹⁰² Ernst Theodor Amadeus HOFFMANN, *Az elveszett tükörkép története* (Budapest:

tökéletes képmása helyett ténylegesen Másikká, idegen entitássá változik. A *Bertalan éjszakájában* szintén megfigyelhető, hogy a tükrök által megjelenített alteregók autonóm személyiségekként jelennek meg, akik függetlenek a címszereplő akaratától.

A különböző szerepeket magára öltő szubjektum a Baráth Katalin tanulmányában felvázolt „tudat-színház”¹⁰³ jelenségéhez is szorosan kapcsolódik.¹⁰⁴ Cholnoky számos művének közös jellemzője – ahogy arra Keszthelyi György is felhívta a figyelmet –, hogy a kidolgozott jellemrajzzal bíró főhőssel ellentétben a mellékszereplők csupán „marionett-figurák”.¹⁰⁵ Ezeknek az elnagyoltan ábrázolt szereplőknek mind személyiségük, mind az események alakításában betöltött funkciójuk elhanyagolható. Ezek a „marionettek”, illetve a művekben rendkívül plasztikusan ábrázolt szürreális látomások azonban a színházzá transzformált tudat díszleteiként is interpretálhatók.¹⁰⁶ Ebben a „tudat-színházban” egyedül a főszereplő rendelkezik valós személyiséggel, a körülötte élők csupán (bio)díszletként funkcionálnak: mivel a főhős nem mutat feléjük szemernyi érdeklődést sem, így az olvasó/néző sem érzel belőlük szinte semmit. Mintha csak akkor léteznének s cselekednének, amikor a központi figura rájuk néz, s tudomást vesz róluk – életük máskülönben csupán állókép.

A *Bertalan éjszakájában* az egyetlen figura, aki a főhős mellett tényleges identitásjegyekkel rendelkezik, az Kohaninszky, aki azonban

Magvető Kiadó, 1996), 100.

¹⁰³ A tudat színházként való megjelenítésére a prózanyelvben is találhatunk példát: „lelkének rejtett, kis színpadán le-lejátászódott az apró tragédia: a vágy diadalmas megjelenése és bukottan való szomorú elvonulása.” CHOLNOKY, „Bertalan éjszakája”, 8.

¹⁰⁴ BARÁTH Katalin, „Szakadatlan rekonstrukció: Az individuum elbeszélte jellege és más problémák Cholnoky László *Bertalan éjszakája* című művében”, *zEtna. Magazin a vulkán alatt*, 2003. július, hozzáférés: 2024.07.16, <http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/76/barath.html>.

¹⁰⁵ KESZTHELYI György, „A formabontó és az újító Cholnoky László”, *Vár ucca tizenhét* 5, 3. sz. (1997): 89–97, 96.

¹⁰⁶ BARÁTH, „Szakadatlan rekonstrukció...”.

maga is csupán Bertalan tükörképe.¹⁰⁷ Kohaninszky tükröződés-voltáról árulkodik Bertalan élettörténetéhez hasonlatos, rejtélyes, sosemvolt múltja;¹⁰⁸ állítólagos szerelmi kalandjai, amelyek Bertalan Karolinhoz fűződő viszonyát idézik;¹⁰⁹ a tény, hogy míg Bertalan a Hoffmann nevezetű bankhivatalnoktól kapott forintokat költi el, addig Kohaninszky ügyvéd ismerősének pénzét játssza el; illetve az, hogy Bertalan tükörbe nézve a történet egy pontján Kohaninszkyt pillantja meg; továbbá, hogy Kohaninszky az egyetlen, aki a történet során számíthat Bertalan részvételére és figyelmére – természetesen magán Bertalanon kívül. Kohaninszky alakjának a mű zárójelenetében is fontos szerep jut: miközben Bertalan öngyilkosságot követ el, azt hallucinálja, hogy Kohaninszky kísértete belefojtja a Duna vizébe. Így Bertalannak nem kell vállalnia a felelősséget saját haláláért sem – hiszen a büntettet nem ő maga, hanem egyik alteregója követi el.

Miként a „tudat-színház” másolja a való életet és a Bertalan lelkében lezajló folyamatokat, úgy imitálja Kohaninszky is a főhőst. Kohaninszky üres utánzat voltára a szöveg több helyen is utal:

Kohaninszky lénye – agg hasonlat ez – nyitott könyv volt. Ősi, zsíros, nyitott álmoskönyv, de a betűi olvashatók maradtak. [...] [B]izonyos önadminisztráció kell, ez fontos; a jól, a kemény kövekből megépített bázisokra sok könnyelműséget lehet felépíteni

¹⁰⁷ Bizonyos szempontból azonban a mű többi mellékszereplője is Bertalan képmásának tekinthető. Erre utalnak az alább idézett részletek is: „Így nappal, az utcán, tehát nem a szokott időben és a szokott helyen, nem szívesen találkoztak egymással ennek a különös társaságnak a tagjai. Valahogy úgy érezték, hogy sok volna egymásból, talán önmagukból is.”; „Az azáleát pedig már holnap elküldi Karolinának. [...] Aggályoskodott némileg, hogy a virágot ilyenformán nem is Karolinának, hanem önmagának küldi”. CHOLNOKY, „Bertalan éjszakája”, 12, 27.

¹⁰⁸ „Rengeteg dolgom volt akkoriban!”; „Nem volt ám sok dolgom, nem... nem... csak úgy mondtam. Mások is így tesznek. De nekem nemigen sikerül. Már a hangomon észreveszem magam is, hogy ezt valahogyan másként kellene csinálni. Erre, úgy látszik, születni kell!” Uo., 10.

¹⁰⁹ A történet ezen szálára a rekonstrukció kapcsán még visszatérek.

anélkül, hogy a könnyelműségtorony összeomlása közben agyon-
ütne a felrakóját. De ebbéli törekvése is csak imitáció volt, mások
hasonló törekvésének kontár másolata, aminthogy az öregúrban
tényleg egyetlen eredeti atom sem volt.¹¹⁰

Mint azt a fentebb idézett részletből is láthatjuk, Kohaninszky csu-
pán másolat: törekvései Bertalan céljainak felelnek meg, lénye pusztán
tükröződés. Ebben a nagyszabású tükörijátékban azonban nem
csak Bertalan és a különböző alteregói (Miroár Jakab, Caracalla
császár, Kohaninszky, illetve az eddig még nem említett démon,
mely a főhős öngyilkos hajlamainak megtestesülése) vesznek részt:
a szereplők folyamatos tükröződése mellett a mű lehetőséget biz-
tosít arra is, hogy az olvasottakat más irodalmi alkotások felől
értelmezzük – legyenek azok Cholnoky egyéb írásai, a korábban
emlegetett Pirandello és Rilke tükörijelenetei, Hoffmann elbeszélé-
sei, Andersen meséi, Dosztojevszkij nagyregényei vagy éppen meg-
határozó történelmi és vallási narratívák. Tanulmányom következő
részében ezekre a tükröződő történetekre, illetve a narratív identitás
kialakításában betöltött szerepükre fókuszálok.¹¹¹

A tükörkép függetlenedése az alapjául szolgáló szubjektumtól,
illetve a kontroll teljes mértékű elvesztése – Rilke regényének főhősé-
hez hasonlóan – Bertalan esetében is együtt jár annak felismerésével,
hogy identitása nem állandó, hanem pusztán önnön elméjének szü-
leménye. Ez az imént említett narratív identitás fogalmával is szoro-
san összefügg. Az „én elbeszélésként való megalkotása”,¹¹² a narratív
identitás, röviden összefoglalva „a saját történetünk során létesülő
nyelvi önmegértés”,¹¹³ melynek alapja, hogy „az én önmegértéséhez

¹¹⁰ Uo., 10.

¹¹¹ Vö. Paul RICOEUR, „Narrative identity”, *Philosophy today* 35, 1. sz. (1991): 73–81,
73; Dan P. McADAMS és Kate C. McLEAN, „Narrative identity”, *Current Direc-
tions in Psychological Science* 22, 3. sz. (2013), 233–238.

¹¹² BARÁTH, „Szakadatlan rekonstrukció...”.

¹¹³ NAGY, *A hangulat poétikája...*, 155.

(azaz megalkotásához) közvetett út vezet, mégpedig az én (történetei, cselekvései) elbeszéléssé (nyelvben konstituálódó entitássá) való alakítása, a cselekmények újracselekvése nyelvi akcióval.¹¹⁴ Ez az újracselekvés a *Prikk mennyei útjában* és a *Bertalan éjszakájában* egyaránt fontos szerepet játszó rekonstrukcióhoz is szorosan kapcsolódik.¹¹⁵

A *Bertalan éjszakája* című novellában a rekonstrukció motívuma már a nyitójelenetben is felfedezhető. Bertalan egyik alteregója, Miroár Jakab a mű kezdetén így szól főhősünkhöz: „Szinte kétségtelen már, hogy kaucsukból vagy, uram. Gumilabda vagy, amit maga a sátán is hiába ver a földhöz. A körme nyoma meglátszik a rád kent lakkfigurákon, a külsőd megviselt, de az anyag, az ép. Hajnalban még olyan volt az arcod, akár a régi, ráncos, üres bőrbugyelláris, most pedig rugalmas vagy.”¹¹⁶ Az idézett részlet felhívja a figyelmet Bertalan „rugalmasságára”, különleges rekonstruktív erejére,¹¹⁷ mely a történet során többször is szóba kerül, hiszen Bertalan visszatérő törekvése, hogy a múltban elhibázott tetteit rekonstruálja, visszacsinálja.

Mint láthatjuk, ebben a novellában a *Prikk mennyei útjához* képest a kérdéskörnek egy másik aspektusára helyeződik a hangsúly: a múltbéli tettek visszacsinálására. Bertalan minden egyes megbánt cselekedete után újraalkotja önmagát annak érdekében, hogy lelkiismerete tiszta

¹¹⁴ BARÁTH, „Szakadatlan rekonstrukció...”.

¹¹⁵ A narratív identitás fogalma a *Prikk mennyei útjában* is fontos szerepet játszik, hiszen Prikk újra és újra megalkotja saját identitását, illetve módosítja emlékeit annak érdekében, hogy életének történetét mind ő maga, mind pedig az olvasó egy dicső mennybemenetelként értelmezhesse. Ez az állandó újrateremtés az okozója hiányzó emlékképeinek és bizonytalan identitásának is.

¹¹⁶ CHOLNOKY, „Bertalan éjszakája”, 7.

¹¹⁷ Bertalan rekonstruktív erejéről a novellában ezt olvashatjuk: „[A]mikor a kényszerhazugságok felett érzett undor gyötörte, még a jótékony, mindent elleplező külszint is elhanyagolta, amit azután csak különös szívóssággal tudott megint rekonstruálni. A visszacsináláshoz különben is különös erőt kapott a természettől, aminek a felismerése gyakran irányította meggyőződését az élet előre elhatározott volta felé, kérdezgetvén önmagától: minek annak a rekonstruktív erő, akinek nincs miért rekonstruálnia?” Uo., 20.

maradhasson. Ezáltal újra és újra rekonstruálja narratív identitását. A rekonstrukció azonban végzetes akaratgyengeségével is összefügg. Bertalan a Kohaninszkynek szóló meg nem írt levélben reflektál önmaga szakadatlan újraalkotására, illetve akaraterejének hiányára:

[M]ost megint kezddetem a visszacsinálást. Aminthogy az én eddigi életem szakadatlan rekonstrukció volt mindeddig: ha leittam magamat, ha valami bolondot mondtam vagy tettem, pedig mindezt igen gyakran megtettem, mindig rekonstruálnom kellett magamat, mialatt az okosak mentek a céljuk felé, és nem maradt időm elültetni azokat a nagyszerű magvakat, amelyeket az öreg lilionszabó csempészett bele a lelkembe a megszületésemkor. Most is rekonstruálódok, mindig és mindig, közben a szép, fényes, fekete hajam kihullik, ami megmarad, megőszül, az emberek elhagynak, és én szép lassan bele rekonstruálom magamat a sírba, és ott azután megszűnik ez a tudományom, ha a sírbolti férgek már lerágták rólam ezt a kevés húst is.¹¹⁸

Mikor ez a rekonstrukció akadályokba ütközik, Bertalan magát a múltat szeretné visszacsinálni: legszívesebben kitörölné élete utolsó éveit, s visszatérne egy korábbi időpontba, egy korábbi énjéhez. Ez a vágya többek között egy nőalakban ölt testet. Bertalan a cselekmény egy pontján összefut az utcán régi „szerelmével”,¹¹⁹ Karolinnal, s a találkozás hatására elméjében újrajátssza – vélt vagy valós – közös történetüket. Mivel szeretné visszahozni, újraterteni a múltat, szerencsés pénzszerzése után virágot küld a lánynak.

A virág több helyütt a szerelem szimbólumaként, illetve a főhős pozitív törekvéseinek megtestesítőjeként jelenik meg a műben. Bertalan múltjára visszaemlékezvén úgy érzi, elméjében valaha „buján termettek” a „ragyogó ötletek, mindegyik egy-egy pompás, színes,

¹¹⁸ Uo., 35.

¹¹⁹ Az idézőjelet itt pusztán egymás iránt érzett érzelmeik megkérdőjelezhetősége miatt alkalmazom.

illatos virág”,¹²⁰ melynek magját Isten, az „öreg liliomszabó”¹²¹ ültette el lelkébe születésekor. Hősünk úgy képzelel, érzi az „eltűnt szerelmek illatát”,¹²² de felismeri, hogy mégsem a beteljesült szerelem állapota az, amit igazán el szeretne élni. Ugyan maga sem tudja meghatározni, hogy pontosan mire, de mégis többre vágyik. Ezt azonban képtelen elérni: „a szerelem az örökszépnek virágja csupán, lehullik, rút lesz, és halotti szagot áraszt! De én a virágnak a gyökerét, az örökszépét magát, a gyökeret akarom, feltépem a földet!... De mindhiába. Csak a magam sírgödörét vájom ki.”¹²³ Éppen ezért, mikor a novella zárójelenete előtt megérkezik Karolin válasza („A virág visszahozta a régi, kedves időket!...”¹²⁴ – tehát rekonstruálta a múltbéli állapotot), Bertalan számára már nem jelent semmit. Hiszen Bertalan ekkor már egészen születése pillanata előttig szeretné visszapörgetni az időt, hogy – akárcsak soha végre nem hajtott nemes cselekedetei és el nem küldött, meg nem írt levelei – meghaljon, mielőtt megszülethetett volna.¹²⁵

Szintén a rekonstrukció fogalmához kapcsolódik Bertalan és Prikk azon közös szokása, hogy az aznap történeteket fejben újrjátsszák, s egyúttal újra is alkotják. Ez a narratív identitás megkonstruálásához is szorosan kötődik, hiszen ez a folyamat lényegében a történetek nyelvi akció általi újracselekvése. Bertalan ezen kedves időtöltéséről – mely egyszerre vetíti előre cselekvőképtelenségét, illetve a Kohaninszkyhez szóló meg nem írt levelet – a novellában ezt olvashatjuk:

¹²⁰ CHOLNOKY, „Bertalan éjszakája”, 36.

¹²¹ Uo., 33.

¹²² Uo., 38.

¹²³ Uo.

¹²⁴ Uo., 40.

¹²⁵ A születés előtt bekövetkező halál gondolata több ízben is megjelenik a műben: „a vénlány lelkének csendjét a meg nem született gyermekek panaszos, lélekszaggató zokogása veri fel, csak mi nem halljuk. [...] [A] vénlány lelke már valóban sírbolt, amelyben meghalt kisdedek álmodoznak a születés gyönyörű szenzációjáról.” Uo., 19.

Visszagondolt a nyugtalan hajnalokra, amelyeken a napi eseményeket összegezve, sok fontos dolgot intézett el. A gonoszokat és butákat lesújtotta egy-egy hatalmas mondással, [...] a nemes lelkűeket, a megértőket átmelegítette a szívéből áradó, dicsőséges hála melegével, ezeket egy-egy pompás levélben részesévé tette nagy szíve minden titkának, amely levelek olvastán kétségtelenül nagy szomorúságok, megbánások kelnek majd életre. Ezeknek a hajnaloknak másnapján kislelkűvé tette néha, hogy a mondások a valóságok nem mondtak meg, a levelek nem küldettek el.¹²⁶

Nem a rekonstrukció iránti vágy azonban Prikk és Bertalan egyetlen közös vonása. Bertalan éppúgy lenézi az embereket, ahogyan Prikk,¹²⁷ illetve a *Prikk mennyei útjában* felbukkanó alteregójához hasonlóan azt reméli, a pénz minden gondját megoldja.¹²⁸ Rá kell ébrednie azonban, hogy nem a szegénység, de még csak nem is az alkoholizmus problémáinak okozója. Ahogy Cholnoky László testvére, Cholnoky Viktor is megfogalmazta: „A pusztulás kezdőoka nem a narkotikumban van, hanem a reá kényszerülő lelki diszpozícióban, vagy ahogyan Tolsztoj mondja: »furdaló lelkiismeret«-ben.”¹²⁹

¹²⁶ Uo., 16.

¹²⁷ Bertalan azonban a meg nem írt levélben végzett kíméletlen önvizsgálata közben képes szembenézni eme káros szokásával, s ennek köszönhetően egyre tisztábban látja önmagát is: „És ha az utcán találok okos arcú emberekkel, eltűnök, vajon ők is folytatnak-e ilyen rettenetes lelki munkát. De jobban szerettem tudomásul venni azt, hogy nem folytatnak, mert így vetélytársak nélkül maradtam, és csodálkozva kérdezhettem: miért nem borulnak le előttem?” Uo., 37–38.

¹²⁸ Bertalan a történet vége felé közeledve azt reméli, a pénz még saját, mesterségesen létrehozott, s idővel autonómmá vált identitásai elleni védekezésésként is szolgálhat: „Pénz van, ez a fő, és... igen – és most eszembe jut az én zseniális találmányom, és azzal – nehogy az előbbi jelenethez hasonlók megismétlődhessenek – végképpen tehetetlenné teszek, drága Jakabom! Kivett a zsebéből egy húszkoronást, és letakarta vele a tükröt. – Ez mindent eltakar!” Uo., 28.

¹²⁹ CHOLNOKY VIKTOR, „A ruah”, in CHOLNOKY VIKTOR, *Összegyűjtött művei*, szerk. SZÁNTAI Zsolt, URBÁN László és TÓTH Róbert, 437–440 (Szeged: Szukits Könyv-

Bertalan Prikkhez hasonlóan társadalmon, szinte valóságon kívüli alakként, álomvilágban élő kísértetként jelenik meg előttünk. A *Bertalan éjszakája* esetében a „tudat-színház” megjelenítésének, illetve a tudatfolyam-technika alkalmazásának köszönhetően azonban a főhős immár teljes mértékben elszakad a valóságtól, és Bertalannal együtt az olvasó is belép az álmok birodalmába, ahol Budapest utcái felett „elhalt munkásleányok elkallódott szerelmei” lebegnek,¹³⁰ és ahol a vonat kattogása azt dalolja jó kedélyűen: „Hol-nap, hol-nap! Huszon-hat kraj-cá-rod-van!”¹³¹

Ebben az álomvilágban sosem lehetünk biztosak abban, hogy amit látunk, valóságos-e, hiszen mindent a tudathasadásos főszereplő perspektíváján keresztül érzékelünk. A szöveg számos alkalommal felhívja a figyelmünket arra, hogy csupán Bertalan interpretációjában ismerjük meg az eseményeket. Az egyik ilyen jelenet, amikor Bertalan a távozó Kohaninszkynek és a „remegő szájúnak” a beszélgetését hallgatja / képzeleli maga elé: „Bertalan, amikor befordult a sarkon, természetesen semmit sem hallott a két ember beszédjéből, de kétségtelen bizonyossággal meg tudta volna mondani, hogy a remegő szájú valami komiszságot mondott rá, és hogy Kohaninszky leintette. Szóval hogy a dolog úgy volt, ahogyan valóban volt.”¹³²

Mint láthatjuk, Bertalan valóságról alkotott elképzelései és értelmezései gyakran meglehetősen megalapozatlanok, s a valós történések helyett legfeljebb hősünk paranoiájáról árulkodnak. Így az a kérdés is felmerülhet az olvasóban, hogy egyáltalán igaz volt-e bármi is abból, ami megesett Bertalannal, illetve a történet világában létezik-e egyáltalán más szereplő a központi figurán kívül. Bár erre a kérdésre nem kapunk választ, a fentieket figyelembe véve – illetve továbbra is szem előtt tartva a műben központi szerepet játszó tükörmotívumot –

kiadó, 2001), 437.

¹³⁰ CHOLNOKY, „Bertalan éjszakája”, 17.

¹³¹ Uo., 28.

¹³² Uo., 12.

úgy gondolom, nem alaptalan a mellékszereplőket is Bertalan tükörzódéseiként értelmeznünk.

A novellában ábrázolt álom-, illetve szürrealista látványvilág bemutatása által nyelvileg megkonstruált kizökkent tér, valamint a korábban bemutatott zavaros önérzékelés mellé a *Bertalan éjszakájában* is a főhős kizökkent időérzékelése társul. Bertalan képtelen meghatározni, mennyi idő telik el az egyes események között, élete pedig lényegében „vég felől determinált létezés”¹³³ – minden cselekedete önnön megsemmisülésének irányába mutat.

A mű címe, illetve első mondata szintén a főszereplő közelgő halálát vetítik előre, valamint a prózanyelvben is számtalanszor megjelennek a Bertalan tetteinek végső voltát kihangsúlyozó mozzanatok (például amikor utoljára ölti magára ruháit), melyek újra és újra emlékeztetik az olvasót a várható tragikus befejezésre. Bertalan számára azonban ez a vég nem feltétlenül a jövőt jelenti: a jövőt számára a vágyott *aqua lustralis* ('fényes víz', 'szenteltvíz') testesíti meg, míg halála – önmaga eltörlése a világból, az idő visszafordítása, hogy még azelőtt meghaljon, hogy megszülethetne – az álom fordított idejéhez híven a múlt birodalmába tartozik.¹³⁴ Erre utal az is, hogy öngyilkossága felé közelítve egyre fontosabb szerepet játszanak életében múltjának kísértetei: Karolin és Kohaninszky alakja, valamint halott öccsének és édesanyjának szelleme. Bertalan „vég felől determinált létezése” fordított irányba, saját múltja felé mutat – ezáltal is jelezve a kizökkent elme szubjektív, narratívába ágyazott diszkurzív idejét, melyet a szubjektum maga hoz létre a külső valóságtól függetlenül.¹³⁵

A rekonstrukció, valamint a kizökkent tér-, illetve időérzékelés mellett további párhuzamokat is találhatunk a *Prikk mennyei útja* és a *Bertalan éjszakája* című novellák főhősei között. Az egyik ilyen

¹³³ NAGY, *A hangulat poétikája...*, 154.

¹³⁴ Vö. uo., 159.

¹³⁵ A *Bertalan éjszakája* című novella időszerkezetének átfogó elemzéséhez ld. uo., 153–163.

a megnyilatkozás lehetetlensége, mely Prikk esetében a vendéglőben lezajlott, illetve a süket emberrel folytatott álpárbeszédekben, míg a *Bertalan éjszakájában* a pusztán a főhős tudatában, valamint a tudatfolyam-technika alkalmazásának köszönhetően a novella szövegében létező meg nem írt levélben manifesztálódik.¹³⁶ Továbbá Prikkhez hasonlóan Bertalan is úgy képzeli, különleges kapcsolatot ápol az Üdvözítővel, akit csak öreg liliomszabónak nevez. Bár a *Prikk mennyei útjában* olvasható terjedelmes monológokkal szemben ebben a novellában csak említés szintjén jelenik meg ez a gondolatkör, a történet egy pontján Bertalan hosszabban is beszél Istenhez fűződő kapcsolatáról:

[H]iába minden, mert ő, a szabómesterek doyenje, akiről így kertelve beszélek, ő nem felel, övé a gyönyörű boldogság, amiről mi csak álmodunk, vagy amit kezdetleges módon hamisítunk a magunk számára, övé az, hogy mosolyogva hallgathatja a bántó szökat, hogy gyönyör és szánalom nélkül való közönnyel szemlélheti, amint a süket csendesség, ami válasz gyanánt a sikoltozásunkra felel, mint forralja sűrűvé, feketévé, kozmássá a szívünk véret a pokolbeli tűzön! Rettenetes ez! Tudom én... sok vitám volt már vele, sokszor maradtam győztes...¹³⁷

Bertalan és Prikk ugyanannak a figurának az alakmásai. Erre utal Istenhez való viszonyuk hasonlósága, illetve a korábban felsorolt

¹³⁶ A megnyilatkozás, illetve a kommunikáció lehetetlensége a *Bertalan éjszakájában* olvasható párbeszédet vizsgálva is kitűnik. A szereplők közötti szóváltásoknak csak egy részét olvashatjuk, így a feltett kérdésekre csak ritkán érkezik válasz, mely szintén jelzi a kommunikáció és nyelvhasználat ellehetetlenülését. Bertalan a történet folyamán legtöbbször saját tükörképeivel folytat párbeszédet, ám ezek az önmagával lejátszott szöcsaták is egyoldalúak, mivel alteregói nem reagálnak Bertalan hozzájuk intézett mondataira: Caracalla császár például egyszer sem szólal meg a történet folyamán. Amikor pedig nagy ritkán megszólítják Bertalant, akkor ő nem válaszol. Ezáltal szinte az összes párbeszéd egyoldalúvá válik a novellában, ezzel is jelezve a szubjektum és a nyelv párhuzamos felbomlását.

¹³⁷ CHOLNOKY, „Bertalan éjszakája”, 37.

érvek mellett az is, hogy mindketten hófehér, tiszta jelenségként képzelik el büntelen lelküket,¹³⁸ mely megváltásra vár „sárban fetrengő, pálincaszagú, mocskos” burkolatában.¹³⁹ Mindkettőjükben egyaránt ott rejlik az őshumor és az összomorúság.¹⁴⁰ Bár ez utóbbi akadályozza őket céljaik elérésében, mégis egyik legbecesebb kincsük, hiszen – ahogy Bertalan is megfogalmazza Kohaninszkyhez szóló levéltöredékében – „a boldog ember buta ember, a szomorú ember pedig mindent megért, és én azt szeretném, ha megértenéd a misztériumot!”¹⁴¹ Ebből is kiválik, hogy a Cholnoky-figurák célja nem a boldogság és nem is pusztán a túlélés: egy magasabb rendű létezésre vágnak, melyet sosem érhetnek el. Az ő esetükben – Csáth Géza szavaival éve – „az öngyilkosság – a leghatalmasabb életvágy, a megalkuvást legkevésbé tűrő primér életösztön munkája..., legintenzívebb élés, életkívánás. A legizzóbb, legmohóbb élet.”¹⁴²

Visszatérve azonban a Cholnoky-életműben megfigyelhető tükröződésekre, fontos kiemelnünk, hogy nem a *Prikk mennyei útja* az egyetlen a szerző novellái közül, amely a *Bertalan éjszakáját* olvasva felidéződhet az olvasóban. Ahogy Prikk és Bertalan szólama időnként összecsúszik – mint például, amikor Bertalan (szinte Prikket idézve) megjegyzi, hogy „holnapra nincs pénz, nincs ruha”,¹⁴³ vagy amikor

¹³⁸ „Sokszor, amikor holttrészezen fetrengtem, egészen tisztán és biztosan láttam a saját lelkemet hófehéren ott bolyongani a legmagasabb tűzfal ormán, amint a napfény felé kapkodott, és ilyenkor keserűen sírtam, mert vissza kellett hívnom a ragyogó, pompás lelket.” Uo., 36.

¹³⁹ Uo., 37.

¹⁴⁰ Ez az összomorúság a *Prikk mennyei útjában* fontos szerepet játszó elveszett Paradicsom motívumához is szorosan kapcsolódik: „A pompás, nemes szomorúságot, amit minden csiszolt lelkű ember haláláig a szívében hordoz, és ami talán még az elveszett paradicsom miatt érzett rettenetes szomorúság egy atomja.” Uo., 26.

¹⁴¹ Uo., 36.

¹⁴² CSÁTH Géza, *Ismeretlen házban* (Újvidék: Forum Könyvkiadó, 1977), 482.

¹⁴³ CHOLNOKY, „Bertalan éjszakája”, 37.

Prikk gondolatai közé beszivárog Bertalan bíborpalástos Caracalla császáranak képe –, úgy a szerző egyéb műveire is találunk utalásokat a prózanyelvben. Az egyik ilyen a *Bertalan éjszakájában* csak említés szintjén megjelenő földre zuhant meteor motívuma,¹⁴⁴ melynek egy külön novellát is szentelt az író.¹⁴⁵

Emellett a *Támás* című Cholnoky-regény főhősének és Bertalannak az álmában egyaránt megjelenik Bunkó Dankó alakja, aki kiszípjantja a rossz gyermekek lelkét. A művek közötti átfedést tovább erősíti, hogy ezt a mesebeli alakot a szerző egy másik novellájának központi figurája, Szipoghy Menyhért (itt Szipoghy Menyus) üldözi el. Külön érdekesség, hogy ez a részlet a szerző különleges publikálási praxisára is példa, hiszen a két műben szinte szóról szóra megegyezik a kérdéses történet. Az életműben megfigyelhető autotextualitásra további példákat is találhatunk, hiszen a *Bertalan éjszakájának* egyes jelenetei az *Adós, fizess!* című novellában is helyet kaptak.¹⁴⁶

A Cholnoky-művek között további kapcsolatot teremt az is, hogy a szerző bizonyos írásai (*Régi ismerős, Piroska, Prikk mennyei útja, Bertalan éjszakája*, illetve *Támás*) a Bertalan és Fridolin alakjában kiteljesedő típus fejlődéstörténetét rajzolják meg az olvasó előtt.¹⁴⁷ Mint azt már korábban említettem, minél több Cholnoky-művet olvasunk, annál inkább elmosódnak a határok az egyes írások között: szövegrészletek, motívumok, illetve szereplők szivárognak át egyik műből a másikba, szakadatlanul tükröződve és újrateremtődve – mondhatnánk, rekonstruálódva –, egy összefüggő, az egyenkénti jelentéseket kitágító „internovellisztikus szövegkomplexumot” hozva létre.¹⁴⁸

¹⁴⁴ „Ismerjék és tudják meg végül, hogy véletlenül középük zuhant meteorral van dolguk, amihez legtanácsosabb volna közel sem menni, mert esetleg megégetik magukat.” Uo., 34.

¹⁴⁵ A témához ld. MAJOR, „Egy vergődő lélek...”, 175.

¹⁴⁶ Bővebben ld. BARÁTH, „Szakadatlan rekonstrukció...”.

¹⁴⁷ VARGHA, „Egyéniség, szerep, determinizmus...”, 80.

¹⁴⁸ BARÁTH, „Szakadatlan rekonstrukció...”.

A *Bertalan éjszakájában* megfigyelhető intertextualitás a szerzői életmű mellett az európai regény kontextusában is elhelyezi a novellát. Pirandello és Rilke regényei, illetve a Cholnoky-művek között megfigyelhető párhuzamokon kívül találhatunk utalásokat az író kedvelt szerzőjére, E. T. A. Hoffmannra,¹⁴⁹ valamint Hans Christian Andersen meséire is. A fentebb már emlegetett Dosztojevszkijt pedig nem pusztán a főhős alkata, illetve folyamatos „vergődése” idézi meg, hanem a mű egyik, csupán Bertalan elméjében megkonstruálódó jelenetéről is az orosz író *Bűn és bűnhődés* című regénye juthat eszünkbe. A kérdéses részletben Bertalan elképzeli, hogyan reagálna Kohaninszky felesége, ha beállítana hozzájuk, hogy visszaadja a Kohaninszkytól elnyert pénzt:

[K]étségtelenül az ő nevét is megemlítette szörnyű neje előtt, aki azóta szakadatlanul tombol dühében e szent vasárnapon. Mármost, ugyebár, ha ő most beállít oda, mint valami nagyszívű középkori lovag, és a pénzt egy pompás mozdulattal leteszi az asztalra elé a piszkos konyhakredencekre – mert be úgysem vezetnek ilyen körülmények között, az világos –, az egész jelenet az undokságok gyűlöletes halmaza lesz.¹⁵⁰

Az idézett rész nem véletlenül idézheti elénk Raszkolnyikov alakját, amint szóttanul pénzt helyez Marmeladovék ablakdeszkájára, miközben a ház úrnője hangosan szidalmazza iszákos férjét.¹⁵¹

Az intertextualitás Cholnoky novellisztikájában a korábban ismerttetett narratív identitás jelenségéhez is kapcsolódik. Már említettem, hogy – mint arra Bertalan is ráébredt –, a szubjektum identitása pusztán interpretáció, melynek szüksége van egy narratívára (ezek

¹⁴⁹ Vö. CHOLNOKY László, „[Vallomása kedves olvasmányairól]”, in *Könyvek könyve: 87 magyar író, tudós, művész, közéleti ember és kiadó vallomása kedves olvasmányairól*, szerk. KŐHALMI Béla, 93–95 (Budapest: Lantos Adolf, 1918).

¹⁵⁰ CHOLNOKY, „Bertalan éjszakája”, 33.

¹⁵¹ Vö. Fjodor Mihajloviics DOSZTOJEVSZKIJ, *Bűn és bűnhődés* (Budapest: Révai Testvérek Irodalmi Intézet Részvénytársaság, 1919), 25.

jelen esetben Bertalan tükörképként megjelenített alteregói). Ezen narratíva létrehozásához pedig a történelem és a fikció szolgálhat mintaként.¹⁵² A *Bertalan éjszakájában* megjelenő szépirodalmi utalásoknak szintén ez a funkciója, hiszen Bertalan az ezekben olvasható narratívákat veszi alapul saját, illetve mások identitásának megalkotásához.¹⁵³ A fikciós minták mellett azonban Bertalan történelmi példákat felhasznál, melyek Bertalan, Jakab, illetve Caracalla alakjában (és nevében) nyilvánulnak meg.

A neveknek különleges erejük van az irodalomban, illetve a szubjektum identitásának megalkotásában is fontos szerepet játszanak. Ha valakit a nevéen neveznek, azzal elismerik és megerősítik létezését, illetve a világban elfoglalt helyét.¹⁵⁴ Éppen ezért a tény, hogy Bertalant a novellában (a narrációt nem számítva) mindössze kétszer szólítják nevéen (és mindkét alkalommal a névtelen „remegő szájú”), szintén ingatag identitásának jelölője.¹⁵⁵

Cholnoky írásaiban gyakran megfigyelhetjük a központi figurák neveinek viselőikre gyakorolt sajátos befolyását. Számos műben a szereplők különleges, szinte hihetetlen nevei a figurák világon kívüliségét és idegenségét testesítik meg (például Kalandrinó, Felsőálmai Lipy Kelemen, Ritter von Toggenburg, Szipoghy Menyhért, Sívó Keresztély, Flórusz, Fridolin, Prikk stb.).¹⁵⁶ A *Bertalan éjszakájában* pedig meghatározó történelmi és vallási narratívákat hív be a szövegbe a rendkívül tudatos névadás, amelyek a szubjektum eredendő időhöz

¹⁵² RICOEUR, „Narrative identity”, 73.

¹⁵³ Kohaninszky alakját például Andersen meséi alapján értelmezi: „Kohaninszky néha úgy tűnt fel, mintha Andersen valamelyik meséjéből vágták volna ki. Talán a háromszögletű kalapot is látta a fején, formátlan combjain meg a kurta nadrágot.” CHOLNOKY, „Bertalan éjszakája”, 11.

¹⁵⁴ A témához ld. Ryo SUZURI, *MADK*, 3 köt. (San Francisco: SuBLime, 2021–2023).

¹⁵⁵ Kohaninszky nevének állandó használata viszont elkeseredett kísérlet arra, hogy a pusztán imitáción alapuló kísértet valós személlyé váljon a történet világában.

¹⁵⁶ Vö. MAJOR, „Egy vergődő lélek...”, 175.

és térhez való kötöttségét is feloldják. Bertalan századfordulós városi életmódhoz kötődő identitása felszámolódik a távoli korokhoz és helyekhez kapcsolódó narratívák tükrében – ezáltal a szerző egyetemessé rágítja Bertalan léttapasztalatát, továbbá jelzi a szubjektum haldoklásának következő állomását.

A címszereplő neve egyszerre utal a Szent Bertalan éjszakája néven ismert mézszárlásra és Bertalan apostolra, a tizenkét tanítvány egyikére. A név eredete pedig Bertalan identitását is befolyásolja. Bertalan apostol ördögűző mivolta a főhős egyik alteregójához, az elpusztítani kívánt démonhoz kapcsolódik – sőt, ha figyelembe vesszük, Bertalan miként konstruálja meg önmagát a különböző narratívák tükrében, akkor az sem alaptalan feltételezés, hogy éppen önnön nevének hatására képzelet elöngyilkos hajlamait fojtogató démonként, akit másik alteregója, Caracalla később elpusztít.

Bertalan apostolról továbbá azt olvashatjuk a Bibliában, hogy nincs benne kétszínűség. Ezzel összefüggésben Bertalan leghőbb vágya az, hogy megőrizze lelke tisztaságát, s káros, kétszínű hajlamait leválassza identitásáról. Bertalan kívánsága ezáltal arra irányul, hogy minél hasonlatosabbá válhasson a szenthez, aki – apostoli mivoltából adódóan – éppen olyan szoros kapcsolatot ápol az Üdvözítővel, amilyenre Bertalan (és Prikk) vágyik.

Bertalan identitására azonban névrokonának halálneme van a legnagyobb befolyással, mely a korábban már említett test és lélek kettősségéhez is kapcsolódik. Bertalan a történet egy pontján üvegbe zárt ugorkának (vagyis uborkának) képzelet el belső lényét, s arra vágyik, hogy valaki végre összetörje az üvegbörtönt, amelybe Istene zárta – vagyis önnön testét:

[N]em ember vagyok, hanem ugorka, amelyet ő, egyszer mulatságból, ahogy a falusi gyerkőcök csinálják, még apró korában beleszorított valami ócska palackba. Aztán az ugorka nő, már nagyobb lenne, mint a háza, de annál inkább rabbá lesz! Pedig

csak az üveg, a nyomorúság hitvány csehüvegje állja az utamat, amit egyetlen ökölcsapással szét lehetne zúzni!... Kohaninszky! Ha magad nem jöhetsz, küldj valami erős embert, aki lezúzza rólam ezt az átkozott burkolatot, amelyen keresztül láthatom a valóságos életet, de ami elállja az utamat!...¹⁵⁷

Bertalan úgy érzi, testének börtöne csak akadályozza szellemének kiteljesedését. Arra vágyik, hogy valaki lehúzza róla ezt a túlságosan is szoros burkolatot, s kiszabadítsa hótiszta lelkét. Ez a kívánsága pedig párhuzamba állítható Bertalan apostol halálával, akit a hagyomány szerint elevenen megnyúztak – vagyis megszabadítottak a lelkét börtönbe záró külső burkolattól. Bertalan pedig, hogy minél inkább egygé válhasson szent névrokonával, éppen ilyen halálra vágyik. Nem ez az egyetlen mód azonban, ahogyan Bertalan önnön halálát elképzei. Az identitását leginkább meghatározó három narratívához híven három különböző halálnemről álmodozik: az elevenen megnyúztatásról, az elégetésről, illetve a megfojtásról/vízbefúlásról.

Bertalan azon vágya, hogy „a szívében égő tűztől” pusztuljon el,¹⁵⁸ Caracalla római császárhoz kapcsolódik, hiszen a kapzsi, eredménytelen háborúkat vívó főurat halála után elhamvasztották. Az uralkodó pénzéhsége, illetve céltalan küzdelmei szintén Bertalant idézik, valamint testvérgyilkos voltának is megtaláljuk a novellabeli párhuzamát: Caracalla fojtja meg Bertalan másik alteregóját, a démont. Caracalla alakja a mű egyik központi motívumához, a vízhez is szorosan kötődik, hiszen az egykori császár az általa építtetett és nevét viselő fürdőkről, Caracalla termáiról volt ismert.

Miroár Jakab alakja szintén kapcsolódik a víz motívumához. A hagyomány szerint Szent Jakab apostol halála után egy hajóra rejtették, mely egészen Hispániáig sodródott. Ez a tengeren való céltalan sodródás Bertalan tehetetlen létezésének párja. A mű zárójelenetében

¹⁵⁷ CHOLNOKY, „Bertalan éjszakája”, 38.

¹⁵⁸ „Engedd, hogy a szívemben égő tűztől pusztuljak el! Ne fojts meg!” Uo., 42.

fontos szerepet játszó kereszteléshez kötődik az a közismert tény is, hogy Jakab apostol Keresztelő Szent János testvéreként szerepel a Bibliában. Miroár Jakab alakja ezáltal nem csupán a tükörmotívumhoz, hanem a novella másik központi motívumához, a vízhez is többszörösen kapcsolódik. Elemzésem utolsó részében a víz motívumának, illetve a fentebb bemutatott történelmi és vallási narratíváknak a *Bertalan éjszakája* zárójelenetében betöltött szerepét vizsgálom.

A víz motívuma transzparenciájának, valamint gazdag jelentésrétegeinek köszönhetően egyszerre köthető Bertalan kizökkent idejéhez és az elmúláshoz (*a dolgok folyásához*, ahogy a novellában olvashatjuk), a fentebb ismertetett vallási narratívákhoz, illetve a főhős tudatának áramlásához, melyet a szerző a tudatfolyam-technika segítségével tár fel az olvasó előtt. A novella elején egy egyszerű cselekedet, az arc vízbe mártása indítja el Bertalan gondolatainak áradását:

Bertalan a megbeszélés után *belemerítette arcát a hűvös vízbe*, és amíg *az apró hullámrongyok simogatták*, lelkében többnyire felkelt a szép, *a tiszta élet* után csalogató vágy. [...] Azóta, amióta Bertalan – sebes futtában – egy merész kanyarodónál kisiklott *az átlátszó, tiszta élet* vágányai közül. Fontosabb, színesebb perceiben látni vélte néha *az aqua lustralis*, *a tiszta élet csodás vizét*, és vágyó gyönyörrel vegyítette álmai közé az eljövendő pillanatot, amelyben majd *a csodavíz cseppjei* érintik az arcát, és *lemossák róla a szennyet*, amit a nyomorúság okozta *félelem verejtéke* kent rá.¹⁵⁹

Az idézetből látható, hogy a víz motívuma a prózanyelvben is megjelenik, s a történet folyamán szinte kísérti a főhőst. Ehhez kapcsolódik a jövőt megtestesítő *aqua lustralis* utáni eredménytelen kutatás, a Bertalant kísértő kék szemek, valamint a bűnöktől való megtisztulás, amely a szenteltvíz és a keresztelés tárgyköréhez is több szállal fűződik. A megtisztulás folyamata a keresztség mellett a kéz tisztára mosásának aktusával is összefügg. Ez egy újabb bibliai párhuzamot

¹⁵⁹ Uo., 7–8. [Kiemelések tőlem, R. R. Í.]

hív be a novella világába: a kezeit mosó Pilátus képét, akit Bertalan Caracalla császárral azonosít („Caracalla császár megmossa kezét az aqua lustralisban, és azok hófehérek lesznek ismét!”).¹⁶⁰

Ez a motívum a *Prikk mennyei útja* című írásban is megjelenik: a magát gyilkosnak képzelő Prikk kezeit a Duna vizében megmosva igyekszik megszabadulni a büntett emléktől. A két művet még inkább közelíti egymáshoz, hogy a *Bertalan éjszakájában* a Duna az *aqua lustralis* forrásaként (valamint Bertalan tudatfolyamának szimbólumaként) jelenik meg,¹⁶¹ ezáltal Prikk az elképzelt Caracalla császárhoz hasonlóan az *aqua lustralis* vizében vágyik megtisztulni. További hasonlóság, hogy a narrátor mind a *Bertalan éjszakájában*, mind a *Prikk mennyei útjában* folyékony halmazállapotúként ábrázolja a különféle elvont fogalmakat, például a szabadságot, a megbocsátást vagy éppen az érzelmeket.¹⁶² A tisztánlátás hiánya is a mocsár képében, Bertalan és Kohaninszky zavaros szemében,¹⁶³ valamint abban materializálódik, hogy a tévedésben élő szereplők képtelenek szemeikből kimosni a port. A pocsolyába lépés Bertalan elméjében a bűnök elkövetésének szinonimájává válik, és a bűnök hatására keletkezett „foltok” pedig úgy tűnnek el a lelkéről, „mint a vízcsepp nyoma a nap izzó fényén”.¹⁶⁴

¹⁶⁰ Uo., 25.

¹⁶¹ „Még egyszer lekerült a Dunához. Hús, hajnali levegő fűrösztötte az arcát. Bertalan lehunyta a szemét, és hallgatta a folyam halk, sziszegő folyását. Az aqua lustralis csobogására gondolt.” Uo., 28. Vö. NAGY, *A hangulat poétikája...*, 161.

¹⁶² Vö. „A bortól kissé formátlanná lett szíve csordultig volt bocsánattal, amit jóságos birkaszemén vagy pergamenszerű kezének elnéző legyintésein keresztül csapolt le.”; „[K]ár olyan sekélyes kérdéseket hánytorgatni, csavargatni, amelyekből önmegvetés vagy szomorúság csöppenhet ki.” CHOLNOKY, „Bertalan éjszakája”, 9, 14. „[A] töprengésből mindig csak szomorúság csöpög ki.” CHOLNOKY, „Prikk mennyei útja”, 64.

¹⁶³ A szem a tükör motívumához is kapcsolódik „a lélek tükréként” való értelmezésével.

¹⁶⁴ CHOLNOKY, „Bertalan éjszakája”, 14.

Bertalan visszatérő vágyakozása a fulladásos halál után a víz motívumának egy újabb megjelenési formája. A főhős többször is elképzeli a történet során, hogy megfojtják, illetve belefullad az áhított *aqua lustralis*-ba. Ennek kapcsán idézi fel halott öccsének emlékét: a képet, ahogy a gyermek isteni igazságszolgáltatásként vízbe fojtja a macskákat.¹⁶⁵ A hallucinált jelenet, mikor az esőben ázó Bertalan belefullad a Mózesként megjelenő Caracalla császár által fakasztott víz, illetve elhunyt édesanyja könnyeinek egygé váló folyamába,¹⁶⁶ ugyancsak Bertalan közelgő öngyilkosságát vetíti előre. Ehhez kapcsolódik az is, hogy egy alkalommal alteregóját, Miroár Jakabot szeretné befojtani egy pocsolyába; máskor pedig öngyilkos hajlamainak megtestesítője, a démon narrációjában olvashatunk Bertalan elképzelt haláláról:

Már régen megfojtottalak volna, már régen addig csiklandoztam volna a szívedet, amíg kimentél volna a ligetbe egy szép, magas fát keresni, amelyiken hintázva az éjszakai szél összeverhette volna bokádat.¹⁶⁷ De nem tettem, mert sajnáltalak, amikor láttam, hogy néha rád nehezedik fekete testével a rettenetes szomorúság, és mert hallottam, hogy álmodban néha sírtál, gyámoltalanul sírtál, akár az apró gyerek, mikor az anyja sem tudja: miért, amikor a csecsemő a könnyei csodatükrén át ezer fekete koporsót lát, és

¹⁶⁵ „A beteg gyermek okos, vén, ő is az volt. Jó, kedves, dacos és kegyetlen. Furcsa csoport ez, de így volt. Sokáig, hosszan hallgatott gyakran. Egyszer, ilyen hosszú hallgatás után azt mondta: most kigondoltam valamit, most istenedit fogok játszani! És hát fogta a macskakölyköket, nyakig belemártotta őket a vízbe. Amelyik hallgatott, és megadóan nézett rá, mintha mondaná: ó, uram, te tudod, mit cselekszel! – azt kihúzta a vízből, szárazra törölte ismét, és félelmes komolysággal mondta: ezt megjutalmaztam! – Amelyik pedig nyivákkolt, azt befojtotta a vízbe. – Zúgolódot! – mondotta. – Ez a sorsa!...” Uo., 37.

¹⁶⁶ „[A] barna messzeségben hatalmas szikla állt, amelyből Caracalla császár, mint egykor Mózes, vizet fakasztott jogaival. A szikláról kristálytisztá habok zuhogtak alá, és összefolytak egy reszketeg, sírdogáló kis öregasszony szeméből ömlő könny-patakocskával. És ott, ahol a kettő összecsapott, ott látta fuldokolni önmagát, halotta a maga sikoltozását.” Uo., 40.

¹⁶⁷ Vö. Prikk halálával.

mind az ezerben az édesanyját viszik ki a temetőbe. Így sírtál álmodban, ezért nem fojtottalak meg.¹⁶⁸

A víz motívuma, illetve a Bertalan identitását befolyásoló narratívák fontos szerepet töltenek be a novella zárójelenetében is, amelyben kiteljesedik a mű összetett motívumhálózata. A zárlatban a címszereplő a Szent Bertalan éjszakáján történt mézárhlást újralkotva elpusztítja alteregóit. A tükröződő felületek megsemmisítésének kezdetét a holdfény eltűnése jelzi: a Hold, mely a Nap fényét tükrözi vissza, az első tükör, amely elhagyja Bertalant.

Azt pedig, hogy Bertalan nem pusztulhat el a szívében égő tüztől, egyszerre jelöli az asztalon égő gyertya kialvó lángja, valamint a „vizes szemű” Kohaninszky megjelenése,¹⁶⁹ akinek „léptei nyomán vízfoltok támadnak”.¹⁷⁰ Kohaninszky szelleme¹⁷¹ a Duna vizébe hurcolja a főhőst, majd Miroár Jakabot a folyóba hajítva elpusztítja Bertalan első alteregóját. Caracalla császár bíborpalástját pedig, mely az egész égboltot befedi, Bertalan édesanyjának ibolyakék szemei égetik át – a csillagpár a valaha élt császár holttestének sorsát idézve hamvasztja el Bertalan következő alteregóját. A Duna a zárlatban egyszerre jelenik meg hatalmas tükörként, valamint mindent elnyelő közegként, amely a novella végére Bertalan utolsó alteregóját is elpusztítja. A Duna azonban Bertalan tudatának a metaforája is: a szerző ezáltal a címszereplő örületét is beemeli a prózanyelvbe – Bertalant így saját kizökkent tudatának hullámai nyelik el.

Bertalan öngyilkossága a műben keresztelőként ábrázolva jelenik meg. A keresztség etimológiai háttere szintén a novella egyik központi

¹⁶⁸ CHOLNOKY, „Bertalan éjszakája”, 17.

¹⁶⁹ Uo., 9.

¹⁷⁰ Uo., 42.

¹⁷¹ Bár Bertalant bűntudat gyötri amiatt, hogy Kohaninszky miatta lett öngyilkos, fontos megjegyeznünk, hogy a novellából nem derül ki egyértelműen a férfi halála. Kohaninszky öngyilkosságát egyedül Bertalan kezeli tényként, őt viszont egyre inkább elborítja az örület.

motívumához, vízhez kötődik: a kifejezés az ógörög *βάπτειν* (*baptein*) igéből származik, melynek jelentése ’bemártani, bemezíteni’, ’valamit teljesen víz alá meríteni úgy, hogy a víz összezáródjon felette’.¹⁷² Ahogy Bertalan feje fölött összezárul a víztükör, egy fordított keresztelőnek lehetünk szemtanúi: a névadáshoz is kapcsolódó szertartás ezúttal lemossa a „nyelvi integráció keresztvizét” a szubjektumról,¹⁷³ megszabadítva azt önnön nevétől, mely mesterségesen konstruált identitásának alapját képezte.

Bertalan a novella végére megszabadul a személyiségét befolyásoló idegen narratíváktól, s ezáltal megszűnik „énjének nyelvbe-ágyazódása”.¹⁷⁴ Nem marad más, csak maga Bertalan, az ő igaz valója, külső befolyásoktól mentes legtisztább énje – ez azonban nem létezik. Henrik Ibsen drámáját¹⁷⁵ szabadon idézve: hiába fejtjük le identitásának különböző rétegeit, akárcsak a hagymának, neki sincs magja – nincs egy önmagából építkező, változatlan valódi énje. A valódi Bertalan nem létezik: üres belül. Identitását történelmi és fikciós narratívák mintájára konstruálta meg élete folyamán (akárcsak a többi ember), létezését így nem lehet függetleníteni a nyelvtől.

A nyelv, mely ebben a novellában a különböző narratívák által képviselten jelenik meg, a szubjektummal együtt pusztul el. Így teljeseedik be a nyelv és a szubjektum párhuzamos haldoklása, illetve ezáltal a nyelv, az eltérő narratívák halála a szubjektum megszűnésévé is válik, amely képtelen létezni nélkülük. Bertalan identitása és létezése megszűnik: a fordított keresztelő által „visszaszületik” édesanyja méhébe, lelke felszáll a csillagok közé, s visszatér a Paradicsomba, mely – Prikkhez hasonlóan – számára is a megsemmisülést jelenti. Halálra született, vagyis vég felől determinált létezése eléri a vágyott megváltást: meghal, mielőtt megszülethetne.

¹⁷² NAGY, *A hangulat poétikája...*, 162.

¹⁷³ EISEMANN, „Az individuum...”, 138.

¹⁷⁴ Uo.

¹⁷⁵ Henrik IBSEN, *Peer Gynt* (Budapest: Magvető Kiadó, 2023).

„Tükrökkel csinálják. Klisé, persze, de így van”¹⁷⁶ – fogalmazta meg Neil Gaiman, és megállapítása Cholnoky László novelláira is érvényes. Cholnoky tükrökkel és bravúros stílusával felfegyverkezve ábrázolja a fragmentált szubjektum kálváriáját, egyetemes érvényűvé tágítva a századfordulós budapesti léttapasztalatot, kapcsolatot teremtve nem csupán az általa megálmodott szereplők különböző alteregói, hanem saját és mások művei között egyaránt. Tanulmányomban a tükröződési eljárásokat vizsgálva igyekeztem az alapvetően metaforikus síkon detektált tükörmotívumot az olvasás folyamatában, a személyiségképzés módszertanában, illetve a nyelvi rétegzettségben és a Cholnoky-szövegek intertextuális galaxisában egyaránt működésbe hozni és elhelyezni. Kutatásom továbbá arra kívánt rávilágítani, hogy szükséges volna Cholnoky László kánonban betöltött pozíciójának újraértékelése, illetve a szerző beemelése a kánonba – és ha ez megtörténik, akkor talán végre tisztábban láthatjuk majd Cholnoky Lászlót és műveit, s nem csupán tükör által homályosan.

¹⁷⁶ Neil GAIMAN, *Tükör és füst* (Budapest: Beneficium Kiadó, 1999), 15.

Az emlékezet narratíváját módosító
történelemábrázolás Hugo von Hofmannsthal
Reitergeschichte című novellájában*

I. BEVEZETÉS

„A *Reitergeschichte* nem történelmi novella a szó szoros értelmében, hanem egy be nem vallott tiltakozás a hivatalos történelemábrázolással szemben és a politikai szorongatottság szimptomája”¹ – Jacques Le Rider 1995-ben kiadott Hofmannsthal-monográfiájában a történelem semlegesítéséről² beszél a szerző *Reitergeschichte*³ című novellája kapcsán. A Hofmannsthal-szakirodalom

* A dolgozat a 2021–2022-es tanév őszi félévében az ELTE BTK HÖK Tudományos Ösztöndíj Pályázatának támogatásában részesült.

¹ „Die Reitergeschichte ist keine historische Novelle im engeren Sinn des Wortes, sondern eher ein uneingestandener Protest gegen die offizielle Geschichtsdarstellung und das Symptom eines politischen Unbehagens.” Jacques LE RIDER, „*Reitergeschichte*”, in Jacques LE RIDER, *Hugo von Hofmannsthal: Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende*, 59–100 (Wien–Köln–Weimar: Böhlau, 1997), 97.

² „Neutralisierung der Geschichte”. LE RIDER, „*Reitergeschichte*”, 97.

³ Hugo von HOFMANNSTHAL, „*Reitergeschichte*”, in Hugo von HOFMANNSTHAL,

a mű értelmezési lehetőségeinek vonatkozásában két rendezőelvet különített el: egyrészt a *Reitergeschichte* szubjektumközpontú olvasatát, amelyen át (a legtöbb esetben pszichológiai megközelítéssel) megmutatkoznak a *fin de siècle* körtünetnek számító identitáskrizisei.⁴ Másrészt a novella kollektív, az adott kultúrát mint speciálisan osztrák jelentéskontinuumot vizsgáló történeti-politikai olvasata kínálgatik. Jelen tanulmány ez utóbbi utat követve kívánja továbbgondolni Le Rider megállapítását a *Reitergeschichte* történelemképével kapcsolatban, elsődleges célja, hogy bemutassa Hofmannsthal történelemábrázolását a műben, amelyben az emlékezet narratíváját módosító elbeszélői stratégia a szöveg fő szervezőelveként is értelmezhető.

A *Reitergeschichte* különleges helyzete a Monarchia emlékezete szempontjából Pierre Nora gondolatmenetével⁵ világható meg. A novella a megjelenés időpontjában, értelmezésem szerint, a hivatalos történeti narratíva felülvizsgálatának igényével lép fel. A mai olvasó előtt azonban aligha válik felfejthetővé Hofmannsthal narratívamódosító emlékezetkonstrukciója, minthogy a Monarchia történetét az elmúlt százötven évben kanonizálódott szimbolikus jelrendszer révén ismerjük. A szerző a hiteltelenítő hatást pedig éppen e jelek felcserélésével, variálásával éri el.

Az elemzés során így elengedhetetlen az olyan (had)történeti és kultúrtörténeti források bevonása, amelyek Hofmannsthal korában az általános műveltség részét képezték. A hadtörténeti szempontrendszer érvényesítése mellett a Jürgen Link által kidolgozott

Sämtliche Werke: Erzählungen 1, Hrsg. Ellen RITTER, 39–48 (Berlin: S. Fischer Verlag, 1975).

⁴ Vö. Dietmar GOLTSCHNIGG, „Hofmannsthals Reitergeschichte im sozial- und kulturgeschichtlichen Kontext der Wiener Moderne”, *Moderna språk* 102, 2. sz. (2008): 57–67, 66.

⁵ Vö. Pierre NORA, „Emlékezet és történelem között: A helyek problematikája”, in *Emlékezet és történelem között: Válogatott tanulmányok*, szerk. K. HORVÁTH Zsolt, 20–27 (Budapest: Napvilág Kiadó, 2010).

Kollektívsymbolik-módszertan⁶ felhasználásával kívánom megvilágítani a mű narratívamódosító eszköztárát.

2. CSÚSZTATÁSOK A DOMINÁNS EMLÉKEZETI NARRATÍVÁBAN

A novella megjelenésének körülményei jelentékenyek a vizsgált kontextus szempontjából. A *Neue Freie Presse*⁷ 1899. december 24-én, Ferenc József uralkodásának és az 1848-as forradalomnak az ötvenedik évfordulóját követő évben közli az elbeszélést, amely Radetzky itáliai hadjáratának emlékezetét állítja kétes megvilágításba. A cselekmény középpontjában a Monarchia domináns történelmi emlékezetében hangsúlyos Radetzky-hadjárat egy fiktív akciója áll: Az észak-itáliai hadszíntéren 1848 júliusában a Radetzky seregéhez tartozó Wallmoden-vértesek egy őrjárata sikeres összecsapásban vesz részt, majd a foglyoktól kicsalt hírek birtokában átvonul a védtelenül hagyott Milánó városán. Az e jelenetben főszereplővé lépő Anton Lerch strázsamester a városban viszontlátja egykori kedvesét, Vuicot. Milánón túl Lerch különleges zsákmány reményében elszakad a svadrontól, és egy nyomorúságos olasz falun kel át, melynek átellenében, egy hídon tulajdon mására ismer. A látomásos élményeket követően Lerch visszatál a csapatához, amely időközben újabb ütközetbe bonyolódott. Egy fiatal olasz tiszt meggyilkolásával különleges megjelenésű, vasderes vezetéklovat zsákmányol magának. Az összecsapás után felettese, Rofrano báró az újonnan szerzett lovak eleresztésére szólítja fel a svadront, mire Lerch „vadállati düh”⁸-vel a tekintetében passzív ellenszegülést

⁶ Jürgen LINK, *Elementare Literatur und generative Diskursanalyse* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1983).

⁷ LE RIDER, „*Reitergeschichte*”, 89.

⁸ Hugo von HOFMANNSTHAL, „Lovastörténet,” in *Mai osztrák elbeszélők*, szerk. VAJDA György Mihály, 38–46 (Budapest, Európa Könyvkiadó, 1967), 45.

mutat. Rofrano hirtelen önkényel agyonlövi beosztottját, majd visszavezeti a svadront a főszerephez, immár vezetékllovak nélkül.

„1848. július 22-én, reggel hat óra előtt, a Wallmoden-vértesek egyik cirkáló őrzárata”⁹ sikeres katonai akcióval segít kilátásba helyezni Ausztria hatalmi státuszának helyreállítását az olasz tartományokban. Az osztrák történelmi emlékezet számára a Hofmannsthal-novellában felidézett dátum, amellyel az elbeszélés kezdetét veszi, Radetzky seregének jelentékeny custozzai győzelmét (1848. július 23–25.) konnotálja.

A novella elkülöníthető szimbólumcsoportjai közül a legtöbb jelentésréteget az őrzárát mint kollektív szimbólum¹⁰ gyűjti egybe. Az alakulat első bevetésének ábrázolásában a katonai terminológia dominál; a rendfokozatok, a katonai alakzatok, az alakulatok megnevezései és a katonai jelentést idéző nyelvezet, a földrajzi-időbeli pontosság kirajzolják azt a speciális diskurzust,¹¹ amely hitelt ad a svadron működésének. A Wallmoden-vérteseket a hivatalos diskurzusforma legitimáló ereje mellett a nemzeti emlékezet közismert és megcáfolhatatlan történelmi eseményei is támogatják.

Egészen más képet kapunk azonban a svadron működéséről, ha felfejtjük a speciális diskurzus szövetét. Hofmannsthal vértesei ugyanis a valóságban az itáliai felkelés egésze alatt Magyarországon állomásoztak. Továbbá az őrzárát megbízatása egy feltételezhetően a közelben lévő seregzöm zavartalan vonulásának biztosításában állna, ugyanakkor Colin J. Fewster rámutat arra, hogy a valóságban Milánó körzetétől 130 kilométerre tartózkodtak a legközelebbi csapatok, Custozzától keletre.¹² Radetzky győzelmének konnotációja maga

⁹ Uo., 38.

¹⁰ LINK, *Elementare Literatur...*, 50.

¹¹ Jürgen LINK, „Die Revolution im System der Kollektivsymbolik: Elemente einer Grammatik interdiskursiver Ereignisse”, *Aufklärung* 1, 2. sz. (1986): 5–23, 14.

¹² Vö. Colin J. FEWSTER, „The Onomastics of Order in Hofmannsthal’s *Reitergeschichte*”, *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 38, 1. sz. (2002): 32–45, 33,

lehetetleníti el a svadron működését, a szövegvilágon belül azonban a tény, hogy a főszereg még Milánó környékén tartózkodik és rászorul az őrző kiküldésére a főszereg biztosítása érdekében, kétségbe vonja annak a lehetőségét, hogy a *Reitergeschichte* mintegy előzménytörténete legyen az itáliai hadszíntéren aratott legjelentősebb diadalnak.

Fokozza a hiteltelen történelemábrázolás mint interpretációs lehetőség érvényét, ha feltárjuk az elbeszélés megjelenésének időpontjában közismertnek tekinthető katonai ismeretek teljes figyelmen kívül hagyását a *Reitergeschichte*-ben. Az első mondat egy vértesekből álló különítmény felderítő munkálatairól számol be, ennek a csoportnak a mozgása, akciói képezik meg a kollektív motivációknak azt a horizontját, amelyhez a főhős, Anton Lech strázsamester viszonyulhat. Hofmannsthal minden következetesség nélkül nevezi egy bekezdésen belül egyszer vérteseknek, majd dragonyosoknak a különítményt.¹³ Kedves Gyula megállapításai alapján azonban világossá válhat a mai olvasó előtt is, hogy a vértesek vagy akár a dragonyosok felderítő akcióban való szerepeltetése az alapvető katonai ismeretek teljes hiányát jelenti, vagy pedig szándékolt csúsztatást feltételez.¹⁴ Utóbbi

35; URBÁN Aladár, „A magyarországi osztrák hadsereg és a hazánkban állomásozó katonaság 1848 áprilisában”, *Hadtörténelmi Közlemények* 10, 2. sz. (1963): 145–169, 166.

¹³ A hadtörténelmi kutatások ismételt bevonásával látható, hogy a Wallmoden-vérteszereget 1867 után keresztelték át dragonyosereddé. Vö. FEWSTER, „The Onomastics of Order...”, 35.

¹⁴ A vértesek és a dragonyosok a császári-királyi hadseregben az ún. nehézlövassághoz tartoztak. Felszerelésük és fegyverzetük miatt csatadöntésre, az ellenség vonalainak egyetlen rohammal való átszakítására alkalmazták őket. A magasfokú mobilitást igénylő feladatokat a könnyűlövasság látta el, a feladatkörök keveredése csupán abban a helyzetben fordult elő, ha egy hadszíntéren a hadsereg hiányt szenvedett valamely csapatnemben. Ez az eset azonban nem forgott fenn az elbeszélés időtartama alatt az olasz hadszíntéren. Vö. DEÁK István, *Volt egyszer egy tisztikar* (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1993), 47; KEDVES Gyula, „Huszárok a szabadságharcban: »Óh huszár, huszár! Te vagy a magyar szeme fénye«”, *Rubicon*

értelmezési lehetőséget támasztják alá a biografikus tények, minthogy Hofmannsthal katonai pályafutásának egy részét a Wallmoden-ezred jogutódjában töltötte, így tisztában kellett lennie az ezred 1848-as működésével.¹⁵ Hofmannsthal elbeszélője értelmezhető megbízhatatlan elbeszélőként,¹⁶ amennyiben az olvasói elvárást – ha a kor katonai ismereteinek eltorzítása felismeretlen marad – egészen a történet erőszakos és indokolatlannak tűnő befejezéséig kielégíti; ott azonban kétségek közt hagyja a befogadót.

Hofmannsthal a novellában a speciális katonai diskurzus elemeit használja a rögzült narratíva előhívására, ugyanakkor ezen elemek felcserélésével hitelteleníti a domináns emlékezetpolitikát. Ám nem csak ezzel az eljárással él: a militáris terminológia egyes elemei a szövegben elfoglalt helyük által maguk bontják meg a hivatalos emlékezetet. A novella nyitómondata az őrző főseregtől való elszakadásáról tudósít, míg az utolsó mondat a sikeres visszakapcsolódásról. A speciális funkcióval ellátott különítmény a szövegben metonimikus kapcsolatba hozható a Radetzky-féle győztes hadsereggel, így kicsiben képezi le annak tevékenységét, mintegy a helyébe áll, hogy a történelem fonala meg ne szakadjon, amíg visszacsatlakozhatunk a birodalom szempontjából is sorsdöntő események előhívásához. Így azonban a dicsőséges hadjárat összes sikere a módosított emlékezet tükrében relativizálódik. A svadron pedig kollektív szimbólumként a hamis, léteben megingatott, funkciójában alkalmatlan jellemzőivel együtt közvetlenül rávetül a Habsburg hatalomra.

Az ellenségről alkotott kép ugyancsak a speciális katonai diskurzus keretei közt konstruálódik meg. Ugyanakkor Volker O. Durr rámutat arra, hogyan jelenik meg ezen belül a '48-as forradalmak

31, 3. sz. (2021): 44–55, 46.

¹⁵ Vö. Colin J. FEWSTER, „Hugo von Hofmannsthal and the Cavalry”, *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 32, 2. sz. (1996): 115–128, 115.

¹⁶ Wayne C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago–London: The University of Chicago Press, 1983), 158–159.

érdekrendszere, ezáltal Ausztria veszélyeztetettsége az első jelenet seregszemléjében. A kettős törekvés, amely az itáliai felkelés gyűjtőpontjának bizonyult – nevezetesen a nemzeti függetlenedés és az arisztokratikus vezetői réteg visszaszorítása – az olasz társadalom legnagyobb részét mozgásba hozta. A pisai diákság, a pápai légió, Manara szervezett lombardiai fegyveresei és a nápolyi szabadcsapatok felvázolják Itália társadalmi-geográfiai tablójának csaknem egészét. Velük szemben áll a nemzetiségében sokszínű osztrák hadsereg, amely már magában hordozza a széthúzás lehetőségét, élén a túlnyomó többségében arisztokrata tisztikarral.¹⁷ A Habsburg érdekrendszert megtestesítő lovaskapitány, Rofrano báró, olasz hangzású nevével, Wotrubek őrzető, szláv származást feltételező családnévvel mintha az osztrák egység definiálásában akasztaná meg az olvasót.

Hofmannsthal ellenségábrázolása a nyelv szintjén is merőben eltér a prototipikus ellenségképtől. Az olasz felkelők „jólnevelt és csinos, fehér kezű, félhosszú hajú fiatalemberek”, „eleven és teremtő nemzeti identitást”¹⁸ testesítenek meg. Az osztrákok oldalán pedig a „reakciós” olasz, Rofrano vezeti a svadront a felkelők ellen.¹⁹

A kapitány alakjával és különösen a nevének jelentésségével érdemes behatóbban foglalkoznunk. A korabeli bécsi olvasó számára a Rofrano név elsődleges konnotációja a később Palais Auerspergre átnevezett Palais Rofrano, a névadó család fővárosi palotája. A kollektív emlékezetben a nápolyi gyökerű Rofrano család a Habsburg lojalitás példás megtestesítőjeként szerepel az uralkodóház fénykorából, a 18. századból, habár 1848-ra már nem maradtak fenn utódai.²⁰

¹⁷ Vö. Volker O. DURR, „Der Tod des Wachtmeisters Anton Lerch und die Revolution von 1848: Zu Hofmannsthals *Reitergeschichte*”, *The German Quarterly* 45, 1. sz. (1972): 33–46, 35.

¹⁸ HOFMANNSTHAL, „Lovastörténet”, 38.

¹⁹ LE RIDER, „*Reitergeschichte*”, 94.

²⁰ Vö. Colin J. FEWSTER, „Hofmannsthal's *Reitergeschichte*: Baron Rofrano and the Anxieties of a Writer”, *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 32, 4. sz. (1996): 293–305, 294. A Palais Rofrano Pierre Nora gondolatrendszere alapján

Továbbá a kapitánynak a cselekmény folyamán egyszer sem jelenik meg a katonai szolgálattól független cselekedete. Rofrano teljesen azonosul a hatalommal, amelyet képvisel, ezáltal elsődleges feladata csapatának megőrzése a demoralizálódástól.

Az első jelenetben a svadron az olasz szabadcsapatokkal való összeütközései során záskmányul ejt egy könnyű tarackot az azt húzó ígáslovakkal együtt, továbbá jelentékeny számú fogolyra tesz szert. A „záskmány” szimbólumának jelentéseltolódása a novella egészében végigkövethető. Amíg Anton Lerch a csapattest szerves részeként működik közre az akciókban, addig a „záskmány” szimbóluma sem válik el a kollektív érdekektől. Az őrző közös záskmánya a csapat biztonságos egyben tartását, illetve további katonai sikereket tesz lehetővé, és a zárt egységben folyó hadműveletek során nincs lehetőség egyéni vállalkozásokra. A záskmány szimbólumkörében értelmezhető az az információ is, mely szerint a svadron fenyegettetés nélkül átvonulhat a védtelenül hagyott Milánó városán.

A svadron reggeli záskmányejtésével kapcsolatban jelentékeny szempontot jelent a hadászati szempontok bevonása. Egy könnyű tarack birtoklása látszólag előnyös pozícióba juttatja az egységet az ellenséggel szemben. A löveg azonban egy lovasokból álló alakulatban, tüzérek híján kiaknázhatatlan erőforrásnak bizonyul, ráadásul nehézkes mozgatása lassítja az előrenyomulást. Carl V. Hansen rámutat arra, hogy a tarack szerepe ebben az esetben a svadron magabiztosságának megtámogatásában áll, amely már az ágyú jelenlétét is biztosítéknak érezheti egy esetleges összecsapás sikeres végkimeneteléhez.²¹

A milánói átvonulás elbeszélésekor Hofmannsthal ismét módosít

a Habsburg uralom fénykorának kollektív emlékezhelyeként is értelmezhető. Vö. NORA, „Emlékezet és történelem között...”, 13, 18, 27.

²¹ Vö. Carl V. HANSEN, „The Death of First Sergeant Anton Lerch in Hofmannsthal's *Reitergeschichte*: A Military Analysis”, *Modern Austrian Literature* 13, 2. sz. (1980): 17–26, 19.

a birodalmi emlékezet narratíváján. A létében megkérdőjelezett svadron propagandisztikusan ábrázolt felvonulása is kétségbe vonódik az által a tény által, hogy a város csupán 1848. március 21–24. között állt védtelenül.²² Milánó lesz az őrjáratl szemben álló szimbólumcsoport centruma, a kollektív emlékezettel szemben azonban a novellában más jelentéskör társul hozzá.

A valóságban Milánó az itáliai forradalom kirobbanásának színhelye volt, tehát az ausztriai egység felbontására törő érdekek szimbóluma. Lombardia fővárosaként „nagy” jelzője a katonai zsargon szerint a politikai jelentőségét²³ húzza alá mint a felkelésben érintett területek anyagi és ideológiai erőforrását. Hofmannsthal őrjárata mégsem talál ellenséges fogadtatásra a városban, minthogy a szerző ide tömörítette a Habsburg érdekrendszer megmaradt olasz szimpatizánsait,²⁴ az arisztokrata világpolgárokat, ezáltal mintegy a kezére adja a várost egy maroknyi osztrák csapatnak. A legszembetűnőbb példa erre Lerch egykori szeretője, a horvát származású Vuic, akinek előéletét és lakhelyét részletesen megismerve arra következtethetünk, hogy előkelő társadalmi közegeben mozog.

A hatalmi struktúra aláaknázottságának a szövegvilágon belüli felfejteltenségét bizonyítja, hogy Anton Lerch strázsamester fokozatos demilitarizálódása e tény felismerése nélkül, ettől függetlenül megy végbe. Az őrjárat sikeres bevetése közben Lerch nem mutatkozik meg mint önálló szubjektum. Az első alkalom, amikor az egységtől függetlenül cselekszik, a Milánón való átvonulás során adódik: Lerch a hajdani bécsi szeretőjét véli felismerni az egyik ablakban, mire zavarkeltés nélkül kiválik a menetoszlopból, hogy lova sánta lépteinek

²² Vö. LE RIDER, „*Reitergeschichte*”, 90.

²³ Vö. Wolfgang UNOLD, „Die Interpretation der *Reitergeschichte* Hugo von Hofmannsthals als Rittmeistergeschichte und deren Bezüge zu den Thematisierungen von Krieg im Gesamtwerk des Authors”, mesterszakos szakdolgozat (Heidelberg: Universität Heidelberg, Fach Deutsche Philologie, 2011).

²⁴ Vö. DURR, „Der Tod des Wachtmeisters Anton Lerch...”, 35–36.

okáról megbizonyosodjon. Az első önálló cselekedete tehát a csapatától való eltávolodás, mégpedig különösebb fennakadást sem okozva. Ez a jelenet előrevetíti a Lerch tragikus halálát követő pillanatot, ²⁵ a veszélyeztető elem megszűntét követő egységes visszacsatlakozást a századhoz.

Vuic egykor egy horvát számvevősegi altiszt felesége volt, így társadalmi állását tekintve az osztrák altiszt Lerchhel megegyező státuszt képvisel. Ugyanakkor a jelen történelmi helyzetben Lerch kettős értelemben is domináns pozíciót vesz fel a nővel szemben: egyrészt mint az Észak-Itália felett álló Ausztria hatalmának képviselője, másrészt mint férfi. ²⁶

Érdemes felfigyelnünk az erőviszonyok játékára a két fél között: „Az előtte álló nő azonban úgy mosolygott rá, olyan félig hízelgő, sláv módon, hogy vére erős nyakába s szemébe tódult; az asszony *kissé mesterkélt modora*, ahogy beszélt vele, reggeli pongyolája meg a szoba berendezése is elbátortalanította.” ²⁷ A hatalom kontrolláló funkciója a katonák szexuális szükségleteinek represszióját követeli, hogy a fennálló uralom megszilárdítása érdekében félreszorítsa az energiapazarlás és a helytelen magatartásformák minden nemét. ²⁸ Azonban egy sikeres katonai akciót követően a hatalom illusztrálásának

²⁵ Vö. Thomas NEHRLICH, „Die Insubordinationen des Wachtmeisters Lerch: Zum Konflikt zwischen Ökonomie und Militär in Hofmannsthals *Reitergeschichte*”, *Hofmannsthal Jahrbuch* 18, (2010): 143–170, 151.

²⁶ Vö. Simona MOTIL, „Between Political Engagement and Political Unconscious: Hugo von Hofmannsthal and the Slavic East”, in *German Literature as World Literature*, ed. Thomas Oliver BEEBEE (London – New York: Bloomsbury Academic, 2015).

²⁷ HOFMANNSTHAL, „Lovastörténet”, 40. [Kiemelés tőlem, K. K.] „Die Dastehende aber lächelte ihn in einer halb geschmeichelten slawischen Weise an, die ihm das Blut in den starken Hals und unter die Augen trieb, während eine gewisse gezielte Manier, mit der sie ihn anredete, sowie auch der Morgenanzug und die Zimmereinrichtung ihn einschüchterten.” HOFMANNSTHAL, „Reitergeschichte”, 41.

²⁸ Vö. Michel FOUCAULT, *A szexualitás története*, ford. ÁDÁM Péter, ALBERT Sándor, SZÁNTÓ István, SOMLYÓ Bálint és SUJTÓ László, 4 köt. (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1996–2021), 1:14.

legitim módjává léphet elő az erőszakos közeledés a lakosság felé, akár fosztogatásról, akár szexuális erőszakról legyen szó. Visszajutottunk a „zsákmány” szimbólumáig, immár új fénytörésben.

Lerch a megkívánt életformába mint egy kvártélyba kíván belehelyezkedni, a nőt és a polgári kényelmet, a magántulajdonnal rendelkezés széleskörű lehetőségeit mint zsákmányt, mint felélendő idegen vagyont kezeli, a megszülető ösztönös vágyat pedig parancsszerű formában fogalmazza meg: „Vuic, [...] egy hét múlva bevonulunk, és akkor ez lesz a szállásom.”²⁹ Lerch zsákmányról alkotott elképzelései tehát ellenkeznek a svadron biztonságát és ütőképességét biztosító elsődleges zsákmányfogalmával.

Vuic életere, amelybe Lerch bepillantást nyer, szintén módosít a „zsákmány” szimbólum jelentéskörén:

[K]erti ablakos, világos szoba; a strázsamester még egypár cserép bazsalikomot és piros muskátlit is látott, aztán egy mahagóniszekrényt és egy mitológiai szoborcsoportot porcelánból; éles szeme ugyanakkor az egyik pillértükörben azt is észrevette, hogy a szoba túlsó falát teljesen betölti egy nagy fehér ágy meg egy tapétaajtó; ezen az ajtón át épp abban a pillanatban húzódott vissza egy testes, simára borotvált, idősebb férfi.³⁰

A szoba berendezése, a márványszobor, a mahagónibútorok Vuic tényleges társadalmi állásánál fényűzőbb környezetet implikálnak. A borotvált férfi és Lerch nézőpontjából a belső teret teljesen kitöltő

²⁹ HOFMANNSTHAL, „Lovastörténet”, 40. „Vuic, [...] in acht Tagen rücken wir ein, und dann wird das da mein Quartier.” HOFMANNSTHAL, „Reitergeschichte”, 42.

³⁰ HOFMANNSTHAL, „Lovastörténet”, 40. „[E]in helles Zimmer mit Gartenfenstern, worauf ein paar Töpfchen Basilikum und rote Pelargonien, ferner mit einem Mahagonischrank und einer mythologischen Gruppe aus Biskuit dem Wachtmeister sich zeigte, während seinem scharfen Blick noch gleichzeitig in einem Pfeilerspiegel die Gegenwand des Zimmers sich verriet, ausgefüllt von einem großen weißen Bette und einer Tapetetür, durch welche sich ein beleibter, vollständig rasierter älterer Mann im Augenblicke zurückzog.” HOFMANNSTHAL, „Reitergeschichte”, 41.

ágy összekapcsolódva Vuic hangsúlyozott nőiességével együttesen testesítik meg az arisztokrata életforma öncélú élvezeteinek terét. Lerch ebben a térben látja viszont magát a pillértükröben, és „egyre jobban beleélte magát a mahagónibútoros és bazsalikomcserepes szobába, s egyúttal valami olyan civil légkörbe, amelyen azért mégis átcillant a háború: a kényelem és a szolgálati viszony nélküli kellemes erőszak légkörébe [...]. S ebben talán még a szép, széles ágynál és Vuic finom fehér bőrénél is jelentősebb szerepe volt annak a borotvált, testes férfinak”³¹

A nővel szembeni dominanciáját a katonai státusza legitimálja, a menetoszlopba visszahelyezkedve azonban ismét az alávetett szerepkör szabályai vonatkoznak rá, elsősorban Rofrano báróval szemben. Vuic háza tehát annak az arisztokrata életformának a helyszíne, amelyben a felettese is otthonosan mozog. Lerch zsákmányfogalmában így itt egyfajta térbeli okkupáció igénye bomlik ki, amelyben Rofrano életmódjának imitálásával kiegyenlíthető a rangbéli alávetettség. Lerch e térben látja összegegyeztetetőknek a civil és a katonai életforma előnyeit. Ebben áll a borotvált férfi jelentősége, aki elsődlegesen a strázsamester riválisaként helyezkedik szerepbe a novellában, Lerch idealizált terében azonban éppen ő tehermentesítené az érzelmi energiabefektetéstől egy szerelmi háromszögben.³²

Az eseménytelenül eltelő délután során Lerch ismét függetleníti magát a csapattól, ezúttal azonban radikálisabb módon. Az egysegtől

³¹ HOFMANNSTHAL, „Lovastörténet”, 41. „[L]ebte sich der Wachtmeister immer mehr in das Zimmer mit den Mahagonimöbeln und den Basilikumtöpfen hinein und zugleich in eine Zivilatmosphäre, durch welche doch das Kriegsmäßige durchschimmerte, eine Atmosphäre von Behaglichkeit und angenehmer Gewalttätigkeit ohne Dienstverhältnis [...]. Der rasierte, beleibte Mann, [...] spielte darin eine bedeutende Rolle, fast mehr noch als das schöne breite Bett und die feine weiße Haut der Vuic.” HOFMANNSTHAL, „Reitergeschichte”, 42.

³² Vö. CSÚRI Károly, „Zur Interpretation der *Reitergeschichte*”, in CSÚRI Károly, *Die frühen Erzählungen Hugo von Hofmannsthal: Eine generativ-poetische Untersuchung*, 47–58 (Kronberg im Taunus: Scriptor Verlag, 1978), 54.

elszakadva két közlegénnyel, majd egymagában vág neki a környező vidéknek annak reményében, hogy „legalábbis egy ellenséges tábornokon üt rajta, akinek kis létszámú a kísérete, vagy másképp jut valami egészen rendkívüli zsákmányhoz”.³³ Több szempontból jelentős ez a szöveghely. Elsősorban ismét módosulni látjuk a „zsákmány” szimbólumát Lerch viszonylatában. Egy ellenséges tábornokon való rajtaütés vagy a katonai kiválóság más manifesztációja háborús helyzetben együtt járt a gyors előléptetés lehetőségével.³⁴ Tekintve, hogy Lerch altiszt, a „rendkívüli zsákmány” tehát már nem a felettes imitációját, hanem egyenesen a rangbéli egyenjogúsítást implicálja.³⁵ Másrészt a strázsamester fegyelmezetlen önkénye figyelemre méltó a novella zárlatának értelmezése szempontjából is.

Az ellenséges falu, amelybe Lerch immár egyedül érkezik, földrajzi szempontból ellentétben áll az eddig elbeszélte cselekményterekkel. Míg korábban akár egy térképen is követhető útvonalon haladt, az elbeszélés e pontján ködbe vész a strázsamester nyoma.³⁶ Ugyan a Habsburg Birodalom itáliai tartományában járunk, a falu mégis a perifériális területek sztereotipikus jellemzőit ölti magára.³⁷ Rolf Tarot megállapítása alapján, miszerint a jelenetben Hofmannsthal lemond a belső történeteket kifejező igék használatáról, Mollenhauser a halálfa megjelenítésének funkcióját nem Lerch identitásváltásaként,

³³ HOFMANNSTHAL, „Lovastörténet”, 41.

³⁴ Az 1848-as itáliai felkelést, mint minden más háborús helyzetet, „égi mannának” tekintett a tisztikar az 1815-ben kötött európai békék után, amelyek következtében megrekedtek a tiszt előléptetések. Vö. DEÁK, *Volt egyszer egy tisztikar*, 210.

³⁵ „A katonatiszti rang pedig önmagában véve úrrá és párbajképessé avatta viselőjét.” Lerch altisztként tehát egy esetleges előléptetés esetén ezeket a kiváltságokat valóban egyenjogúsításként élheti meg. HAJDU Tibor, *Tisztikar és középosztály: Ferenc József magyar tisztjei*, História Könyvtár (Budapest: MTA Történettudományi Intézete, 1999), 227.

³⁶ Vö. Richard ALEWYN, „Zwei Novellen”, in Richard ALEWYN, *Über Hugo von Hofmannsthal*, 78–95 (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1967), 84.

³⁷ Vö. MOTI, *Between Political Engagement...*, 78.

a katonai önmeghatározásból való kiugrásként értelmezi, hanem „az erőszak valóságos szférájának” elbeszéléseként.³⁸ Elvárásai a zsákmányszerzéssel kapcsolatban nem teljesülnek, álmodozásaiból pedig csupán a militáris jellemzők, az erőszak, a nyomor, a megmaradásért való küzdelem realizálódnak.

Lerch látomásszerű élményei mind a nyelv, mind pedig a szimbólumok szintjén a strázsamester erőszakos halálát vetítik előre. A csontját „pokoli odaadással” elkaparni igyekvő szuka képe, egyaránt evokálja Lerch milánói benyomásait a polgári szféráról, az önzön magának áhított hadi sikert és a „tompá kutyaalázat”-ot a szemében közvetlenül a leöletése előtt.³⁹ A vágóhídra vezetett tehén megtorpanása a leölése előtt pedig felidézi a helyzetet, ahogyan Lerch zsákmányul ejti a különleges megjelenésű vasderes vezetéklovat,⁴⁰ amely végül halálának közvetett okozója lesz. Emellett a vágóhíd mint a háború szimbóluma Lerch egyéni történetének végkimenetelét a militáris szféra egészére terjeszti ki.

Ugyanakkor Lerch története mégsem működik parabolikusan, nem olvasztja magába minden rebellis katona történetét. Lerch „esete” kellően különleges eset ahhoz, hogy „iróniájával”⁴¹ visszahasson a történelmi emlékezetre. Hofmannsthal Lerch esetével a történelmet történetté alacsonyítja.

Az alakmás-jelenetben tükrözött viszonyok bonyolult egymásra vetülésében tárul fel Lerch szerepbe helyezkedéseinek kapcsolata. Tulajdonképpen Lerch a *Doppelgänger* által maga lesz az alakmása azoknak a szereplőknek, akiknek a szerepét magára vette a cselekmény során. A jelenet során hangsúlyos helyzetbe kerül a tükörmotívum. Lerch Vuic házának tükreben egyaránt láthatta saját magát a civil

³⁸ Peter MOLLENHAUSER, „Wahrnehmung und Wirklichkeitsbewusstsein in Hofmannsthals *Reitergeschichte*”, *The German Quarterly* 50, 3. sz. (1977): 283–297, 291.

³⁹ HOFMANNSTHAL, „Lovastörténet”, 42, 45.

⁴⁰ Vö. DURR, „Der tod des Wachtmeisters Anton Lerch...”, 42.

⁴¹ Theodore Fiedlert idézi LE RIDER, „*Reitergeschichte*”, 70.

létszférán belül, illetve a tükörben bukkant fel vele együtt a borotvált férfi is. Ugyanakkor a *Doppelgänger* magába olvasztja az olasz tiszt alakját is, akinek a szerepét kétszeresen is átveszi az őrmester azáltal, hogy a vasderes tulajdonjogát sajátítja ki tőle, illetve a hirtelen és erőszakos halálában is osztozik.⁴² Az alakmás pedig maga is tükrözi Lerch mozdulatait. A *Doppelgänger* jelentéskontinuuma felett áll azonban Rofrano, aki nem szerepelhet a felsorolásban, mert bár Lerch vágyai és cselekedetei az alá-fölérendeltségi viszony kiegyenlítését célozzák, ezek a törekvések kudarcba fulladnak.

A jelenést követően Lerch visszatalál az ismét ütközetbe bocsátkozott őrzárhoz. Az olasz tiszt meggyilkolásával szert tesz a „rendkívüli zsákmány”-ra, a vasderes vezetéklóra. A cselekmény során ebben a jelenetben figyelhető meg legszembetűnőbb módon a ló szimbólumának jelentéselcsúsztatása. Lerch saját lova, „a barna”, a cselekmény egésze alatt funkcionális szereppel bír, párhuzamba kerül a katonai kelléktár más eszközeivel. Az ellenséges falun való áthaladás során Lerch pisztolya csődöt mond, lova pedig rendellenesen zihál, lép-tei elnehezülnek. A „barna” jelentősége abban áll, hogy biztosítsa a strázsamester mobilitását, lovaskatonaként pedig ütőképességét az ellenséges lovassággal és fölényét a gyalogsággal szemben.

A vasderes azonban ezen funkciók betöltésének egyikére sem alkalmas. Birtoklása éppen a barna miatt válik feleslegessé. Ugyanakkor Lerch büszkeségérzetét a birtoklása felett különleges megjelenésével vívja ki: „[a vasderes] fölszegett fejjel, táncosan lépdelt, fiatal, szép és hiú ló módjára.”⁴³ A vezetékló esztétikai páratlansága a két állat közti megkülönböztetésben is kihangsúlyozódik; Lerch egy hétköznapi és kizárólag praktikus funkciókat betöltő tulajdon mellett nyert egy, a katonai felhasználhatóság szempontjából felesleges, ámde egyedi értéket.

⁴² Vö. Françoise MELTZER, „Reiter- (Writer- Reader-) Geschichte”, *Monatshefte* 77, 1. sz. (1985): 38–46, 43.

⁴³ HOFMANNSTHAL, „Lovastörténet”, 44.

Amint fentebb utaltam rá, a vasderes lesz a zsákmányszimbólum jelentéseltolódásának végpontja. Az önmagáért, pusztá szépségéért birtokolt vezetéklo a militáris szféra értékrendjében a civil életforma fényűzése lesz, amelynek a svadronban való megtelepedése ellen Rofrano hivatott lépéseket tenni.

Az összeütközést követő, propagandisztikus csataképfestményre emlékeztető jelenet⁴⁴ megbontja a novella kezdetének speciális, katonai diskurzust felépítő nyelvezetét. A *Reitergeschichte* struktúrája alapvetően bináris oppozíciókra épül:⁴⁵ Milánó katonai szempontú jelentőségével szemben áll a falu minden várakozást alulmúló nyomorúsága, a reggeli ütközetben szerzett zsákmányról a svadron önként mond le a délutáni összecsapás után.

A katonai zsargon felbomlása azonban alapjaiban rendíti meg az általa megképzett atmoszférát és a köztes diskurzus⁴⁶ irányába mozdítja a novella nyelvezetét:

A sűrű párák közt lenyugvó nap hatalmas, rőt sugárözönbe vonta a legelőt. Úgy rémlett, mintha még olyan helyeken is tócsákban állna a vér, ahol patanyom sem látszott. Vörös visszfény csillant a fehér egyenruhákön, nevető arcokon, szikrázott, izzott a sok vért és cifra nyeregtakaró, s a legjobban: három kis fügefa – a lovasok nevetve törölték puha leveleikbe vértől csorgó szablyáikat.⁴⁷

⁴⁴ Vö. LE RIDER, „*Reitergeschichte*”, 73.

⁴⁵ Vö. CSÚRI, „Zur Interpretation der *Reitergeschichte*”, 48.

⁴⁶ LINK, *Elementare Literatur...*, 16–17.

⁴⁷ HOFMANNSTHAL, „Lovastörténet”, 44. „[W]arf die in schwerem Dunst untergehende Sonne eine ungeheure Röte über die Hutweide. Auch an solchen Stellen, wo gar keine Hufspuren waren, schienen ganze Lachen von Blut zu stehen. Ein roter Widerschein lag auf den weißen Uniformen und den lachenden Gesichtern, die Kürasse und Schabracken funkelten und glühten, und am stärksten drei kleine Feigenbäume, an deren weichen Blättern die Reiter lachend die Blutrinnen ihrer Säbel abgewischt hatten.” HOFMANNSTHAL, „*Reitergeschichte*”, 46.

A domináló piros szín, a vérből nevetve kimosakodó katonák prototipikus módon képezik meg egy győztes kimenetelű ütközet képét, a militáris elemek kirekesztő sorjázása feloldódik az archetipikus katona délceg alakjának ábrázolásában, akinek vértől csöpögő szablyája és ennek ellenére vakítóan fehér egyenruhája válnak az ismertetőjegyeivé, szemben az eddig azonosító funkcióval bíró rendfokozattal és csapatnemmel.

Rofrano báró önkényes és erőszakos leszámolója az őrmesterrel sokak által vitatott pontja a *Reitergeschichte*-nek. A végkifejlet értelmezésének általánosan követett irányjai a bevezetőben felrajzolt megközelítésmódokat követik. A tanulmány korábban meghatározott keretei között megkísérlem kimutatni e két értelmezési út összebékíthetőségét, és megtámogatni a kapitány látszólag ésszerűtlen eljárásának realitását.

Rofrano az összeütközést követően kiadja a parancsot a reggel szerzett löveg elsüllyesztésére és az igáslovak elcsapására. A svadron – a korábbiak alapján teljesen hiteltelen – feladata őrjáratként a biztonságos visszakapcsolódás a főserceghez és a megszerzett információk átadása. Ennek érdekében a csapatnak mindentől meg kell szabadulnia, ami a mobilitásában gátolhatná;⁴⁸ az utolsó összecsapásban szerzett kilenc tartalékló pedig szintén ilyen gátló tényező lehet.

Érdemes felfigyelnünk a halvány rezdülések párbeszédére beosztott és felettes között:

[A] strázsamesterre szegezte fátyolos tekintetét; az mozdulatlanul ült előtte nyergében, és mereven a szemébe nézett. Anton Lerch merev, kitarító tekintetében – amelyben csak néha-néha lángolt föl, majd újra kihunytt valami tompa kutyaalázat – [...] lelkének eddig teljesen ismeretlen mélységéből vadállati düh gomolygott fel ez ellen az ember ellen, itt, előtte, aki el akarta venni tőle a lovat.⁴⁹

⁴⁸ Vö. HANSEN, „The Death of First Sergeant Anton Lerch...”, 23.

⁴⁹ HOFMANNSTHAL, „Lovastörténet”, 45. „[H]eftete er seinen verschleierten Blick auf den Wachtmeister, der regungslos von ihm in Sattel saß und ihm starr ins

A szöveg csak következtetni enged arra, mi játszódott le a jelenet során Rofranóban. Az azonban, „hogy vajon valami ilyesmi ment-e végbe” benne, illetve „úgy érezte, a néma parancsmegtagadás e pillanatában válságos helyzetek növekvő veszélye sűrűsödik össze”,⁵⁰ egymástól nem teljesen elválasztható motivációk. Egy tartalékló birtoklása a katona szempontjából előnyökkel jár, adott esetben életmentő jelentősége is lehet. Rofrano azonban a „válságos helyzetek” sűrűsödésének centrumát abban látja, amit a vasderes Lerch számára képvisel. A tisztnek ugyanis nincsen személyes presztízse és vagyona, magántulajdona korlátozott; tekintéllyel pedig az a kollektív presztízis ruházza fel, amit a hadsereg képvisel.⁵¹

Lerch ragaszkodása a vasdereshez arra enged következtetni, hogy felismerte a civil értelemben vett értéket, a magántulajdon értékét a lóban, amellyel megalapozhatja a személyes presztízst. Lerch törekvése, hogy a hadsereg hierarchiáján belül oldja fel alárendelt viszonyát Rofranóval, végül a militáris szférán kívül válik lehetővé. A kapitány így a hadsereg kollektív presztízse által elfoglalt helyét és egyúttal a többi beosztottját is „válságos helyzet”-ben láthatja, hiszen „a győztesek, szívük mélyén arra vágytak, hogy nyílt hadrendben újabb ellenségre támadhassanak, közibük vághassanak, és újabb lovakat zsákmányolhassanak”.⁵²

A speciális katonai diskurzus elmozdulása a közties diskurzus felé szintén megtámogatja Lerch ösztönös ragaszkodása mögött azt a még nem tudatosult felismerést, amely végsősoron szétzilálhatja a svadron egységét. Azáltal pedig, hogy Rofrano „mesterkélt mozdulattal”

Gesicht sah. Während Anton Lerchs starr aushaltender Blick, in dem nur dann und wann etwas Gedrücktes, Hündisches aufflackerte und wieder verschwand [...] und aus einer ihm selbst völlig unbekanntem Tiefe seines Innern stieg ein bestialischer Zorn gegen den Menschen da vor ihm auf, der ihm das Pferd wegnehmen wollte”. HOFMANNSTHAL, „Reitergeschichte”, 47.

⁵⁰ HOFMANNSTHAL, „Lovastörténet”, 45.

⁵¹ Vö. HAJDU, *Tisztikar és középosztály...*, 253.

⁵² HOFMANNSTHAL, „Lovastörténet”, 45.

leadott lövése Vuic „mesterkéltséggel”⁵³ idézi vissza, Lerch tulajdonképpen az identitásváltása következtében, a civil világ ítélete által esik el.⁵⁴

Mindezekhez hozzájárulnak Lerch engedetlen magánakciói is, mint a falu önkényes feltérképezése. Rofrano cselekedetét tehát több okból is indokoltá teszik az őrmester identitászavarának⁵⁵ megnyilvánulásai. A hadsereg háborús helyzetben alkalmazott protokollja pedig legitimálja a veszélyeztető elem eltávolítását az egységből.⁵⁶

A kivégzést követően a kapitány „nyugodtan megindíhatta századát”,⁵⁷ végsősoron veszteség nélkül. Míg a reggeli összecsapásban a „lovasszázadnak egy embere pusztult el”, a délutáni ütközet során „a svadron egy embert sem veszített”.⁵⁸ A délelőtti és délutáni ütközetek vesztesége kiegyenlítődik, mindazonáltal a leltár nem változik, minthogy Lerch nem számít a szó szoros értelmében veszteségnek: Amellett, hogy nem az ellenség keze által veszett oda, hanem a tulajdon felettese lőtte le egy győztes összecsapást követően, demoralizáló attitűdjé megszűnt veszélyeztetni a csapat egységét.⁵⁹

Rofrano egyéni és kollektív érdekek szempontjából is indokolt cselekedete hiteles pontnak tűnhet a novella szövetében, hiszen eredményesen látszik képviselni a tisztí „rendet” és a Habsburg hatalmat. Természetesen a kapitány szerepe is áldozatul esik annak a narratívamódosító eljárásnak, amelyet Hofmannsthal végigvezetett a szövegen, így a kapitány eredményessége is kétes fénytörésbe kerül. A novella utolsó mondatai azonban megfosztják a kapitányt ettől a kétes fényű elismeréstől is: „Még el sem terült a földön, az

⁵³ Uo., 45, 40.

⁵⁴ Vö. CSÚRI, „Zur Interpretation der *Reitergeschichte*”, 63.

⁵⁵ Vö. LE RIDER, „*Reitergeschichte*”, 81.

⁵⁶ Uo., 91.

⁵⁷ HOFMANNSTHAL, „Lovastörténet”, 45.

⁵⁸ Uo., 39, 44.

⁵⁹ Vö. CSÚRI, „Zur Interpretation der *Reitergeschichte*”, 48–49.

altisztek és a közlegények egy zablarántással vagy rúgással máris megszabadultak zsákmányolt lovaiktól; a kapitány nyugodtan eltette pisztolyát, és most már újra megindíthatta századát – amelyen utólag még végigremegett ez a villámszerű csapás – a homályosan szürkülő messzeségben láthatólag újra gyülekező ellenség ellen.”⁶⁰

A „homályosan szürkülő messzeségben” gyülekező ellenség képe kétségeket vet fel azzal kapcsolatban, hogy valódi ellenség bontakozik-e ki a svadron előtt a fősereghez való visszakapcsolódást megelőzően. Akár vélt, akár valós ellenségről legyen szó, a csapatot éppen az hozta kockázatos helyzetbe, hogy Lerch belső izolációjára válaszul Rofrano olyan drasztikus intézkedéseket hozott, mint a löveg elsüllyesztése és a tartalék lovak elcsapása. Emlékezzünk vissza a tarack morális jelentőségére a svadron szempontjából! A kapitány a veszélyeztető elem eltávolításával párhuzamosan az egység önbecsülésének legfőbb szimbólumát is elsüllyesztette. Így nem Lerch egyéni „esete”, hanem a hatalomnak a rá adott válasza lesz a kockázatosabb önmagára nézve. A hatalom, amely a belső destrukciójának tüneteire kirekesztő attitűddel felelt, végül egy ködképben látja meg az új ellenséget.

3. ÖSSZEZGÉS

Hofmannsthal novellájában az emlékezet narratíváját módosító történelemábrázolás tehát úgy válik tetten érhetővé, ha felfejtjük azokat a kollektív tapasztalatokat, amelyeket a szöveg egyes

⁶⁰ HOFMANNSTHAL, „Lovastörténet”, 45–46. „Er hatte aber noch nicht hingeschlagen, als auch schon sämtliche Chargen und Gemeinen sich ihrer Beutepferde mit einem Zügelriß oder Fußtritt entledigt hatten und der Rittmeister, seine Pistole ruhig versorgend, die von einem blitzähnlichen Schlag noch nachzudenkende Schwadron dem in undeutlicher dämmernder Entfernung anscheinend sich ralliirenden Feine aufs neue entgegenführen konnte.” HOFMANNSTHAL, „Reitergeschichte”, 48.

diskurzuselemei előhívják. Ez pedig csak a kor köztudatának részét képező (had)történeti-kultúrtörténeti ismeretek bevonásával lehetséges. Az ezen diskurzuselemek, szimbólumok által előhívott kollektív tapasztalatok – mint a bécsi Palais Rofrano eredettörténete vagy a Monarchia lakosságának jelentős hányadát érintő sorkatonai szolgálat az egységesítésre törekvő, ámde plurális hadseregben – rávetülnek a hivatalos történeti emlékezetre. Ezen elemek szokatlan elrendezése, összecszerelése azonban módosítja a korábban kialakított történeti emlékezetet, így az olvasó a maga jelenéhez visszacsatlakozva kénytelen lesz, a hivatalos és a módosított emlékezet közti vákuum kitöltése miatt, a hivatalos történeti emlékezetet felülvizsgálni.

A novella születésének idejét övező történelmi légkör – Ferenc József császár uralkodásának ötvenedik évfordulója szemben a Monarchia erodálódását katalizáló eseményekkel, mint az 1890-es évektől gyakorivá váló csehországi zavargások vagy az antiszemita Karl Lueger beiktatása Bécs főpolgármesterévé⁶¹ – az eredője a birodalmi emlékezet átértékelését célzó igénynek. Hofmannsthal *Reitergeschichte*-je „egy fundamentális történelmi elégedetlenség bizonyítéka, amely nem latolgatja, hogy egyenes irányvonalakban fejeződjön ki. Az elbeszélés hermetizmusa megengedi, hogy szorongatottságról beszéljünk, anélkül, hogy megneveznénk azt.”⁶²

⁶¹ FEWSTER, „Hofmannsthal's *Reitergeschichte*...”, 302.

⁶² „Die *Reitergeschichte* ist [...] das Zeugnis einer fundamentalen historischen Unzufriedenheit, die es nicht wagt, sich auf direktem Wege auszudrücken. Der Hermetismus der Erzählung erlaubt es, das Unbehagen zu sagen, ohne es zu benennen.” LE RIDER, „*Reitergeschichte*”, 93. [Saját fordítás, K. K.]

Haszontalan utánzók vagy a jövő provokálói?

Horváth János irodalomkoncepciójának megjelenése
a *Négy kötet novella, A Nyugat magyartalanságairól* és az
Ignotus felolvasása a Nyugat magyartalanságairól című írásokban

I. BEVEZETÉS

A dualizmus utolsó tíz évében bekövetkező társadalmi-politikai folyamatokkal párhuzamosan fontos szellemi-kulturális változások is zajlottak Magyarországon. Az irodalom terén a Nyugat körül tömörülő, az új stílusirányzatokat képviselő irodalmárok és a velük szemben felsorakozó konzervatív írók, kritikusok vetélkedése jellemezte az időszakot.

Az 1910-es évek elejére Ignotus és Osvát Ernő lapjával szövetséges folyóiratok, úgynevezett fiók-Nyugatok sora (például: Huszadik Század, Renaissance) jött létre, a Nyugat által képviselt szellemiséggel szemben állást foglalók számára pedig a Magyar Figyelő és a Magyar Kultúra című folyóiratok, illetve az olyan konzervatív hetilapok, mint a Budapesti Napló vagy a Pesti Hírlap biztosítottak felületet.¹

¹ BALÁZS Eszter, *Az intellektualitás vezérei: Viták az irodalmi autonómiáról a Nyugatban és a Nyugatról, 1908–1914* (Budapest: Napvilág Kiadó, 2009), 17.

Számos esetben az ezekben a lapokban a művészetről és a közéletéről folytatott élénk viták határozták meg a kor értelmiségi diskurzusát.

A korszak irodalmi-irodalompolitikai polémiaiban a Nyugat törekvéseivel szembehelyezkedő, kritikus táborot erősítve vett részt a fiatal irodalomtudós, Horváth János is, akit későbbi munkássága miatt a 20. század egyik legjelentősebb magyar irodalomtörténészeként tart számon a szakirodalom. A következőkben arra teszek kísérletet, hogy Horváth három, 1911–12-ben publikált írását megvizsgálva áttekintsem a szerző irodalomszemléletének azon elemeit, amelyek ezekben a korai írásokban is megjelennek, különös tekintettel a „magyartalanság” és az „idegenség” visszatérő fogalmaira.

2. A HÁROM ÍRÁS HELYE HORVÁTH JÁNOS ÉLETMŰVÉBEN

Horváth János sokoldalú irodalomtudós volt, akinek tudományos pályáját Kenyeres Zoltán életrajzának alapján három szakaszra oszthatjuk.² Az első szakasz Horváth 1901-ben megjelent első publikációjától az 1920-as évek első feléig tartott, ezt követte a valamivel több, mint két évtizedet felölelő, 1945-ig tartó középső, majd a második világháború végétől az irodalomtörténész 1961-es haláláig tartó harmadik pályaszakasz. Legtermékenyebbnek Horváth második pályaszakasza bizonyult, ekkor keletkeztek a nemzeti klasszicizmus előzményeiről és kibontakozásáról (*Petőfi Sándor és A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfiig*), illetve a régi magyar irodalom történetéről (*A magyar irodalmi műveltség kezdetei és Az irodalmi műveltség megoszlása*) írott művei.

A tanulmányomban vizsgált három írás 1911–1912-ben, tehát az első pályaszakasz derekán jelent meg a Budapesti Naplóban (*Négy*

² KENYERES Zoltán, *Korok, pályák, művek: Válogatott tanulmányok* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004), 164.

kötet novella), illetve a Magyar Nyelv című folyóiratban (*A Nyugat magyartalanságairól, Ignotus felolvasása a Nyugat magyartalanságairól*). Ezekben a szövegekben Horváth elsősorban a nyugatos szerzők nyelvhasználatának és stilisztikai megoldásainak bírálatára fókuszál, így csak csekély figyelmet fordít saját irodalomszemléletének részletes bemutatására. Ennek ellenére a három szövegben számos olyan elemet találhatunk, amelyekre Horváth irodalomkoncepciójának lenyomataiként tekinthetünk.

1911-ben Horváth János még nem tartozott az ismert és tekintélyes irodalomtudósok közé. Az 1901-es Budapesti Szemle-beli debütálása utáni években csak ritkán publikált egy-egy kritikát, majd 1908-ban megjelentette első jelentősebb, a magyar irodalmat átfogóan vizsgáló dolgozatát, az *Irodalmunk fejlődésének főbb mozzanatai* című szöveget. Ezt követte az 1910-ben kiadott *Ady s a legújabb magyar líra* című tanulmány.

Ez a füzetnyi terjedelmű írás megosztja az utókor irodalomtörténészeit. Egyes szerzők úgy hivatkoznak Horváth művére, mint az Ady költői képalkotásáról született első tudományos igényű leírás, amelynek néhány megállapítása ma is érvényesnek tekinthető,³ míg mások inkább a szöveg polemizáló vonásait emelik ki, és a kor publicisztikáihoz hasonlóként írják le.⁴ A tanulmányt megjelenésének évében Fenyő Miksa szemlészte a Nyugatban, aki a „fiók-Gyulai”-nak nevezett Horváth művét a konzervatív újságírók gúnyolódó, elleneséges kritikái közé sorolta.⁵

³ Vö. BALÁZS, *Az intellektualitás vezérei...*, 119; SÖTÉR István, főszerk., *A magyar irodalom története*, szerk. (I–II:) KLANICZAY Tibor, (III:) PÁNDI Pál, (IV:) SÖTÉR István, (V–VI:) SZABOLCSI Miklós, (VII–VIII, X:) BÉLÁDI Miklós, (IX:) BÉLÁDI Miklós és RÓNAI László, 10. köt. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964–1982), 5:80.

⁴ SZÉNÁSI Zoltán, *A néma várostrom: Népnemzeti tradicionalizmus és konzervatív kritika a magyar irodalmi modernség kontextusában 1920 előtt* (Budapest: Universitas Kiadó, 2018).

⁵ FENYŐ Miksa, „Ady s a legújabb magyar líra”, *Nyugat* 3, 6. sz. (1910): 406–409.

Kenyeres Zoltán Horváth Jánosról írt tanulmányában megjegyzi: „Az igazán súlyos támadásokat Ignotus hárította el, Fenyőt a kevésbé veszélyesnek érzett kritikai küzdelmekben állították sorompóba.”⁶ Kenyeresnek ezt az állítását elfogadva kijelenthetjük, hogy a következő években publikált írásaiban Horváth már egy másik szinten intézett támadást a Nyugat szerzői köre ellen. Horváth 1911 februárjában a Magyar Nyelvben megjelent írása (*A Nyugat magyartalanságairól*) ugyanis már egy Ignotusszal folytatott vitába torkollott.

3. ELLENTÉTPÁROK HORVÁTH SZÖVEGEIBEN

Balázs Eszter Horváth *Ady s a legújabb magyar lyra* című tanulmányának elemzésekor olyan kulcsfogalmakra és ellentétpárookra hívja fel a figyelmet, amelyek számos szempontból hasonlóak az általam vizsgált három szövegben szereplő, a későbbiekben elemzendő fogalmakhoz.⁷ Például az 1910-es Ady-tanulmányban Horváth a *Holnap*-antológiára jellemző „gögös nemzetköziség”-gel a nemzeti irodalom hármás ismérvét – a férfiaságot, az erős nemzeti érzést és a közérthetőséget – állítja szembe. Két évvel később Horváth Szomory Dezső *Az isteni kert* című novelláskötetét bíráló kritikájában Szomory stílusát a „különös” és a „kivételes” kifejezésekkel írja le. Ezekkel a szavakkal azonban – amelyek az Ady-tanulmány „gögös nemzetköziség”-éhez képest enyhének tűnnek, látszólag kevesebb negatív konnotációt hordoznak –, Horváth kritikája az „egészséges átlag”-ot állítja szembe. A szintén 1911-ben publikált *A Nyugat magyartalanságairól* című tanulmányban⁸ pedig még egyértelműbbé teszi, hogy az általa bírált szerzők művészetét közel sem tartja *egészségesnek*: ebben az írásban a nyugatosokra vonatkozó „különczködő”

⁶ KENYERES, *Korok, pályák, művek...*, 168.

⁷ BALÁZS, *Az intellektualitás vezérei...*, 123. (1. táblázat.)

⁸ HORVÁTH János, „A Nyugat magyartalanságairól”, *Magyar Nyelv* 7, 2. sz. (1911): 61–74, 64, 74.

már a „beteges” szóval együtt szerepel a „tisztá egyszerűség” ellentétéként, amellyel a „nagy alkotókat” jellemzi Horváth.

4. „IDEGENSÉG”, „MAGYARTALANSÁG”

A vizsgált szövegekben a nyugatosok (vagy legalábbis a nyugatosok nyelvének) idegenségére történő rámutatás a leggyakrabban vizszozatérő elemek közé tartozik. Egyes esetekben Horváth az általa bírált nyugatosok idegenségének hangsúlyozásával a szerzők eredetiségének hiányát igyekszik bizonyítani. A Budapesti Naplóban publikált írásában Szomoryst egy osztrák katonatiszthez hasonlítja, *A Nyugat magyartalanságairól* bevezetőjében pedig siet leszögezni, hogy voltaképpen az újító francia irodalmárok mozgalmának magyar fiókszervezeteként tekint a Nyugatra. Más szöveghelyeken azonban a nyugatosok jellemzésére használt kifejezések elsősorban már nem azt sugallják, hogy az írók stílusa nem eredeti, hanem sokkal inkább azt, hogy nem *magyaros*. Horváth szerint ugyanis *A Nyugat magyartalanságairól*ban bíralt írók által létrehozott szavakat és mondat szerkezeteket „németes nehézkesség” jellemzi, magyarságuk pedig egyenesen „hamvába holt”.⁹

Több lehetséges olvasata is van Horváth János támadásának a Nyugat szerzői ellen. Az értelmezések rendszerint két, párhuzamosan jelenlévő okból vezetik le az irodalomtörténész ellenérzéseit. Az első ok a kor társadalmi-politikai viszonyai között keresendő: Schein Gábor *Egy történet jele* című esszéjében arra mutatott rá, hogy a Nyugat „megindulása mintegy a kiteljesedését jelenti annak a folyamatnak, amelynek során a zsidó származású irodalmárok az 1880-as évek második felétől kezdve egyre meghatározóbb szerepet töltek be a magyar irodalmi életben”.¹⁰

⁹ Uo., 74.

¹⁰ SCHEIN GÁBOR, „Egy történet jele”, *Budapesti Könyvszemle* 10, 4. sz. (1998): 406–416, 406.

Ez a folyamat, amely a magyarországi zsidóság asszimilációjával és a társadalom modernizációját célzó mozgalmakban való fokozódó szerepvállalásával egy időben zajlott le, számos ellenzőre talált. A kor konzervatív publicistái gyakran a zsidó asszimilánsok magyarságának „mesterséges” voltára hivatkozva igyekeztek bizonyítani, hogy a zsidó származású polgárok és értelmiségiek nem teljes értékű tagjai a magyar társadalomnak. Horváth János *A Nyugat magyartalanságairól* című tanulmányában voltaképpen az antiszemitizmusnak ezt a fajtáját terjeszti ki a szépirodalmi szövegekre: az általa bírált nyugatosok nyelvhasználatára Horváth a jelen tanulmányban vizsgált három írásában tudatosan vagy akaratlanul, de az asszimiláció sikerességének fokmérőjeként tekint.

További következtetések vonhatók le abból, hogy hol publikálta kritikáját és esszéit Horváth, illetve milyen felületeken zajlott az Ignotusszal folytatott vitája. Horváth János egy esetben az MTA által kiadott Budapesti Szemlében, a másik két alkalommal pedig a Magyar Nyelvtudományi Társaság folyóiratában, a Magyar Nyelvben teszi közzé írásait, ezzel felvéve az akadémiai közeg képviselőjének pozícióját. Ignotus válasza pedig a polgári radikális értelmiségieket tömörítő Társadalomtudományi Társaság által szervezett Társadalomtudományok Szabad Iskolája nevű előadássorozat egyik részeként hangzott el, és csak ezután jelent meg a Nyugatban. Mindez jól jelzi, hogy a dualizmus utolsó évtizedében zajló belpolitikai csatározások során egymással szemben álló társadalmi-politikai csoportok konfliktusa 1912-re már az irodalmat táborokra osztó törésvonalak legfontosabbjai közé tartozott, ez pedig minden bizonnyal Horváth írásain is érezteti hatását.

Schein Gábor megfogalmazása szerint „a Nyugat nevével jelölhető korszakküszöb a legmarkánsabban alighanem a lap kritikai rovatának nyelvében és ítéleteiben öltött testet”.¹¹ Hasonló felismerésre

¹¹ Uo., 407.

juthatott Horváth János is, aki nem hagyta szó nélkül azt sem, hogy a nyugatosok stílusa nemcsak a szépprózai művek szövegeit érinti, de nyomot hagy a kritikák, tudósítások nyelvén is. *A Nyugat magyartalanságairól*ban így fogalmaz: „Tartalom, tárgy, mese, cselekvény, művészi anyag: e szavak már mind kivesztek s a Nyugatban csak »mondanivaló« olvasható. Forma, alak, alakítás, kidolgozás, kiképzés, kifejezés: dohos ócskaságok; ezeket ma »megcsinálás«-nak nevezik.”¹²

Az új nyelvhasználat megjelenését a kritikák és tudósítások szövegében értelmezhetjük úgy is, mint annak a jeleit, hogy a Horváth által „korcsmagyar”-nak nevezett nyelven alkotók által képviselt irányvonal az intézményesedés útján halad, a saját terminológiát kialakító nyugatosok egy irodalmi ellenkultúra alapjait vetik meg tevékenységükkel. Ezen túl a Nyugat körül csoportosuló irodalmárok már az első számtól kezdve arra törekedtek, hogy folyóiratukat elhelyezzék a magyar irodalom történetének vonatkozásrendszerében. Horváth János *az Ady s a legújabb magyar lyra* című művében¹³ Ady Endre költészetének jellemzése mellett éles kritikával illette a *Holnap* című antológia szerzőit, különösen azt igyekezvén megcáfolni, hogy az antológia szerzőinek költészete beilleszthető a magyar irodalmi tradíciók közé.

Hasonlóan jár el Horváth *az Ignotus felolvasása a Nyugat magyartalanságairól* című szövegben is, ahol ironizálva és gúnyolódva igyekszik elvitatni a Nyugattól a folyóirat irodalmi előképeit, mások mellett Mikes Kelement és Faludi Ferencet. Mind a két kora újkori magyar szerző esetében azt hangsúlyozza, hogy Ignotus elhallgatja valódi értéküket, és saját szája íze szerint értelmezi munkásságukat. Pázmány Péter a magyar nyelvet megújító tevékenységét Horváth is elismeri, de siet leszögezni, hogy a nyugatosok törekvései egyáltalán nem emlékeztetik a bíboros újításaira. Károli Gáspár esetében pedig,

¹² HORVÁTH, „A Nyugat magyartalanságairól”, 65.

¹³ HORVÁTH JÁNOS, *Ady s a legújabb magyar lyra* (Budapest: Benkő Gyula Császári és Királyi Udvari Könyvkereskedése, 1910).

akire Ignotus szintén követendő példaként hivatkozik egy írásában, a református prédikátor jelentőségét igyekszik csökkenteni: „nyelvi hatását [Ignotus] túlbecsüli s kinek idegenszerűségeit bizony nem tartjuk tösgyökeres, követendő magyarosságnak”.¹⁴

Horváth János a Nyugat ellen intézett támadásának okai azonban nem kizárólag a huszadik század eleji társadalmi és irodalmi-irodalompolitikai folyamatok között keresendők. Az irodalomtudós ugyanis ellenérzéseket táplált a külföldi irodalmi mintákkal szemben is. Ugyanakkor Horváth – aki 1901–1902-ben a párizsi École Normale Supérieure-ben tanult – egyik korai, 1903-as publikációjának témáját André Beaunier francia szimbolista költő kötete adta, *A Nyugat magyartalanságairól*ban pedig maga is Brunetière francia irodalomtudós magyar megfelelőjeként kíván fellépni, ily módon egész tanulmányát egyetlen nagyívű, a francia és a magyar irodalom között vont párhuzamba foglalva. Horváth ezen esszéjében pozitív értelemben bukkan fel Nyugat-Európa, illetve az onnét kiinduló új művészeti törekvések: „Ez a slendriánság nem csak a Nyugat sajátja; de nem érdemli meg addig a Nyugat nevet, míg legalább egy kis stiliztikai kényességet nem követel meg paczuha munkatársaitól.”¹⁵

Az európai minták hazai alkalmazása ugyanis a kor konzervatív humánértelmiségének irodalomfelfogásába, a nemzeti klasszicizmus értékrendszerébe is beilleszthető volt. Horváth mellett például a nemzeti klasszicizmus egyik legjelentősebb képviselője, Riedl Frigyes is arra törekedett, hogy a magyar irodalom történetét az európai kultúra történetével összefüggésben vizsgálja.¹⁶

¹⁴ HORVÁTH János, „Ignotus felolvasása a Nyugat magyartalanságairól”, *Magyar Nyelv* 8, 1. sz. (1912): 5–10, 10.

¹⁵ HORVÁTH, „A Nyugat magyartalanságairól”, 70.

¹⁶ KENYERES, *Korok, pályák, művek...*, 183.

5. HORVÁTH JÁNOS IRODALOMKONCEPCIÓJA

Horváth azonban nem a Riedl-féle irányvonalat vitte tovább, sokkal inkább a nemzeti klasszicizmus alapjait megvető Gyulai Pál és Beöthy Zsolt munkásságát kísérte meg továbbfejleszteni.¹⁷ Horváth János irodalomszemléletének egyik központi fogalma az önelvűség volt. Az irodalomtörténész később – egy ugyanezen önelvűség köré épülő irodalomkoncepció részeként – belső keletkezésű, természetes folyamatként kísérte meg leírni a magyar romantikát is:¹⁸ „Nem szabad kölcsönkérnünk mástól semmiféle sablont, sőt még csak általános filozófiai rendszert sem a magunk szintéziséhez.”¹⁹

Ez a rövid kijelentés több, Horváth irodalomfelfogása szempontjából releváns gondolat lenyomatát is hordozza: Megjelenik benne a folyamatosan fejlődő nemzeti irodalom képe, ám az 1911-es tanulmányban Horváth azt is jelzi, hogy a Nyugatot úgy képzeli el, mint a magyar irodalom két fontos szakasza közti időszakban létező mozgalmat. Ennek az oka megint csak az idegenség kérdéséhez vezet vissza: a nyugatosok leginkább azért nem tudnak teljes értékű elemként részt venni a magyar irodalom szerves fejlődésében Horváth szerint, mert megjelenésük időszerűtlen.

Horváth a nyugatosoknál feltűnő, más nemzetek irodalmától átvett mintákkal szemben mutatott ellenérzései is más megvilágításba kerülnek, ha az eddigieket Szénási Zoltán megállapításával egészítjük ki: „Ami [...] nem a magyar irodalom szerves belső fejlődéséből következik, hanem erőteljesen a világirodalmi tendenciákhoz kötődik,

¹⁷ KUSZÁK Ágnes és MÉZES Márta, szerk., *A magyarság kézikönyve*, Pannon Enciklopédia (Budapest: Urbis Könyvkiadó, 20052), 556.

¹⁸ Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Megértés, fordítás, kánon* (Pozsony: Kalligram, 2008), 40.

¹⁹ HORVÁTH János, *Tanulmányok*, 2 köt., kiad. GÖNCZY Monika, Csokonai Könyvtár (Bibliotheca Studiorum Litterarium) 12 (Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997), 1:18.

az Horváth János irodalomtörténeti modelljébe csak problematikusán integrálható.”²⁰

Horváth az *Ignotus felolvasása a Nyugat magyartalanságairól* című írásban így fogalmaz a magyar nyelvű prózával kapcsolatban: „Egész története jóformán egy lassú, visszaesésekkel zavart gyógyulás képét mutatja.”²¹ Ez a kiragadott megjegyzés szemlélteti azt is, hogy a konzervatív kritikus miért tarthatja időszerűtlennek a nyugatosok fellépését: a nyugati irodalmi minták hazai alkalmazásával a folyóirat szerzői megkerülik azokat az állomásokat, amelyeknek hazai, a világirodalmi folyamatoktól független létrejötte az irodalomtörténész szerint elengedhetetlenek a magyar irodalom további fejlődéséhez.

Horváth a magyar irodalom önelvű fejlődéséről alkotott elmélete nagyobbrészt Beöthy Zsolt munkásságát kívánja folytatni. Beöthy a romantikus nemzeti gondolatra építve azokat az alkotókat nevezte meg a magyar irodalom legkiválóbb szerzőiként, akiknek írásaiban a művészi jelleg és a nemzeti szellem együttesen jelentkezik.²² Horváth azonban számos esetben szakított Beöthy elgondolásával, és irodalomszemléletébe kifejezetten újító elemeket emelt be. Így például az irodalomtörténész első pályaszakaszának későbbi írásaiban megjelenik az ahistorikus irodalomszemlélet elutasítása. Horváth az irodalmat olyan fogalomnak tekinti, amelynek jelentése folyamatosan változik, újraíródik az olvasók egymást követő generációi által. Ebből kiindulva a *Magyar irodalomismeret* című, 1922-es tanulmányában már a következőképp fogalmaz az irodalomtörténetről: „a mi kérdésünk csak az lehet: mikor mit tartottak irodalomnak, nem pedig, hogy mi mit tartunk annak.”²³

²⁰ SZÉNÁSI, *A néma várostrom...*, 68.

²¹ HORVÁTH, „Ignotus felolvasása a Nyugat magyartalanságairól”, 10.

²² IMRE László, „Horváth János művészetelmélete”, *Hitel* 31, 5. sz. (2018): 101–106, 101–102.

²³ HORVÁTH János, „Magyar irodalomismeret: A szintézis alapelvei”, *Minerva* 1, 4–7. sz. (1922): 187–207. Idézi BALOGH Gergő, „Horváth János és az irodalmi tudat”, *Irodalomtörténet* 102, 3. sz. (2021): 275–288, 275.

Ez a gondolat jelenik meg az *Ignotus felolvasása a Nyugat magyartalanságairól*ban is, amikor Horváth a nyugatosok előképeit illeti kritikával, és egyúttal felvillant néhányat a saját irodalmi Pantheonjában helyet kapó alkotók nevei közül is. Az Ignotusszal folytatott vita egy további problémára is rávilágít: az irodalomfelfogásukat a művészi autonómiára alapozó nyugatosok elvei gyakran ellentmondtak Horváth tartalomcentrikus irodalomszemléletének.

Horváth ugyanis mind *A Nyugat magyartalanságairól*ban, mind az Ignotus felolvasására adott válaszában rögzíti, hogy véleménye szerint a magyarul beszélők-olvasók közössége fog dönteni arról, hogy az új kifejezések és fordulatok fennmaradnak-e a későbbiekben. A társadalmi szűrő fontosságának hangsúlyozásán túl Horváth hitet tesz amellett is, hogy a művészi nyelv nem szemben áll a köznyelvvél, hanem meghaladja azt, ezzel voltaképpen csatlakozva egy Toldy Ferenc által megteremtett hagyományhoz.²⁴

A nyelv Horváthnál mint a kultúrát és a társadalmat alakító tényező jelenik meg. A konzervatív kritikus *A Nyugat magyartalanságairól* zárlatában a Nyugat szemére is veti, hogy a folyóirat „a nyelv nagy művészi s általában gondolkodásbeli jelentőségét nem fogja fel kellő komolysággal”.²⁵ Hasonló állítás olvasható a Budapesti Szemlébe írt, fentebb már említett Szomory-kritikában is: itt is Szomory „magyartalan” nyelvéből következik a történetek romlottsága és kidolgozatlansága. Elmondhatjuk tehát, hogy bár egyes pontokon Horváth véleménye inkább a tizenkilencedik század elejére jellemző irodalom- és nyelvfelfogásokkal mutat rokonságot, más tekintetben azonban már egy olyan, a dualizmus korszakának utolsó évtizedeire jellemző szemléletet képvisel, amely a magyar irodalmat a nemzeti azonosság mértékévé teszi.²⁶

²⁴ DÁVIDHÁZI Péter, *Egy nemzeti tudomány születése: Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004), 85–86.

²⁵ HORVÁTH, „A Nyugat magyartalanságairól”, 73.

²⁶ SZEGEDY-MASZÁK, *Megértés, fordítás, kánon*, 24.

6. HORVÁTH POZÍCIÓJA

Szathmári István Horváth János *A Nyugat magyartalanságairól* című tanulmányát elemezve, Horváth szövegét két részre bontva arra a megállapításra jut, hogy a Horváth által a nyugatosokkal szemben megfogalmazott kritika, bár grammatikai tekintetben többnyire helyes, a stílust illetően azonban már nem.²⁷ A Horváth tanulmányára válaszoló Ignotus előbb a Társadalomtudományok Szabad Iskolájában tartott előadásában, majd a Nyugat hasábjain írásban is hasonlóan közelített a konzervatív kritikus tanulmányához; sőt, bizonyos tekintetben maga Horváth is arra törekedett, hogy két részre ossza *A Nyugat magyartalanságairól*t. A tanulmány két fő gondolatsora legegyszerűbben az első bekezdésekben említett két francia irodalomtudós segítségével határozható meg. Ferdinand Brunetière (1849–1906) a nem francia származású, de francia nyelven alkotó írókon kérte számon az irodalmi nyelv megújítását célzó törekvéseiket, Jules Lemaitre (1853–1914) pedig az új irodalmi irányzatok képviselőinek nyelvtani hibáit gyűjtötte csokorba.

Azt azonban nehéz megállapítani, hogy Horváth tanulmányában mely aspektusra fordít nagyobb figyelmet: a nyugatosok – Horváth kifejezésével élve – „szóbolygatásainak” összegyűjtésére vagy a bírált írók idegenségének bizonyítására, és ennek káros következményeinek kifejtésére. Hiszen a Magyar Nyelv-beli írásban egymást váltják a nyugatosok idegenségét tárgyaló és a „magyartalan” szerzők által vétett nyelvtani hibákat leltározó szövegrészek.

Ignotus a Nyugatban nagyrészt az előbbi körbe tartozó állításokra reagál, így Horváth viszontválaszában (*Ignotus felolvasása a Nyugat magyartalanságairól*) Brunetière-hez válik hasonlóvá, akit

²⁷ SZATHMÁRI István, „Új jelenségek a nyelvünkben a XX. század fordulója körül”, in *Tanulmányok a századforduló stílustörekvéseiről*, szerk. FÁBIÁN Pál és SZATHMÁRI István, 105–120 (Budapest: Tankönyvkiadó, 1989). Idézi HELTAINÉ NAGY Erzsébet, „Nyelvi és stílusviták a Nyugatban”, *Magyar Nyelvőr* 133, 1. sz. (2009): 29–42, 29.

A Nyugat magyartalanságairól című szövegben az újabb irodalmi irányzatok felé érdeklődéssel forduló kritikusként igyekszik láttatni: „jóakarattal fogadta, sőt helyettük is magyarázgatta a symbolista iskola törekvéseit”.²⁸ 1911-es tanulmányában Horváth maga is kiemeli, mi az, amit értékesnek tart a Nyugat körül csoportosuló irodalmárok műveiben. Az irodalomtörténész ugyanis bíráló kijelentései között azt is megállapítja, hogy „közvetlenebb lyrismus, fesztelenebb formaiság, bölcselő hajlam” jellemzi a Nyugatot. *A Nyugat magyartalanságairól*ban Horváth kijelöli Ignotus, Kaffka Margit, Lukács György és Szomory folyóiratának szerepét is: a Nyugat „fogja provokálni az eljövendőt”.²⁹

*A Nyugat magyartalanságairól*ban a Horváth által felvett pozíció azonban az első bekezdésekben megidézett két francia irodalmár közül, meglátásom szerint, Lemaitre-hez áll közelebb. Jól szemlélteti, hogy az ép nyelvérzék milyen jelentőséggel bírt Horváth számára, az is, hogy az irodalomtudós már 1910-ben írt egy kéziratban maradt paródiát *Levél a magyar nyelvhez az új magyar nyelvújítás ügyében* címmel. Horváth az akkor még nem elemző, inkább élcelődő szövegben szintén a Nyugat szerzőinek nyelvhasználatát vizsgálta.³⁰

Az 1911-es tanulmány terjedelmének nagyobb részét is a nyugatosok nyelvéhez grammatikai szempontból közelítő fejtegetések teszik ki, majd *A Nyugat magyartalanságairól* bevezetőjének végén, a tanulmány céljainak összefoglalásakor is inkább mint nyelvművelő, nem pedig mint irodalomtörténész szólal meg: „ha a következő megfigyelésekkel szemben az idő (bár ezt kötve hiszem) nekik találna igazat adni: akkor ám legyen ez a kis bogarászás az ő stil- és nyelv-reformátori érdemeinek első szerény leltározása.”³¹

²⁸ HORVÁTH, „A Nyugat magyartalanságairól”, 61.

²⁹ Uo., 63.

³⁰ KOROMPAY H. János, *A nemzeti klasszicizmus jegyében: Horváth János élete és hagyatéka* (Budapest: Universitas Kiadó, 2020), 103.

³¹ HORVÁTH, „A Nyugat magyartalanságairól”, 63.

Tanulságos az is, hogy ebben a dolgozatában Horváth a szépirodalmi szövegekben felbukkanó magyartalannak ítélt kifejezésekkel, mondatszerkezetekkel kapcsolatos észrevételeit rendszerbe foglalja, és több pontra bontva vizsgálja meg a nyugatosok nyelvhasználatát, a Nyugat szerzőinek idegenségére viszont jellemzően az irodalmi nyelvvel kapcsolatos fejtegetéseihez csatolt kitérőkben és félmondatokban utal.

Horváth tehát saját pozícióját az organikusan fejlődő magyar nyelv és irodalom védelmezőjeként jelöli ki, s ezt a pozíciót előképeként értelmezhető példák felvillantásával és a bírálatok szükségességének hangsúlyozásával igyekszik legitimálni. Ilyen példának tekinthetők *A Nyugat magyartalanságairól* első bekezdésében említett Ferdinand Brunetiére és Jules Lemaitre, valamint az egy évvel később, az *Ignotus felolvasása a Nyugat magyartalanságairól*-ban felbukkanó Szarvas Gábor nyelvész, nyelvművelő. Szarvas egy 1867-es tanulmánya, a nyelvújítás túlkapasait és a magyar nyelvben elszaporodó germanizmusokat kritizáló *Magyartalanságok* köszön vissza Horváth 1911-es tanulmányának címében is. A Budapesti Szemlében megjelent *Négy kötet novella* című írásában Horváth Szomory Dezső nyelvét „ránk erőltetett”-nek nevezi, saját tevékenységéről pedig így nyilatkozik: „minden nyelvtorzítás elhallgatása, nem csak a nyelv, nem csak a helyes gondolkodás, hanem [...] a művészet szempontjából is vétkes mulasztás volna.”³²

Azt, hogy Horváth miként tekinthetett saját szerepére, egy, az 1922–1923-ban született *A magyar irodalom fejlődéstörténete* című munkából származó idézet segítségével kísérlem meg rekonstruálni. Ebben a műben Horváth a „magyar irodalom mineműségéhez igazodó, a magyar lángelmék műalkotásaitól ihletett kritika” hiányát teszi szóvá.³³ Ez lehet az a magatartásforma, amelyet Horváth a Nyugat kritikusaival is hiányolt, akik világirodalmi jelenségek után kutattak

³² Uo., 63.

³³ Idézi DÁVIDHÁZI, *Egy nemzeti tudomány születése...*, 820.

a hazai szerzők műveiben, és annak a bemutatására törekedtek, hogyan kapcsolódik a magyar irodalom az európaihoz. Ebből kiindulva kísérhetjük meg meghatározni azt is, hogy Horváth szerint melyek azok a szerzők, akiknek műveiről érdemes hosszabban értekezni. Olyan szerzőkből lehet összeállítani az önelvű magyar irodalom kánonját, akik mindkét lábukkal a magyar irodalom hagyományában állnak, arra építve, azt továbbfejlesztve alkotják meg az újabb műveket.

7. ÖSSZEGZÉS

Horváth János korai kritikáit és tanulmányait tárgyalva ki kell emelni azokat a tulajdonságokat is, amelyek megkülönböztetik az irodalomtudós szövegeit a konzervatív tábor más szerzőinek írása-itól. Horváth ugyanis írásaiban nemcsak támadta a Nyugatot, de kísérletet tett a folyóirat egyes szerzőinek szépirodalmi szövegeiben megjelenő nyelvi sajátosságok rendszerbe foglalására és a nyugatosok irodalmi előképeinek áttekintésére is. Ezen túl felismerte az olyan alkotók jelentőségét is, mint Ady Endre, Babits Mihály vagy Kaffka Margit, és magyar irodalom fejlődéséről alkotott elméletébe is belefoglalta a folyóirathoz köthető művészeti mozgalmakat. Az, hogy Horváth mégis elutasítóan viszonyult a Nyugat számos törekvéséhez, főként két pontra vezethető vissza.

Az első Horváth meggyőződése, miszerint az író lehetőségeit elsősorban annak a nyelvi hagyománynak kell meghatároznia, amelynek a végén áll. Ebből következett az idegen irodalmak mintáival szembeni bizalmatlanság, és az, hogy az irodalomtudós a Nyugat szerzői körének írásaiban jelentkező hatások jelentős részét a magyar irodalom természetes fejlődésével szembemenő folyamatként azonosította.

Másrészt Horváth *A Nyugat magyartalanságairól*ban kifejtett negatív véleménye az irodalomtörténész írásműveket értékelő

gyakorlatából is táplálkozott, mely szerint az irodalmi szövegeket azoknak nyelvhasználatával, stílusával szoros összefüggésben vizsgálta. Ennek köszönhető, hogy Horváth több, a bírált nyugatosok irodalmi teljesítményével kapcsolatos negatív megállapítása elsősorban nyelvi-stilisztikai kifogásokra vezethető vissza.

Az *Ignotus felolvasása a Nyugat magyartalanságairól* című tanulmányban egy újabb ellentét is kimutatható: Horváth János önelvű, a világirodalmi tendenciáktól függetlenül fejlődő magyar irodalomról alkotott képe, valamint a korszak társadalmi és irodalompolitikai konfliktusaiból fakadó ellenérzései egymást erősítő érvekként alapozták meg az irodalomtörténész negatív véleményét. Horváth nyelvi-stilisztikai vitaindítóként jellemezhető első szövege még tartalmaz olyan szöveghelyeket, amelyeket a Horváth által elgondolt irodalmi kánonba való befogadás gesztusaként értelmezhetünk. Ignotus válaszcikkére adott viszontválaszban azonban már a magyar irodalomból történő kizárás felé mutató utalások a hangsúlyosabbak, ideértve például a Nyugat irodalmi előképeinek megkérdőjelezését is.

A fentebb vizsgált szövegekben elsősorban Horváth a magyar irodalom önelvű fejlődéséről alkotott képének a lenyomata ismerhető fel, illetve az *Ignotus felolvasása a Nyugat magyartalanságairól* című írásban tetten érhető Horváth a folyamatosan változó irodalomtörténethez kapcsolódó elméletének hatása is. Tartalom és forma elvlasztása azonban – amely Horváth esztétikájának szerves részét képezi – a jelen tanulmányban elemzett, 1911–12-ben keletkezett szövegekben nem jelenik meg.

Összefoglalva megállapítható, hogy bár a három szöveg esetében máshová kerülnek a hangsúlyok, mégis az új ortológia és a konzervatív kritika egyedi hangú, ám a nemzeti klasszicizmus hagyományához szervesen kapcsolódó képviselőjeként jelölhető ki az a pozíció, amelyből Horváth János a vizsgált írásokban megszólal.

A megértés korlátai

A modernista narráció vizsgálata Ottlik Géza
Iskola a határon című regényében*

Ottlik Géza *Iskola a határon* című regényének modernista narrációját a szakirodalom régóta a szöveg egyik legfontosabb értékeként tartja számon. Ez az elbeszéléstechnika volt az egyik oka annak, hogy Ottlik a '80-as években feltörekvő új írógeneráció, köztük Esterházy Péter választott elődje és írói mintaképe lett. A regény modernista narrációjának vizsgálatához támpontot jelent az 1999-ben a Jelenkor Kiadó gondozásában megjelent *Továbbélők* című regény, amely az *Iskola a határon* előzményszövegének tekinthető. Ottlik a *Továbbélők* kéziratát a megjelenés előtt visszavette a kiadótól, és a szöveg jelentősen átdolgozva csak 1957-ben jelent meg *Iskola a határon* címmel.¹

* A tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-21-6 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

¹ KELECSÉNYI László, „100 éve született Ottlik Géza: Ideje van: A *Továbbélők* kézirat- és kiadástörténetéről”, *Iskolakultúra* 12, 5. sz. (2002): 79–85.

A *Továbbélők*, ahogyan erre Korda Eszter is rávilágít, nem az *Iskola a határon* fiktív, Medve Gáborhoz köthető kézirattal azonos, sokkal nagyobb egyezést mutat tartalmi szempontból a későbbi regény egész cselekményével. Korda arra alapozza az érvelését, hogy az *Iskola a határon* cselekményének minden jelentős eleme megtalálható az előzményszövegben, bár az eseményekhez kötődő szereplők gyakran különböznek (az *Iskola a határon* Bébé és Medve nevű szereplőjének megfeleltetése nem egyértelmű a *Továbbélők* Damjáni és Szebek szereplőivel).² A *Továbbélők* azonban, a hasonló cselekményelemek ellenére, narratológiai szempontból sokkal inkább a 19. századi regényírói hagyományhoz kötődik, mint a modernséghez. Olasz Sándor úgy fogalmaz Ottlik regényszemléletének változása kapcsán, hogy a *Továbbélők* esetében a 19. századi regénytradíció egészül ki a modernista regénypoétika vívmányaival, míg az *Iskola a határon* a modernitás végpontján helyezkedik el.³ Ottlik regényének modernitása tehát szinte szakirodalmi közhellyé vált, annak ellenére, hogy a két regény átfogó narratológiai jellegű vizsgálatának szükségessége csak kevés tanulmányban fogalmazódott meg.⁴

A két Ottlik-regény modernséghez való viszonyát fókuszba helyezõ elemzéshez támpontot nyújthat Viktor Žmegač a modern regény problémáit körüljáró tanulmánya. Žmegač elhatárolódott a *modern regény* terminus használatól, mert túlságosan összefoglaló jellegűnek találta egy alapvetően differenciált jelenségeket magába foglaló csoport leírására. Žmegač *Történeti regénypoétika* című tanulmányában a modern regény két fajtáját – a noétikus, illetve a pszichogram felé

² KORDA Eszter, „Egy kézirat rejtélye és legendája: Ottlik Géza *Továbbélők* című regényéről”, *Kortárs* 43, 8. sz. (1999), 83–92.

³ OLASZ Sándor, „Ottlik regényszemléletének változásai”, in OLASZ Sándor, *Mai magyar regények*, 34–44 (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 2003).

⁴ Fontos kivételt képez Tátrai Szilárd tanulmánya: TÁTRAI Szilárd, „Az elbeszélés lehetőségei: Narráció és fokalizáció Ottlik Géza *Iskola a határon* és *Továbbélők* regényében”, *Magyar Nyelvőr* 126, 2. sz. (2002): 157–169.

törekvő regényeket – különböztette meg egymástól, ezt követően pedig tételesen ismertette a modern regény jellemzőit és a modernista narráció általa meghatározott két alapvető formáját: a belső monológot, illetve a metanarratív vagy önreferenciális regénytípust.⁵

Žmegač a modern regény alapvető sajátosságai közé sorolta a fabulamentességet – amely értelmezése szerint gyakran a narráció krízisét eredményezi –, illetve az időfelfogás szubjektivitását.⁶ Az *Iskola a határon* című regényben mindkét jellemző egyértelműen megfigyelhető. A *Továbbélők* esetében az omnipotens narrátor következtében nem jön létre az *Iskola a határonra* jellemző narrációs krízis, valamint az elbeszélői helyzet különbözősége miatt az időfelfogás szubjektivitása is kevésbé lényeges szerepet kap. A korábbi változatban, bár a szöveg szintjén megjelenik a szereplők időérzékelésének válsága, ez mégsem tud olyan meghatározó témájává válni a szövegnek, mint az *Iskola a határon* esetében, ahol az időfelfogás szubjektivitása az elbeszélés szintjén is artikulálódik az egyes szám első személyű elbeszélőnek köszönhetően. Az *Iskola a határonban* tehát meghatározó szerepet játszik a narráció jelentéshordozó mivolta.

Žmegač kategorizációja szerint az *Iskola a határon* egyértelműen önreferenciális vagy metanarratív regénynek tekinthető, hiszen nagy részben az elbeszélés kérdéskörét tematizálja, illetve a szövegben maga a készülő regény a megírás folyamatában jelenik meg előttünk.⁷ A *Továbbélők* omnipotens elbeszélője nem hívja fel a figyelmet a regény megalkotottságára, és a Žmegač által meghatározott modern regény másik típusának sem felel meg, hiszen nem tekinthető belső monológnak.⁸

⁵ Viktor ŽMEGAČ, „Történeti regénypoétika: A huszadik századi regény alapvető kettőssége”, ford. RAJSLI Emese, in *Az irodalom elméletei*, szerk. THOMKA Beáta, 5 köt. (Pécs: Janus Pannonius Tudományegyetem – Jelenkor Kiadó, 1996–1997), 1:99–171.

⁶ Uo., 103–107.

⁷ Uo., 154.

⁸ Uo., 144.

Bár egyik regényt sem sorolhatjuk a belső monológként meghatározott csoportba, mindkét szövegben fontos szerepet kap a tudati folyamatok ábrázolása, amelyet Dorrit Cohn elemzett részletesen *Áttetsző tudatok* című tanulmányában.⁹ Elemzésében rávilágít arra az ellentmondásra, amelyet ő az elbeszélői realizmus paradoxonának nevez: a regény realizmusát leginkább a tudati folyamatok részletes ábrázolásának köszönheti, amelyekről a valóságban az emberek a legkevesebbet tudnak. Szerinte ez a paradoxon különíti el a regényt a többi narratív fikciótól.¹⁰

Ottlik mindkét művében kiemelkedő jelentőségű a szereplők tudati folyamatainak ábrázolása. A *Továbbélők* onnipotens narrátora, bár valójában a regény bármelyik szereplőjét fokalizálhatná (jelen esetben a fokalizáció terminust a Genette-i meghatározás¹¹ Mieke Bal által módosított¹² jelentésében használom), ezzel az eszközzel mégis szinte kizárólag Damjáni és Szebek esetében él. Ennek ellenére vannak olyan részek (például Szebek szökése után), amikor a narrátor a Szebek ágyát beágyazó fiú gondolatait közvetíti. Ez a rész, ahogy Tátrai Szilárd rávilágít, azért bír jelentőséggel, mert szinte szó szerint átkerült a későbbi regénybe, ahol azonban a meg nem nevezett fiú gondolatainak közvetítése a történetmondás realiztikus motíváltsága miatt sokkal nehezebben indokolható.¹³

Az *Iskola a határon* összetett elbeszélői szerkezete a regény egyik legfontosabb olyan eleme, amely a szöveget a modernség irodalmi hagyományához kapcsolja, hiszen ez a narráció szinte minden rétegét

⁹ Dorrit COHN, „Áttetsző tudatok”, in *Az irodalom elméletei*, szerk. THOMKA Beáta, 5 köt. 2:81–195 (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1996–1997).

¹⁰ COHN, *Áttetsző tudatok...*, 84–86.

¹¹ Gérard GENETTE, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, ford. Jane E. LEWIN (Ithaca: Cornell University Press, 1983).

¹² Mieke BAL, „Focalization”, in Mieke BAL, *Narratology: Introduction to The Theory of Narrative*, ford. Christine VAN BOHEEMEN, 142–161 (Toronto–Buffalo–London, University of Toronto Press, 2017).

¹³ TÁTRAI, „Az elbeszélés lehetőségei...”, 165.

érinti. Míg a *Továbbélők* omnipotens narrátora nem alkalmaz olyan deiktikus elemeket, amelyek realiztikus módon kapcsolnák őt az elbeszélte történehez,¹⁴ addig az *Iskola a határon* elsődleges elbeszélője, Bébé egyes szám első személyben meséli el a saját katonaiskolai éveit. A szöveg narrációjának különlegessége a fiktív kéziraton alapuló eljárás: Bébé elbeszéléséhez felhasználja halott barátja és katonaiskolai társa, Medve Gábor fiktív feljegyzéseit.

Medve egyes szám harmadik személyben írott kéziratának használata nemcsak arra ad lehetőséget számára, hogy a katonaiskolai emlékeket egy másik nézőpontból lássa, hanem barátja tudati folyamatait is ábrázolni tudja saját egyes szám első személyű narrációjának keretében. Ezt azonban csak úgy tudja megtenni, hogy Medve kéziratának M. nevű szereplőjét azonosítja a saját barátjával és a kézirat szerzőjével. Ez a lépés, ahogy arra Tátrai Szilárd rávilágít, azt jelenti, hogy Medve imperszonális narrációval rendelkező kéziratát Bébé önkényesen perszonális narrációként értelmezi, és használja fel. Ennek következtében kerülhetnek bele a narrációba olyan következetlenségek, hogy a két elbeszélőn kívül mások tudati folyamatairól is értesülhetünk, ahogy a fentebb is említett *Továbbélők*ből átemelt ágyazós jelenetben történik.¹⁵

Az *Iskola a határon* esetében azonban nem csak ez az oka a Bébé narrációjában gyakori nézőponttúllépéseknek és fokalizációs szerepkörök kitérésének. A szöveg narratológiájának és fokalizációjának beható vizsgálatával¹⁶ megállapítható, hogy Bébé narrációjában gyakoriak azok a nézőponttúllépések, amelyek során olyan tudati folyamatokról számol be, amelyekről nem lehetett tudomása, és nem

¹⁴ Uo., 158.

¹⁵ Uo., 166.

¹⁶ Ehhez Genette és Mieke Bal narratológiai elméletein kívül a következő összefoglaló igényű szövegre támaszkodtam: BERNÁTH Árpád, OROSZ Magdolna, RADEK Tünde, RÁCZ Gabriella és TÖKEI Éva, „Narratív struktúrák”, in *Irodalom, irodalomtudomány, irodalmi szövegelemzés*, szerk. OROSZ Magdolna és RÁCZ Gabriella, 151–199 (Budapest: Bölcsész Konzorcium, 2006).

jelöli az említett tudati folyamatok fikciós vagy spekulatív voltát. Erre már a keretfejezeteknek nevezett, a szöveg három narratív egységtől elkülönülő első három fejezetben is számos példát találhatunk:

[R]öbögünk is magunkban az egészen, magunkon meg a világon, persze csak komolyságunk mögött, mert lelkünk mélyén komolyak voltunk – lehettünk is –, de tudtuk egymásról, hogy a komolyság alatt ott lappang mind a kettőnkben ez a nevetés – sőt, valahogyan egy nevetés volt ez, egyetlen közös, hangtalan és mosolytalan, titkos nevetés, amely talán akkor született meg bennünk, amikor Szeredy Daninak egy éjszakai riadón suttogva elismételtem egyik elemi iskolai történetének kulcsszavát: „Ereklye? Piff!” Egyszóval a komolyság, szorongás, keserű undor és őszinte félelem rétegei alatt mélyen és észrevehetetlenül Szeredy bolondozott önmagának, nekem, a világnak vagy talán egy istennek, aki nézi mindezt.¹⁷

A kiemelt részekben Bébé Szeredy tudati, illetve lelki folyamatairól számol be, erről árulkodnak a „lelkünk mélyén”, „magunkban”, „mélyen és észrevehetetlenül” kifejezések is. Ezt, eltekintve az utolsó kiemelt résztől, többes szám első személyben teszi, ami saját nézőpontjának Szeredyével történő azonosítására utal. Bébé narrációja azonban nem jelöli ezeknek az azonosításoknak a feltételes, spekulatív voltát, ami akár el is kerülheti a felületes olvasó figyelmét.

Bébé – narrációjának tanúsága szerint – arra alapozva képes barátja gondolatainak közlésére, hogy kettejük között (illetve, ahogy később kiderül, ebbe a körbe tartozik a másodlagos elbeszélő, Medve Gábor is) a katonaiskolai évek alatt kialakult egy szavak nélküli megértés: „Szeredy Daninak azonban, aki mindezt tudta, és nevetett, csak mordultam egyet dühösen, halk torok- és ajakhanggal, »Mb!« vagy »Hmp«, de a hiteles, eltéveszthetetlen, valódi kiejtéssel, s ő értette, hogy mit akarok mondani. Értette pontosan.”¹⁸

¹⁷ OTTLIK Géza, *Iskola a határon* (Budapest: Magvető Könyvkiadó – Szépirodalmi Könyvkiadó, 1976), 13. [Kiemelések tőlem, S. A. V.]

¹⁸ Uo., 9.

Ennek a megértésnek a lehetősége azonban már a keretfejezetekben is elbizonytalanodik. Teodóra vallatásánál például Bébé nem érti barátja viselkedésének megváltozását: „Eddig kitűnően ment minden, de most egyszerre mintha mind a hárman más-más színdarabot kezdtünk volna játszani.”¹⁹ Máskor pedig arról értesülünk, hogy minden spekulációra utaló nyelvi jelzés nélkül megfogalmazott állításai Szeredyről gyakran tévedéseknek bizonyulnak: például miután a második fejezetben dicséri a barátja külvilág számára el nem ismert, de Bébé által tökéletesen átlátott zsenialitását, hamarosan kiderül, hogy Szeredy éppen tévedett.²⁰

Tehát már a keretfejezeteket vizsgálva is számos ponton fedezhető fel rejtett feszültség Bébé narrációjában. Erre világított rá Jakus Ildikó és Hévízi Ottó is *Ottlik-veduta* című monográfiájukban, amely szemléletváltást eredményezett az *Iskola a határon* értelmezéstörténetében. Jakus és Hévízi a regényben megfogalmazódó, a belső szabadságról tett állítások tükrében elemezték a keretfejezetek narrációjában rejlő feszültségeket.²¹ A Bébé által megfogalmazott, egymás teljes megértéséről szóló állításokat a szöveg későbbi pontjai gyakran megcáfolják. Ez narratológiai szempontból azért figyelemreméltó, mert Bébé ezt az általa az elbeszélése keretében megalkotott megértés-elvet vagy megértés-mítoszt használja indokként arra, hogy az egyes szám első személyű elbeszélés keretében másokat fokalizáljon, azaz más szereplők tudati folyamatairól számoljon be anélkül, hogy a narráció formáján kívül (egyes szám első személy) bármilyen formában jelezné ezeknek az állításoknak a spekulatív, saját tudatához kötődő, azon átáramló és ezáltal módosított voltát.

Hasonló módon használja fel Bébé barátja, Medve Gábor fiktív kéziratát is. Medve Gábor kézírata ugyanis egy imperszonálisan narrált, egyes szám harmadik személyben írt szöveg, amelyben az

¹⁹ Uo., 14.

²⁰ Uo., 11.

²¹ JAKUS Ildikó és HÉVIZI Ottó, *Ottlik-veduta* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2004).

elbeszélő, a *Továbbélők*höz hasonlóan, gyakorlatilag bármelyik szereplőjét fokolizálhatná, ennek ellenére ezt szinte kizárólag az M. nevű szereplővel teszi meg. Bébének a kézirat ezen jellegzetessége adhat felhatalmazást arra, hogy annak szövegét a nyelvi jelzések hiánya ellenére perszonális narrációként értelmezze, és M.-et azonosítsa a kézirat írójával és saját gyermekkori barátjával, Medve Gáborral.²² Ez az aktus biztosíthat lehetőséget arra, hogy Bébé narratívába rendezze a katonaiskolai eseményeket, ám az azonosítás bár Bébé megértéskonceptiójának alapját képezi, mindazonáltal el is bizonytalanítja azt.

Szeredy a keretfejezetekben feltesz Bébének egy kérdést. Valódi, nyelvileg jelölt kérdésfeltevés azonban nem történik: Szeredy elmondja, hogy összeköltözött Magdával, egy korábbi szerelmével, és Bébé úgy értelmezi, barátja azt várja tőle, hogy reagáljon erre. Ám mivel nem tud érdemben választ adni Szeredynek, úgy dönt, hogy végigolvassa Medve fiktív kéziratát. A Jakus–Hévízi-szerzőpáros olvasata szerint ebben a furcsa párbeszédben Szeredy figyelmeztetni akarja a magát elengedni készülő Bébét ennek következményeire, ahogyan ezt a katonaiskolai évek alatt is gyakran megtette.²³

A „[n]em az én véleményemre volt kíváncsi Szeredy, ahogy mentünk lefelé a Lukács fürdő jobbik lépcsőjén, hanem a saját véleményére”²⁴ mondat kétségkívül tanúsítja, hogy Bébé egy regényi terjedelmű válaszával nemcsak Szeredy, hanem a saját kérdéseire is felelni akar. Az idézett szövegrészlet folytatása pedig Bébé megértéskonceptióját vázolja fel: „Azt remélte tőlem, hogy én megszemből tudom nézni élete összegubancolódott zűrzsavarát, s az én közbeiktatásom segítségével talán majd ráeszmél, hogyan is fest a helyzet annak az istennek a szemszögéből, aki nézi mindezt.”²⁵

²² TÁTRAI, „Az elbeszélés lehetőségei...”, 160.

²³ JAKUS és HÉVIZI, *Ottlik-veduta*, 100.

²⁴ OTTLIK, *Iskola a határon*, 16.

²⁵ Uo.

Megértésmo­delljének középpontjában az önmegértés áll, amelyhez eszközként egy barát nézőpontját használja fel. Ennek segítségével hozható létre az a folyamatosan táguló perspektíva, amely segít az események narratívába rendezésében, és ezáltal az értelemadásban.

Bébé a saját narrációjában egyértelműen ezt a modellt követi. Saját kérdéseire akar választ kapni, ehhez felhasználja Medve és kisebb részben Szeredy nézőpontját, ezáltal hozva létre narratívát egy külső nézőpont számára, amely a regény esetében az olvasót jelenti. A megértés számára önmegértés, létértelmezés formájában jelenik meg. Bébé megértésmo­delljében mások megértése is az önértelmezésen keresztül történik (Bébé ezt a modellt Medve későbbiekben elemzett mo­delljéhez kapcsolja): „Azt akarta éppen mondani, hogy ebben most már benne vagyunk, Bébé, és mindenestre egy-egy a félidő, mert ezúttal mi csellóztunk ki a sorssal, amikor eszébe jutott Jaks Kálmán, és abbahagyta a vigyorgással együtt. *Ezt onnét tudom, mert nekem is éppen eszembe jutott Jaks Kálmán.*”²⁶

A szereplők közt létrejövő megértés Bébé narrációjának tanúsága szerint egy hosszú, a katonaiskolában lezajló folyamat eredménye: „A tehetetlen összetartozásnak időtlen időkre szóló köte­lőke bogozott össze bennünket; valami, ami kitermelődött, tejsav vagy gyanta, a sebekből, izomlázból, fájdalom­ból, törekvésekből, és lehetővé tette, hogy éljünk; valami, ami talán kevesebb a barátságnál, és több a szerelemnél.”²⁷ Bébé ezt a megértést, mivel az elbeszélés idejét megelőzően jött létre, adott­nak veszi elbeszélésének egésze alatt. A külső nézőpont számára barátai perspektívájának segítségével megteremtett narratíva az önértés és az egymásértés létrehozására, tudatosítására is alkalmas. Megértéskon­cepciójának célja tehát a saját éle­tnarratíva tudatosítása, értelmezése, amelyhez a katonaiskolai évek alatt létrejött egymásértés evidenciaként járul hozzá.

²⁶ Uo., 176. [Kiemelés tőlem, S. A. V.]

²⁷ Uo.

Amikor Bébé felhasználja Medve kéziratát, célja az, hogy barátja segítségével hozza létre az önértelmezéshez szükséges létnarratívát. Nem számol azonban Medve szövegének megalkotottságával. A fentebb kifejtett létértelmezéshez szükséges perspektíva létrehozásához felhasznált baráti nézőpontot nem egy napló vagy szóbeli beszélgetés, hanem egy hangsúlyozottan megalkotott irodalmi igényű szöveg jelenti.

M. Medvével való megfeleltetése lehetővé teszi Bébé számára azt, hogy létrehozza a perspektívát, Medve szövegének befogadása során azonban számtalan alkalommal szembesülnie kell az azonosítás bizonytalanságával, hiszen Medve kézírata gyakran jelentős mértékben eltér Bébé emlékeitől. Bébé az egymásértés mítoszának fenntartása érdekében ezeket az eltéréseket Medve írói mivoltával magyarázza, elvetve azt a lehetőséget, hogy Medve és ő ennyire máshogy láthatták a katonaiskolai eseményeket.

A műben a két elbeszélő közül Medve foglalkozik többet a megértés kérdéskörével. Medve a szöveg során gyakran küzd azzal, hogy úgy érzi, a külvilág, amelyet a katonaiskola reprezentál, illetve saját édesanyja sem érti meg őt: „Olyan világban szeretett volna élni, ahol mindenki érti még a néma gyereket is.”²⁸ A regény végén a fikció szerint a kéziratához fűzött 1942-es megjegyzésekben vázolja fel megértéskonceptióját:

Mert konvergens, egy metszópontból kiinduló sugárnyaláb tagjainak is tekinthetjük magunkat, hiszen annál jobban közeledünk egymáshoz, minél beljebb haladunk önmagunkban, magányunk közös centruma felé – noha a szűkebb vagy tágabb gömbfelületeken, melyekből diszkrét pályákat, elszigetelt ponthalmazokat ütünk ki, esetleg egyáltalán nem érintkezhetünk.²⁹

²⁸ Uo., 255.

²⁹ Uo., 389.

Megértésmo­dellje első ránézésre Bébé mo­delljének tökéletes inver­zének tűnik. A megértés célja jelen esetben a másik ember meg­értése, és ehhez eszközként használja az önértelmezést. A mo­dell az emberek mély és alapvető összetartozásán, míg Bébé mo­dellje az egy­másértés hangsúlyozásának álcája mögött az emberek végleges izo­lációján alapszik: „Mi azonban ráadásul tudtuk, hogy minden­en túl mindnyájan külön mérkőzést játszunk a magunk sorsával.”³⁰

Medve mo­delljének geometriai hasonlatai lehető­séget adnak arra, hogy mate­matikai fogalmak segítségével képzeljük el a két meg­értésmo­dellt. Bébé mo­delljét olyan körrel szemléltethetjük, amelynek középpontját az önértelmezésre törekvő első­dleges elbeszélő jelenti, míg a kör két szabadon választott pontja a hozzá közel álló szemé­lyeket reprezentálja. A három pontot összekö­vte létrehozható egy olyan kifelé folyama­tosan táguló perspektíva, amely az idézett szö­vegrészletben is szerepelt. Medve mo­delljét ezzel szemben egy olyan gömb képezheti le, amelynek középpontjából különböző vonalak, sugárnyalábok indulnak ki, és metszik át a felszínét. A gömb felszínén talál­ható metszéspontok a különböző embereket reprezentálják, akik azonban a gömb középpontjában összefüggnek egymással, és ez a felszín alatti kapcsolat teszi lehetővé, hogy egyáltalán megértésről beszélhessünk.

A két mo­dell, bár első pillantásra egymás ellentétének tűnik, mégis összehangolható. Összekapcsolásuk a szöveg szintjén is megtörténik: a „nézi mindezt” tagmondat mellett a hegymászók, illetve a tejsav motívumának említése indokolja összehasonlításukat. Különösen érdekes a „nézi mindezt” tagmondat, amely háromszor szerepel a szövegben: egyszer Medve, kétszer pedig Bébé megértésmo­delljével kapcsolatban (bár mindkétszer Bébé narrációjának közvetítésében, és nem Medve szövegéből vett szó szerinti idézetként). Bébé meg­értésmo­delljében az isteni szemszögre utal, ahonnan átlátható az egész

³⁰ Uo., 176.

létnarratíva és az egész élet, míg Medve esetében arra a nagyobbik részre, amely a gömb középpontjában összekapcsolja az embereket. Ez a két modellt vizsgálva csak látszólagos ellentmondást jelent, mert a gömb középpontja éppen az a pont, ahonnan átlátható az egész narratíva, illetve következtetésképpen az egész élet. Az Isten nézőpontja tehát megfeleltethető a személyiség legmélyebb rétegével, amely minden ember esetében azonos. A Bébé modelljében felrajzolt perspektíva tehát valójában nem kifelé tágul, hanem befelé szűkül.

Ez a modell azonban csak abban az esetben működik, amennyiben feltételezzük, hogy csupán egy gömb van, illetve annak egyetlen középpontja. Ám a két modell összehangolásával előáll a megértésmodell felrajzolható sok, egymást egy pontban érintő gömbként is. Ekkor a barát nézőpontját jelentő érintési pontok ugyanúgy felhasználhatók a perspektíva létrehozására, amely segítségével elérhető a gömb középpontja, ahonnan átlátható az egész gömb és következtetésképpen a teljes létnarratíva. Ez a középpont azonban nem lesz szükségszerűen azonos a felhasznált érintési pontokhoz kapcsolódó másik gömb középpontjával. Az egymásértés így bizonytalan marad.

A második modell érvényességének bizonyítása szempontjából kulcsfontosságú M. Medve Gáborral történő azonosítása. Ez az aktus azt eredményezi, hogy Bébé bevonja saját narrációjába Medve elbeszélését, ezzel azonban ki is szakítja azt eredeti közegéből. Ez abban is megnyilvánul, hogy Bébé narrációja alig emel át szó szerinti idézetet Medve kéziratából, és a legtöbb esetben csak a fokalizációs szerepkörökből következtethetünk arra, hogy Bébé felhasználta azt. Ezekben az átemelésekben M. helyett már Medve szerepel, ami az idézőjel hiánya mellett bizonyíték arra, hogy Bébé változtatásokat hajtott végre ezen a szövegen.

Medve eredeti kézírata tehát nem rekonstruálható, narratívája Bébé szövegébe olvad, és annak céljait segíti elő. Az azonosítási aktus tehát a megértési folyamat szempontjából szükségszerű, hiszen ezáltal jöhet létre egyáltalán az a perspektíva, amelynek végpontjáról átlátható

a létnarratíva. Ez az azonosítás azonban egyúttal el is távolítja a másikat nézőpontját eredeti közegéből, amely így rekonstruálhatatlanná válik. A létértelmezés létrejöhet, az egymásértés azonban a folyamat kezdetétől fogva kérdéses.

Az *Iskola a határon* értelmezése kapcsán kialakult szakirodalmi konszenzus szerint a regény végére a szereplők és a két elbeszélő narrációja fokozatosan összehangolódik, világgépük egymáshoz közelít, és létrejön köztük a teljes megértés. Ez fejeződik ki, a két elbeszélő szövegeinek összeolvadása révén, a narráció szintjén is.³¹ A szereplők közötti teljes megértés kialakulását azonban a szöveg explicit tartalmával csak részlegesen lehet alátámasztani, hiszen Medve következtetése a megértésről kérdésként fogalmazódik meg, míg Bébé megértést hangoztató megjegyzései mellett jelen van a teljes izoláció képe is.

Emellett, értelmezésem szerint, a narráció vizsgálata sem igazolja a maradéktalan egymásmegértés létrejöttét. Az első rész 7. fejezetében ugyanis Bébé szabad függő beszédben közvetíti Medve – az olvasó számára ismeretlen – kéziratának tartalmát és barátja tudati folyamatait gyakran vitatva az elhangzottakat, bár ekkor még a szöveg forrása egyértelműen jelölt. Bébé az első rész 10. fejezetében azonban már jelöletlenül használja fel Medve kéziratát saját narrációjának keretében. Medve kéziratának felhasználása csak azért azonosítható az olvasó számára, mert Medve tudati folyamatairól és gondolatairól értesülünk.

A narrátorok összeolvadásának oka tehát nem az egymásértés kialakulása, hanem az a technika, ahogyan Bébé Medve kéziratát felhasználja, és beépíti saját narrációjába. Ez azonban éppen az egymásértés ellehetetlenüléséről árulkodik. Amint Bébé beemeli

³¹ Pl. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „Példázat a belső függetlenségről”, in SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ottlik Géza*, 80–103 (Pozsony: Kalligram Kiadó, 1994); FÜZEA Balázs, „A regény poétikájának főbb vonásai”, in FÜZEA Balázs, *...sem azé, aki fut...*, 73–189 (Budapest: Argumentum Kiadó, 2006).

Medve szövegét saját elbeszélésébe, és nem idézetként közli annak részleteit, Medve kézírata és az abban megörökített események, tudati folyamatok visszafejthetetlenek lesznek, valamint a Medve által felépített narratívából kiszakadva Bébé elbeszélésének részévé válnak. A létnarratíva létrehozásához alapvető fontosságú aktus így az egymásértés megteremtése helyett valójában éppen elbizonytalanítja azt. A Bébé szólamában gyakran említett – és fentebb is idézett – állítások a katonaiskola teljes megértést teremtő közegéről a narráció és a szövegben explicit módon kifejtett megértésmoделlek együttes vizsgálatával sem támaszthatók alá.

A regény struktúrájának jelentéshordozó szerepe meghatározó az *Iskola a határon*ban érvényre jutó modernista regénypoétikai jegyek szempontjából. Az *Iskola a határon* narrációs szerkezete – ahogy ezt a megértés problémakörének vizsgálata kapcsán elemeztem – gyakran ellentmond a szöveg explicit tartalmának. Miként Ottlik *A regényről* című esszéjében kifejti, a regény „nem mondani akar valamit, hanem lenni akar valami”,³² és a „valósággal azonosítani akkor is csak a struktúráját lehet”.³³

³² OTTLIK Géza, „A regényről”, in OTTLIK Géza, *Próza*, 184–200 (Budapest: Magvető Kiadó, 1980), 185.

³³ Uo., 190.

HÜNLICH EMMA

Hatalom gyermeki nézőpontból

A rendszerkritika lehetőségfeltételei Bajor Andor
Gyermeki ájtatosság című novellaciklusában

Bajor Andornak arról is volt egyetem által kiállított bizonyítványa, hogy ő nem irodalomtörténész,¹ a legsötétebb kommunista diktatúra idején levelet írt a pápának,² és fagyaltos nadragülepét mutogatva megkérdezte a cenzortól, nem venné-e ki a foltot is, ha már úgylis mindent kivesznek.³

I. BEVEZETÉS

Bajor Andor 1927-ben született Nagyváradon, katolikus családban. A kolozsvári egyetemen végzett filozófia szakon. Ezt követően

¹ ROMÁN Károly, „Találkozások Bajor Andorral”, in ROMÁN Károly, *Tallózás az irodalomban*, 115–120 (Székesfehérvár: Vörösmarty Társaság, 2014), 115.

² LÁZÁR László, „Élő hagyaték”, in *Főúr, írja a többihez: Bajor Andor emlékezete*, szerk. BAJOR Ella és DÁVID Gyula, 241–242 (Kolozsvár: Polis Könyvkiadó, 2017). Eredeti megjelenése: Népújság, 1992. szeptember 30.

³ ÁGOSTON Hugó, „Bajor Andor, a kalandor”, in BAJOR és DÁVID, *Főúr, írja a többihez...*, 336–341, 338. Eredeti megjelenés: Új Magyar Szó, 2016. január 25.

Kolozsvárott élt – az erdélyi magyar irodalom aktív résztvevőjeként – 1991-es haláláig. Első kötete 1955-ben jelent meg, *Kerek perec* címmel. A dolgozatban elemzett *Gyermeki ájtatosság* Bajor Andor 1967-ben kiadott *Főúr, írja a többihez!* című kötetének második ciklusa,⁴ s az Irodalmi Könyvkiadónál jelent meg Bukarestben. A *Gyermeki ájtatosság* című ciklus huszonkét novellát tartalmaz. A ciklus utolsó, *Főúr, írja a többihez!* című novellája szolgál a kötet címéül. Bajor Andorral kapcsolatban a leggyakrabban tárgyalt kérdések közt van személyének mibenléte: satíráíró volt, humorista, lírikus vagy filozófus? Számos esszé és tanulmány kívánja úgy megválaszolni ezt a kérdést, hogy általánosságban, konkrét szövegek elemzése nélkül beszélnek az életműről.

A *Főúr, írja a többihez!* című kötettel, pontosabban a *Gyermeki ájtatosság* című ciklussal kapcsolatban a leggyakrabban felmerülő kérdés a gyermeki szemléletmód megjelenítése mint a komikum eszköze. Több szerző – Földes László, Szalay Károly és Csiki László is – idézi vagy említi⁵ a cikluskezdő, *A dinnye halála* című novella mondatait: „Egy sötét éjszakán ugyanis, réges-régen, kelepccébe csaltak a felnőttek, vért cseppentettek a kisujjamból a Titkos Okmányra, hogy a felnőtt emberiség bandájába lépjek. És azóta a kisujjambnál fogva a banda mindenfele elcipel, arra kötelez, hogy [...] legyek ellensége mindennek, ami kész és tökéletes.”⁶

A ciklust – és a ciklus későbbi kötetekben is megjelent darabjait – tárgyaló írások közül sok szomorúan elkönnyveli, igen, mi is a „gonosz felnőttek” közé tartozunk, nincs mit tenni, de bárcsak újra

⁴ BAJOR Andor, *Főúr, írja a többihez!* (Bukarest: Irodalmi Könyvkiadó, 1967), 177–352.

⁵ Ld. pl. FÖLDES László, „Kiűzetés a paradicsomból: Bajor Andor mélabús humoráról”, in FÖLDES László, *Elvek és viták: Tanulmányok, kritikák*, 259–293 (Bukarest: Kriterion, 1983); SZALAY Károly, „Bajor Andor humora”, *Korunk* 33, 9. sz. (1974): 1035–1037; CSIKI László, „Bajor Andor (1927–1991)”, *Holmi* 13, 3. sz. (2001): 265–270.

⁶ BAJOR, „Gyermeki ájtatosság”, 181.

úgy láthatnánk a világot, mint a gyerekek.⁷ De miért kell nekünk a *cseppentett okmányos* felnőttek közé sorolnunk magunkat? A ciklus huszonkét novellájából csupán tízben gyermeki, illetve kamaszkori az emlék, amelyet a narrátor visszaidéz. A szülők egyik gyermek főszereplővel rendelkező novellában sem jelennek meg közvetlenül (és említésként is csak egyben), így magát a *gyermek* fogalmát a mű alapján – valamint Philippe Ariès történeti antropológiai munkája alapján is – inkább a „hatalomtól való függő állapot”-ként definiálhatnánk. Van valami felsőbb hatalom, illetve hatalmak, amelyeknek az adott szereplő ki van szolgáltatva: elvárásokkal szembesül, parancsokat kap, számonkéri, megbízzák, olykor ő tesz panaszt, reklamál, leleplez.

Hipotézisem szerint a *gyermekség* állapota a kötetben nem korhoz, hanem helyzethez kötött: kiszolgáltatva lenni egy felsőbb hatalomnak, amelynek szándékai nem (minden esetben) beláthatók. A *gyermekség* állapota magában hordozza a leleplezés lehetőségét, a kimondhatatlan kimondhatóságát is. Philippe Ariès a gyermekkort szintén a valakitől való függés állapotaként határozza meg, valamint rámutat mindennek a középkori társadalmi struktúrával (feudalizmus, hűbéri rendszer) való kapcsolatára is.⁸

A kötet kiadásakor, valamint a rendszerváltást megelőzően megjelent kritikák, írások – érthető okokból – nem igazán tárgyalják a hatalom kérdéskörét a Bajor-szövegekben. A későbbi recepcióban azonban előkerül ez a kérdés, sokszor a humor működésének megértéséhez való közelebbjutás eszközeként. Dávid Gyula 2017-es, Bajor cenzúrával való összetűzéseit tematizáló tanulmányában⁹ idézi azt

⁷ Ld. pl. SZALAY, „Bajor Andor humora”; CSAPODY Miklós, „Bajor Andor: *Az éjjelőr nem tud aludni*”, *Tiszatáj* 31, 7. sz. (1977): 82–83; GÁLFALVI Zsolt, „Féltreértések láncolata”, in BAJOR és DÁVID, *Főúr, írja a többihez...*, 130–134. Eredeti megjelenése: A Hét, 1980. augusztus 10.

⁸ Philippe ARIÈS, *Gyermek, család, halál*, ford. CSÁKÓ Mihály és SZAPOR Judit (Budapest: Gondolat Kiadó, 1987), 26.

⁹ DÁVID Gyula, „Bajor Andor esetei a »haragos káderesekkel«”, *Székegyföld* 21, 9. sz. (2017): 71–90.

a három szöveget – és megjelenési körülményeiket is bemutatja –, amelyek Bajor ideiglenes letiltásához vezettek. Bár Bajor értelmezése és szándéka kapcsán jelenleg nem áll rendelkezésre forrás, *A húsvéti nyúl* című szöveg a kortársak emlékezetében mégis úgy maradt meg mint kulcsnovella, amely Páskándi Géza '56-os események miatti meghurcolására utal.¹⁰

Jelen tanulmányban a hatalom kérdéskörét nem a Bajor-életmű egészen, hanem egy konkrét szövegcsoporton, a szövegek szoros olvasása segítségével kívánom vizsgálni, felhasználva a szöveg adta lehetőségeket a hatalom működésmódjainak és az ezek iránt tanúsított magatartásformáknak a bemutatására. Kutatásom célja egy értelmezési kísérlet felvázolása Bajor Andor ezen ciklusa kapcsán, felmutatva azokat a megoldásokat, szövegszervező mechanizmusokat a narrációban, amelyeknek köszönhetően a cenzúra korában is megfogalmazhatott rendszerkritikusnak minősíthető gondolatokat. Célom nem a szövegek abszolút interpretációját nyújtani, hanem pusztán értelmezési ötleteket felvázolni, melyek hozzáadhatnak a novellaciklus olvasati lehetőségeihez.

Választásom azért esett Bajor ezen szövegcsoportjára, mivel az alárendelt pozícióban lévő személy itt gyakran gyermekként, illetve fiatal felnőttként van jelen, így itt érvényesülnek legjobban azok a szövegstrukturáló stratégiák, amelyek izgalmasan hozzák játékba a hatalomról való gondolkodás lehetőségeit. A kötet novelláit aszerint csoportosítottam, hogy a hatalomnak milyen aspektusait jelenítik meg, illetve a főszereplő milyen magatartásformát tanúsít a hatalommal szemben.

¹⁰ Uo.

2. A HATALOM

2.1 MILYENNEK MUTATJÁK BE A NOVELLÁK A HATALOM MŰKÖDÉSÉT?

A szövegekben a hatalom mint az adott szituáció szervezőegysége jelenik meg: a homodiegetikus elbeszélő mindig a hatalommal kerül közvetett vagy közvetlen nézeteltérésbe, és a történetek kimenetelét is a hatalom határozza meg, a főszereplőnek ebbe nincs beleszólása. Ugyanakkor a hatalmat képviselő személy maga is esendő, ami a főszereplő számára azonban (látszólag) nem mindig világos. A szövegek a zsarnoki hatalom olyan jellegzetességeit jelenítik meg, mint a tömegek manipulálása (*Plánéta, Szaturnusz*), a hatalomhoz közel kerülők által érzett bensőségség, felsőbbrendűség (*Gyermeki ájtatosság, Tücsök és bogár*) vagy éppen a társadalmi elégedetlenségre kínált, de a valós problémát meg nem oldó intézkedések (*1 arany talentum*). Úgy vélem, érdemes felvetni azt az értelmezési lehetőséget is, miszerint a szövegek lehetőséget adhatnak olyan metatartalmak indirekt kifejezésére, amelyek a szövegvilág történéseit a valószínű társadalmi-politikai síkjára vetítik ki.

2.2. KI KÉPVISELI A SZÖVEGEKBEN A HATALMAT?

A novellákban a felsőbb hatalmat az egyház (papok, hittantanárok), a tudomány (tanítók, tanársegédek), a katonaság (zászlós, magasabb beosztású katona) és az égi szféra (angyalok, univerzum) jelenítik meg. A hatalom is hierarchizált: az is alá van vetve egy rendszer által meghatározott, strukturált gondolkodásmódnak a szövegekben, aki (látszólag) a hatalmat képviseli. A narrátori visszaemlékezések során felidézett emlékekben a gyermeki gondolkodásmód, függőség egyfajta kényszerű alárendeltségből fakad, a gyermeki – azaz társadalmi konvencióktól mentes – nézőpontból történő visszacsatolás azonban mégsem a lázadás gesztusaként értelmeződik, mivel nem kritizál, csupán tudatosít. Ez a tudatosítás – mint a kritika előfeltétele –

azonban az egyetlen lehetőség is a kritikára. Bajor Andor szövegeiben a hatalom képviselőinek viselkedése párhuzamba állítható a szerzőt körülvevő abszurd hatalomgyakorlási mechanizmusokkal. A novellák így nem a hatalom általános természetére vonatkozóan foglalnak állást, hanem a diktatórikus és totalitárius rendszer által pervertált hatalomgyakorlás abszurd elemeit tudatosítják.

2.3. AZ EGYHÁZHOZ VALÓ VISZONY

(*Gyermeki ájtatosság, Gyötrelmek egy régi templomban, Lelkek és pasasok*)

Az egyház és a hatalom viszonyát vizsgálva a központi probléma az, hogy az egyház nem adja meg a főszereplőnek azt a biztonságot, amelyet várna tőle. A narrátor gyerekkori énje gunyorosan viszonyul az egyház intézményéhez: úgy érzi, csupán könyörögni tanították meg őket, azt, hogy mit kérjenek, nem. A főszereplő elveti a vallásos külsőségeket, a valódi hit nélkül való buzgó ájtatosságot.¹¹

Az egyház nem kényszerítő felsőbb akaratként van jelen, a főszereplő mégis úgy érzi, meg kell felelnie neki. Az egyház, egyházi nevelés hatása a novellák nyelvezetén is megfigyelhető: a szövegekben gyakoriak a biblikus fordulatok, kifejezések, valamint a narrátor esetenként bibliai történetek segítségével értelmezi a valóságot: „szükség van egy [...] nagy törési együtthatójú valamire, olyanra, amelyben igen nagy kohézió rejlik. Mire Májér Karcsi a számárállkapcsot javasolta, ugyanis visszaemlékezett a hittankönyvre, hogy Sámson avval verte szét a filiszteusokat, s mégsem tört el. S ez mutatja, mekkora volt a kohézió.”¹² (*Sziriusz*)

¹¹ Ez a motívum más kötetben is visszatér, például Bajor *Az éjjeliőr nem tud aludni* című kötetének – BAJOR Andor, *Az éjjeliőr nem tud aludni* (Bukarest: Kriterion, 1976) – *Ripacszkodás* című szövegében: „A szentek lábszárcsontjait milliószor többen látták, mint amennyien követni próbálták útjaikat.” Hasonló kontextusban idézi: CSAPODY, „Bajor Andor: *Az éjjeliőr nem tud aludni*”, 82–83.

¹² BAJOR, „Gyermeki ájtatosság”, 240.

2.4. A TUDOMÁNYHOZ VALÓ VISZONY (*Tücsök és bogár, Sziriusz, Ördögös kódex*)

A tudományosság iránti igény – kimondva vagy kimondatlanul – szinte az összes írásban jelen van. A vallásosság mellett a tudományos beszédmód is áthatja a szövegeket, mintha a főszereplő által felsőbb hatalomként elismert intézmény megszólalásmódja kihatással lenne az alávetettek mondanivalójának nyelvi megszerkesztettségére: „Akkoriban még föltaláló voltam, az égbolt kékségének szerkezete izgatott, nem a fölösleges cifraságok, a múltó csillogás és a talmi szépségek, amilyenek például az óriás kecskebékák, gipszből.”¹³ (*Sziriusz*)

A tudomány az az eszköz, melynek birtokában a narrátor is hatalmi pozícióban érzi magát. A *Tücsök és bogár* című írásban a főszereplő épp szertárosi kötelezettségének eleget téve mondja: „Ebben az időben hallottam először Darwin Károlyról, aki szintén természettudós volt, akárcsak én. [...] Mert Békési tanár úr, én és Darwin már összetartoztunk, együtt alkottunk titkos frigyét azért, hogy Darwin kutatót, Békési tanár úr megmagyarázta, én pedig közben cipeltem a különböző kitömött állatokat.”¹⁴ (*Tücsök és bogár*)

2.5. A KATONASÁGHOZ VALÓ VISZONY

A ciklus azon novelláiban, ahol a katonaság intézménye megjelenik, a narrátor magatartását a megfelelés vágya motiválja. A hatalomnak szeretne megfelelni a *Darutoll egy régi erdőben*, a *Fugyivásárhelyi gondolatok* és a *Himnusz szaxofonra* című novellák narrátora is. Az utóbbié különösen, hiszen a főszereplő itt akár az életével is fizethet az engedetlenségéért: „mert ahol tizenhárom halottat eltemetnek, ott elfér még kettő, és ezzel vége van, mi leszünk a kettőspont az ítélet előtt.”¹⁵ (*Himnusz szaxofonra*)

¹³ Uo., 237.

¹⁴ Uo., 188.

¹⁵ Uo., 334.

2.6. AZ ANGYALOKHOZ VALÓ VISZONY

(*Lelkek és pasasok, Részleges vízözön, 1 arany talentum*)

Az angyalok visszatérő motívumai a ciklusnak. Bajor elmondja egy Orosz György által készített, 1986-os interjúbán, hogy első gyermekkori emléke egy angyalhoz kötődik: „S akkor az ablakon berepül egy angyal, olyan, amelyet a mesék alapján gyermekek rajzolnak. A látomás nagyon régi kellet hogy legyen, mert egyébként későbbi képzeletem kiegészítette volna.”¹⁶

Az őrangyalokban való hit a 16–17. században alakult ki, és az őrangyalokat kifejezetten mint a gyermekek védelmezőit gondolták el.¹⁷ A kötetben az angyalok vagy be nem töltött őrangyal pozícióban, vagy egy felsőbb hatalom érdekének képviselőiként vannak jelen. Az angyalok olyan felsőbb hatalmat jelenítenek meg, akik felé nem kellene megkérdőjeleződnie a bizalmunknak, de ők is – akár a hatalom többi birtokosa – esendő figurák: „Rafaél igen türelmetlenül hallgatott, az ajkát harapdálta, csak akkor enyhült meg kissé az arca, amikor azt mondtam: »ön földöntúli ésszel és angyali szívvel van megáldva.«”¹⁸ (*1 arany talentum*)

2.7. AZ UNIVERZUMHOZ VALÓ VISZONY

Az egyetlen hatalom, amelyben a narrátor sosem csalódik, az az univerzum, illetve az azt képviselő bolygók és csillagok: „Ó, ti drága csillagok! Hát nektek énreám is gondotok van? [...] Hát csakugyan lehet hinni és reménykedni, birkózni bajokkal, győzni felettük, embernek lenni a bolygók alatt?”¹⁹ (*Plánéta*)

A novellák alapján azt állapíthatjuk meg, hogy az univerzum az, amely a többi hatalom felett áll. Ha a tudományban, egyházban,

¹⁶ BAJOR Andor, „Komolyan”, *Helikon* 1, 46. sz. (1990): 7–8. Orosz György beszélgetése Bajor Andorral 1986-ban.

¹⁷ ARIÈS, *Gyermek, család, halál*, 163.

¹⁸ BAJOR, „Gyermeki ájtatosság”, 346.

¹⁹ Uo., 231.

intézmények képviselőiben csalódik, tudhatja, van még egy szint, egy szféra, amelyet a világ még nem rontott meg: „Az égre néztem, ahol mind jobban világítottak az igazi fények. Nem baj, gondoltam, ha a csillagász haragszik is. A csillagok annál jobban szeretnek.”²⁰
(*Szaturday*)

Az idézett részletek alapján is megállapítható, hogy a szövegvilágban a hatalom szüli a problémákat, és a hatalom gátolja meg a problémák megoldását, a helyzetből való kitörést. A hatalom működése nincs direkt módon bemutatva, a főszereplő/elbeszélő viszont rákérdez azokra a rejtett mechanizmusokra, amelyek a felszín alatt működnek.

A burkolt rendszerkritikát Bajor egyik cenzora is érzékeli a fiatal író szövegeiben. A cenzor a hatalmat nem mint egy felülről építkező rendszert, hanem mint a nép hatáskörébe tartozó erőt, sőt mint a nép által gyakorolható jogot értelmezi: „a bürokratizmus, a demagógia bírálata mindig az egyszerű ember pozíciójából szólal meg, és azok felé irányul, akik felelős pozíciót töltenek be az állami és pártapparátusban. Nem érti [ti. Bajor], hogy a hatalom a ma dolgozók kezében van, s a vezetők a nép érdekeit védik. Szatírja csak ritkán irányul a tolvajok, a sikkasztók ellen”.²¹

3. AZ ALÁVETETT

A novellák mindegyikében, ha nem is közvetlenül, központi probléma a hatalom jelenléte, valamint az ahhoz való viszonyulás megválasztása. A kötetben található olyan írások is, ahol maga a narrátor gyakorolja a hatalmat (*Tücsök és bogár*, *A dinnye halála*, *Blazsirek Kettő*), de ezekben az esetekben is egy felsőbb hatalom alávetettjeként, kiszolgáltatott pozícióban, azaz hatalmától bármikor

²⁰ Uo., 236.

²¹ Idézi DÁVID, „Bajor Andor esetei...”, 78.

megfoszthatják. A visszaemlékezés során a főszereplő képében megjelenő, homodiegetikus narrátor általában passzív magatartásformát választ, a képzelet világába menekül, olykor megpróbál egyezkedni a hatalommal, ám változást ez sem idéz elő. A narrátor által a hatalom felé, vagy a hatalom birtokában tanúsított aktív és passzív magatartásformákat is öt csoportba osztottam a novellák alapján.

3. I. HATALOM ELVÁRÁSÁNAK NEM TELJESÍTÉSE (PASSZIVITÁS)

NEGATÍV KÖVETKEZMÉNYEKSEL JÁR

(*Egy hajdani béka naplójából, Darutoll egy régi erdőben, Éneklő kutya*)

Ezekben a szövegekben a főszereplő – akarata ellenére – megsérti a hatalmat, szembekerül vele, és az emiatt rá mért büntetést el kell szenvednie. Ezek a büntetések azonban – a narrátorral ellentétben – az olvasó számára nem értelmeződnek igazi megaláztatásként (például a majálison gólya szerepéből békává fokozás,²² a fapakolásból való kizárás).²³ Az *Éneklő kutya* című novellában a kutya megverésének motívumát az öncenzúra metaforájaként is értelmezhetjük, bár az öncenzúra intézményének szerepe a romániai irodalomban csupán a '70-es évektől erősödött fel.²⁴

A kutyát én kezdtem el dögönyözni egy fahasábbal, mert szerettem és féltettem. Ha a cipész kezdi a csépelést áhítatosan, abból valami szörnyű história sültethetett volna ki. Én a legvékonyabb fát választottam, hogy segítsék a szerencsétlen kutyán, és vigyáztam: csontja ne törjön. De ugyanakkor nagyokat húztam reá, különben a babona vette volna kézbe, és az nyilván nagyobbakat sóz majd az ártatlanra, mint a husággal dolgozó fölvilágosultság. És mindenképpen jobb a kutyának, ha szeretettel verik agyon és nem gyűlölködéssel.²⁵ (*Éneklő kutya*)

²² BAJOR, „Gyermeki ájtatosság”, 203–208.

²³ Uo., 209–218.

²⁴ GYÖRFFY Gábor, „Sajtóöncenzúra a kommunista Romániában”, *Regio* 18, 3. sz. (2007), 95–116, 115.

²⁵ BAJOR, „Gyermeki ájtatosság”, 329.

3.2. FÉLELEM A KÖVETKEZMÉNYEKTŐL: ÚGY VISELKEDNI, AHOGY ELVÁRJÁK

(*Gyötrelmek egy régi templomban, Fugyivásárhelyi gondolatok, Részleges vízözön*)

Ezen novellákban a főszereplőt a hatalomnak való megfelelés vágya, a megfelelési kényszer mozgatja, s ez olyan dolgok megtételére készíti, amelyeket nem tenne meg, ha nem érezné a hatalom nyomását. A megfelelés azonban minden igyekezete ellenére sem sikerül, vagy ha mégis, akkor nem a hatalom irányából elvárt motivációból kifolyólag: „– Hányféle juhászkutyát ismersz? Ezen gondolkodnom kellett, hogy a lélekbúvár, aki az eszünket megvizitelte, miféle választ akarhat. Reánéztem, s utána rögtön tisztában voltam a helyes felelettel.”²⁶ (*Fugyivásárhelyi gondolatok*)

3.3. A FŐSZEREPLŐ, HA ÓVATOSAN IS, DE FELEMELI A SZAVÁT A HATALOM INTÉZKEDÉSEI ELLEN

(*Elmélyedtem a romantikában, 1 arany talentum, Főúr, írja a többihez!*)

A főszereplő felszólal az őt ért igazságtalanság ellen, és kezdetben alázatoskodó, behódoló magatartást tanúsít a hatalmat képviselővel szemben – a lentebb idézett szövegrészletben Rafaél arkangyallal szemben –, majd kikel magából:

Természetesen – mondtam – rendkívül meg vagyok elégedve, és a szívem állandóan repes a boldogságtól. S ezt bátran bevallom önnek. Azonban rendkívül kétségbe is vagyok esve, és egyfolytában sírok és búsulok. Ami azonban nincs az előbbiekkal ellentétben! [...] Amit úgy értek, hogy ön esetleg képes a szavaimat felfogni... és talán segít is, föltéve, ha ön jó. Mert tűrhetetlen ez a cédula a fejem fölött; talán megérti, már amennyiben ön valóban arkangyal, és van egy csöpp esze.²⁷ (*1 arany talentum*)

²⁶ Uo., 222.

²⁷ Uo., 346–347.

A hatalom birtokosai azonban (szándékosan?) félreértik, és elhallgattatják az elbeszélőt.

3.4. HATALOM VISSZÁSSÁGÁNAK LELEPLEZÉSE

(*Gyermeki ájtatosság, Szaturnusz, Tánc az istenek itala körül, Ébresztőóra*)

Néhány novellában a narrátor, akaratán kívül, fényt derít a hatalom vagy a hatalom képviselőinek hibáira, ám megrökönyödésében cselekvésképtelen, és a legtöbb, amire telik neki, egy kétségbeesett kiáltás, vagy még annyi sem. A hatalom visszásságára való ráeszmélésnek két típusát különíthetjük el. Egyrészt a narrátor ráébredhet, hogy bizonyos dolgok nem rendelkeznek azokkal a tulajdonságokkal, amelyekkel felruházta őket: „Torkomon akadt a könyörgés, mert iszonyodva fedeztem föl, hogy a szent nem hasonlít a festett képéhez, nem aranyglóriás dalia, hanem rettenetes csontváz. [...] [M]ivé leszek én, ha a szent is, akihez könyörögni jöttem, ilyen siralmas állapotba került?”²⁸ (*Gyermeki ájtatosság*)

Másrészt esetenként az elbeszélő véletlenül leplezi le azokat a hazugságokat, amelyeket hatalom állít magáról: „Azután megszedülök, forogni kezd velem a világ, mert látom, igenis látom, a fizika törvényei ellenére, a gyűrűs bolygó jellegzetes képét az asztal fölött. És ahogy összeszedem magam, észreveszem, hogy a lila sipkás csillagász Szaturnusza nem az égen van, hanem – poklok pokla! – a csőben, a cső üvegében!”²⁹ (*Szaturnusz*)

3.5. HATALOM VAN AZ ALÁVETETT KEZÉBEN IS

(*A dinnye halála, Tücsök és bogár, Blazsirek Kettő*)

Olykor maga a narrátor birtokolja (látszólag) az adott szöveg viszonyrendszerében a hatalmat. Az elbesző minden esetben tudatában van a felette álló hatalom jelenlétének, viszont erről nem mindig egyenlő mértékben vesz tudomást. A ciklus nyitódarabjában,

²⁸ Uo., 196.

²⁹ Uo., 235.

A dinnye halála című írásban a narrátor tisztában van azzal, hogy a gyermeke, aki felett hatalmat gyakorol, csalódik benne, úgy érzi azonban, hogy ő is tehetetlen: „Egy sötét éjszakán ugyanis, réges-régen, kelepcebe csaltak a felnőttek, vért cseppentettek a kisujjamból a Titkos Okmányra, hogy a felnőtt emberiség bandájába lépjek. És azóta a kisujjamnál fogva a banda mindenféle elcipel, arra kötelez, hogy [...] legyek ellensége mindennek, ami kész és tökéletes.”³⁰ (*A dinnye halála*)

Ezzel szemben a *Tücsök és bogár* című novellában a szertáros fiú csak akkor döbben rá kiszolgáltatott helyzetére, amikor eltávolítják pozíciójából. Előtte azonosul a rendszerrel, s a rendszer teljes jogú tagjának tekinti magát, illetve ebből a pozícióból szemléli a világot is – így egyenesen a rendszer ellenségének titulálja a számára nem szimpatikus osztálytársát:

Miért szidja, ócsárolja ez a tökfejű a maga nagy tudatlanságában az én vadmacskáimat? Hisz nyilvánvaló volt: a vadmacskaellenes megjegyzés tulajdonképpen az én szertárosi személyemnek volt szánva, mert ugyan lehet-e szidni a vadmacskákat, hogy ez ne volna nyílt támadás az én egyéniségem ellen? Nem szóltam Misinek, de tudtam, jó lesz vele szemben tartózkodóbb magatartást tanúsítani.³¹ (*Tücsök és bogár*)

4. METATARTALMAK

Ártatlannak tűnő visszaemlékezések, az élet gondjaival küzdő felnőttek számára nevetetően banális, gyermeteg problémák, mindez nagy adag naivitással tálalva és tárgyi tévedésekkel teletűzdelve. Ezek alapján komolyan vehetők-e a szövegekben megjelenő problémák? Kiragadhatók-e a megjelenített környezetből?

³⁰ Uo., 181.

³¹ Uo., 186.

A narrátor – olykor visszaemlékező bevezetővel kísérve – emlékeket mesél el, viszont ezek leírása során teljesen azonosul múltbeli énjével, nem értékeli tetteit; a narrátor látóköre, értékrendszere azonos a visszaemlékezés főszereplőjével. Azaz a szövegek értelmezhetők úgy, mintha a narráció jelenében játszódó történeteket elevenítenének meg, és a visszaemlékezés csupán eszköz lenne a megjelenített probléma jelentől való eltávolítására.

Ha a ciklust nem a gyermeki és a felnőtt világ közötti különbségek, hanem az alávetettek és a hatalmi pozícióban lévők világa között fennálló viszonyok, ellentétek felől vizsgáljuk, akkor nagy számban találunk olyan szövegrészleteket, amelyek kritikusan viszonyulnak a hatalom kérdésköréhez.

Vári Attila mellett érvel, hogy Bajor szövegeiben a gyermeki naivitás, a gyermeki rácsodálkozás mozzanata védőhálóként funkcionál a humor számára.³² Vári megállapítását továbbgondolva, értelmezésem szerint, maguk a szövegek szőnek védőhálót a felsőbb hatalommal szemben kritikus megnyilvánulások számára. Mivel a metajelentéssel bíró szókapcsolatok, félmondatok mélyen beágyazódnak a szövegvilágba, valamint mivel egy következményekkel nem járó, gyermeki hanghoz kapcsolódnak, így nem hatnak idegennek, az olvasó a szövegek által megteremtett világ természetes részének tartja ezeket a szövegrészleteket is, holott egy külső rendszer meglétére utalnak. Ezek a szövegrészletek nem kötődnek közvetlen módon a novellákban megképződő hatalmi viszonyokhoz, hanem a totalitárius diktatúra jellemzői emelődnek át a novellák terébe.

Balázs Imre József megállapításai Bajor Andor az *Utunk* című folyóirat szilveszteri mellékletében megjelent paródiái kapcsán, álláspontom szerint, a *Gyermeki ájtatosság* ciklus novellái esetében is érvényesíthetők, hiszen a humor ezeknek a szövegeknek is szerves részét képezi: „A paródia, a parodisztikus beszéd nem alkalmas

³² VÁRI Attila, „A becsapott cenzor”, in BAJOR és DÁVID, *Főúr, írja a többihez...*, 289–291, 290. Eredeti megjelenése: Könyvvilág, 1994/4.

teljes rendszerek radikális lebontására. Mivel ráépül a parodizált beszédmódra, léte tulajdonképpen feltételezi a parodizált előzmény meglétét is. Ennek ellenére a paródia a nevetés általi időleges kilépés lehetőségét jelenti az adott helyzetből.”³³

Fentebb, a védőháló összetevőjeként említettem a rendszerkritikus megnyilvánulások mély beágyazottságát a szövegvilágba, valamint a megjelenített problémák banalitását és abszurditását. Ebben a tekintetben jelentős a kötet nyitónovellájának pozicionáló szerepe, amely kijelöli a narrátor helyét a szövegvilágon belül, és ez a védőháló kialakítását is elősegíti. A kötet nyitónovellája hangsúlyosan eltér a többi szövegtől, mivel nem csupán líraibb hangvételő, illetve a metafizikum iránti igényt is megfogalmaz, hanem – mint a tanulmány elején is említettem – a narrátor felnőtt emberként, apaként van jelen. Úgy pozicionálja magát, mint aki maga is a romboló hatalom képviselőihez tartozik, mintha ő is a kritizált viselkedésmód gyakorlója lenne. Ezáltal a kötet novellái magukban hordozzák az önkritika iránti igényt is, nem a lázadó hangvétel dominál, ami hozzájárulhat a rendszerkritikai él tompításához is. Mindez azonban a nevetés segítségével válik lehetségessé, amely viszont, tudatosító hatása révén, az erősebb kritika megfogalmazásának előfeltétele lehet. Miként Balázs Imre József is megfogalmazza: „A nevetés, ahogy Bajor korai, kötetbe gyűjtött írásai is mutatják, a megértés lehetőségét hordozza. Nem »forradalmi«, de »tudatosító«.”³⁴ Hasonló megállapításra jut Norman Manea is a romániai totalitárius diktatúra és a kultúra viszonyát elemezve:

„A cenzúra a metafora szülőanyja”, írta Borges; és az igazságnak a romániai irodalomban a homályba és leleményes kódokba kel-

³³ BALÁZS Imre József, „Előrenyújtom orrom zászlórúdját»: Bajor Andor korai szatírái (Részlet egy hosszabb tanulmányból)”, in BAJOR és DÁVID, *Főúr, írja a többihez...*, 351–361, 361. Eredeti megjelenés: Látó, 2006/11.

³⁴ BALÁZS Imre József, „Bajor Andor és a fél pohár”, *Székelyszék* 11, 9. sz. (2007): 57–62, 60.

lett menekülnie, gyakran zavaros és kétértelmű formákat öltve. Az olvasó [...] [a] sorok közt olvasott, és ezt a torzítást az író elfogadta, mint az olvasóival való szolidaritásért fizetett elkerülhetetlen árat. [...] De a kultúra legalább esélyt adott a földalatti életre, visszahozva egy kevés bizalmat és kreativitást a gondolat, a szépség és az ideák világába; egyfajta szellemi párbeszédet egy olyan időben, amikor a Securitate állandó jelenléte ellehetetlenítette a valódi dialógust.³⁵

Értelmezésem szerint Bajor a metafora és az allegória eszközeivel is él a rendszerkritika megfogalmazása érdekében. Bizonyos motívumok több írásban is visszatérnek, és együtt egy megfeleltetési rendszert alkotnak. Az *Ének a fürdőkádból* és az *Éneklő kutya* című szövegekben az *éneklés* aktusa az igazság kifejezésével válik megfeleltethetővé. Földes László a ciklus ezen két darabját Karinthy *Cirkuszával* rokonítja.³⁶ Az *Ének a fürdőkádból* című novellában a narrátornak, elmondása szerint, az úrben járva egy olyan gyémánt került a torkába, amelyről szépen tud énekelni. Ezáltal ez az univerzum adta gyémánt az égiek által kinyilatkoztatott igazságként értelmezhető. Viszont amikor a szereplő a gyémánt hatására énekelni kezdene, azaz az igazság készítésére felszólalna, akkor – ahogy már fentebb is említettem – elhallgattatják. Ugyanez történik az éneklő kutyával is, akit fentebb az öncenzúra megjelenítőjeként írtam le.

A *Gyermeki ájtatosság* és a *Szaturday* című írásokban a hazugság leleplezésekor a főszereplő torkát kiáltás hagyja el, vagy kiáltani próbál, de torkán akad a szó. Mintha az elbeszélőben meglévő igazság próbálna kitörni a hazugság felismerésekor, ám az önkontroll vagy valamilyen más erő visszatartja: „Ezt jelentette a rémült gyermeki kiáltás, ami csak egy pillanatig hangzott, mert már kezdődött is a litánia [...], és a hívők áhítatosan tekintettek [...] a jámborság

³⁵ Norman MANEA, *Bohócokról*, ford. JÁVORSZKY Mária (Budapest: Európa Kiadó, 2003), 54.

³⁶ FÖLDES, „Kiűzetés a paradicsomból...”, 278.

győzelmének jelképeire [ti. a szentek szobraira], akik [...] el akarták hitetni velem, hogy teljes az Ég és a Föld harmóniája”.³⁷

Bajor Andor írói hitvallásának tartotta az abszolút igazság hirdetésének igényét – vagy legalábbis az erre történő emlékeztetést – egy hazugságoktól terhelt időszakban: „[...] minden írónak az a feladata, hogy győzze meg az emberiséget: a szén igazi állapota a gyémánt, még akkor is, ha a levegő füsttel és a föld korommal van tele.”³⁸

5. ÖSSZEFOGLALÁS

A tanulmány célja egy olvasati lehetőség bemutatása volt Bajor Andor *Gyermeki ájtatosság* című novellaciklusa kapcsán. Értelmezésem szerint a ciklus szövegei a hatalomnak, valamint a hatalommal szemben tanúsított magatartásformáknak színrevitelével, illetve mindennek gyermeki nézőpontból történő láttatásával képessé váltak a romániai totalitárius diktatúrát kritizáló metatartalmakat is az olvasók elé tárni. Bajor novellái nevetéssel kísérelték meg kitölteni azt a hiányt, amelyet a diktatúrában való hétköznapi lét okozott az emberek számára. Závada Pál szerint az erdélyi magyar irodalom ezen szakaszában Bajor egymaga vállalta azt a szerepet, melyet Magyarországon Darvas Szilárdtól Örkény Istvánig írók széles tábora töltött be.³⁹

³⁷ BAJOR, „Gyermeki ájtatosság”, 196.

³⁸ Bajor Andor Ablonczy Lászlónak adott interjúja. Idézi ROMÁN Károly, „Pelargonok, sidók és örmények Valdemarinóban: Bajor Andorról a Valdemár-kódex ürügyén”, in BAJOR és DÁVID, *Főúr, írja a többihez...*, 328–336, 329. Eredeti megjelenése: Bástyá, 2004/1.

³⁹ ZÁVADA Pál, „A lazukáló őrangyal pasasa (Bajor Andor: *Részleges vízözön*)”, *Holmi* 4, 3. sz. (1992): 421–425.

A transzcendens Te Tandori Dezső
Töredék Hamletnek című kötetének
Egy part kövei című ciklusában

Tandori Dezső első két kötete, a *Töredék Hamletnek* és az *Egy talált tárgy megtisztítása* már az egykorú recepcióban is különálló részét képezték a költői életműnek, hiszen az *Egy talált tárgy megtisztítása* után – vagy esetleg közben – bekövetkező fordulat, ha nem is egészen más, de az első kötethez képest mégis új típusú költői felfogáshoz vezetett.¹ Noha az ezután írt kötetek mutatják a klasszikus „tandoris” stílusjegyeket, mégis tartogat új értelmezési lehetőségeket a költő első, harmincéves korában megjelent kötete is, melyet Tarján Tamás a magyar líra történeti fordulópontjának, és talán a rákövetkező költői munkásságnál is jelentősebbnek nevez.²

¹ „[A] *Töredék Hamletnek* és az *Egy talált tárgy megtisztítása* szigorú poétikai konzekvenciája csak az elhallgatás lehetne. Vagyis akár azt is mondhatjuk, hogy Tandori az első két kötetben számot vetett a hagyományos, örökségként kapott költői magatartástípusokkal, belátta ezek anakronizmusát, és minden, amit ez után írt, már e belátás utániként és ilyen értelemben poszt-modernként olvasható.” BEDÉCS László, „A hiány metaforái: »Hang« és »némaság« a *Töredék Hamletnek* című kötetben”, *Jelenkor* 48, 5. sz. (2005): 494–503, 503.

² TARJÁN Tamás, „Tandori Dezső (1938–)”, in *Magyar nyelv és irodalom*, főszerk.

„A TH a mindenkori filozófiai-gondolati költészet egyik legjobb teljesítménye”³ – írja Tandori első verseskötetéről, az 1968-ban megjelent *Töredék Hamletnekről* az 1995-ös második kiadás utószavában. A kötet filozófiai értelmezési lehetőségére ebben az idézetben a költő maga hívja fel a figyelmet, és ez nem is marad ki a recepcióból: Angyalosi Gergely spiritomaterialista egzisztencializmusnak,⁴ Tarján Tamás a Wittgenstein-hatással indokolva halálfilozófiának,⁵ Babarczy Eszter pedig negatív teológiának⁶ nevezi azt, amit a *Töredék Hamletnekben* Tandori kidolgoz. Mindannyian hangsúlyozzák, hogy ezekben a versekben a Tandori-lírában megszólaló Én egyedül van, pusztán létezik, s ezt a létezést próbálja kimondani a szavakkal és a nyelvvel küzdve.

Babarczy Eszter azonban misztikusként kezeli Tandorit, leszögezve, hogy ebben a költészetben nem egy „túliról”⁷ beszél a versszemélyiség hangján a költő. Babarczy értelmezése szerint „Tandori rendkívül ritkán beszél Istenről, akkor is inkább csak kisbetűsen. De első kötetének, a *Töredék Hamletnek* mégis lényeges vonása, hogy van benne egy »Te«”.⁸ Ennek a Te-vel való különös, verseken átívelő kapcsolatnak az alakulása, az Én és a Te viszonyának ábrázolása az,

SIPOS Lajos, Pannon Enciklopédia 3 (Budapest: KERTEK 2000 Könyvkiadó, 1997), hozzáférés: 2024.07.21, <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/pannon-pannon-enciklopedia-1/magyar-nyelv-es-irodalom-31D6/irodalomunk-a-masodik-vilaghaboru-utan-437A/harom-portre-tarjan-tamas-44B2/tandori-dezso-1938-44BD>.

³ TANDORI Dezső, „Utószó”, in TANDORI Dezső, *Töredék Hamletnek* (Budapest: Q. E. D., 1995), 124.

⁴ ANGYALOSI Gergely, „Spiritomaterialista egzisztencializmus”, *Beszélő* 13, 11–12. sz. (2008): 161–164.

⁵ TARJÁN, „Tandori Dezső (1938–)”.

⁶ BABARCZY Eszter, „Tandori, a misztikus”, *Tiszatáj* 72, 12. sz. (2018): 82–92.

⁷ BABARCZY Eszter, „A szent melengedett helye: Tandori Dezső vállalkozásáról”, *Alföld* 47, 1. sz. (1996): 64–79, 65.

⁸ BABARCZY, „Tandori, a misztikus”, 84.

amit Tandori első kötete talán lehangsúlyosabban és elsősorban tematizál – különösképpen az első ciklusban. Ám éppen ez a társasság az, melynek elemzése végül kimarad a recepcióból. Bár a kötet értelmezői felfedezik azt a Te-t, akihez a lírai én a teljes kötetten át beszél, szentet, spiritualitást, teológiát emlegetnek, a kötet ezen aspektusát mégsem gondolják tovább. Babarczy Eszter hozzá is teszi fentebb idézett sorai után: „A Pilinszky-áthallások ellenére sem keresztény képekről van szó, a »hagyd«, »engedd«, »tedd« megszólítottja valami nehezebben azonosítható erő vagy erőter.”⁹

Ez a Te, erő, erőter vagy entitás legközelebről, értelmezésem szerint, Emmanuel Lévinas filozófus szóhasználatával élve „Más”-ként¹⁰ definiálható, avagy akként, aki felé metafizikai vágyunk irányul.¹¹ A következőkben Lévinas és Martin Buber filozófiáján keresztül igyekszem megvizsgálni, miként értelmezhető ez a keveset vizsgált Te, és milyen új olvasatokra nyithat kaput Tandori költészetében az, ha a versekben megszólaló hang, azaz az elvonult, „egzisztencialista szent” nem az immanens magány, hanem a transzcendens társasság pozíciójából beszél.

A kötet eredeti címe *Egyetlen* lett volna, amelyben, Babarczy értelmezése szerint, az az elgondolás fogalmazódik meg, hogy az élet feladat, a valakivé válás feladata, és ebben benne foglaltatik Tandori költészetének filozófiai magja.¹² Az *Egyetlen* mint cím tehát a versekben megjelenő lírai énre, versszemélyiségre, individuumra utalna, s az *egyetlenség*, az utánozhatatlanság és az egyediség mellett a magány, az elhagyatottság érzetét is magában foglalhatja, hiszen az, aki *egyetlen*, az társtalan, egyedül van.

⁹ Uo.

¹⁰ A protestáns teológia egyik alapvető gondolata, hogy Isten a „Más”, az „egészen Más”.

¹¹ Emmanuel LÉVINAS, *Teljesség és Végtelen*, ford. TARNAY László (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999).

¹² BABARCZY, „A szent melengetett helye...” , 70.

A kötetben fellelhető – és későbbiekben részletesebben kifejtett – transzcendens társasság azonban szükségessé teszi a Másik szemszögéből való közelítést is. Az *egyetlen* ebben az értelemben már kétirányú: utalhat továbbra is az Én-re, aki a Másik számára egyetlen és megismételhetetlen, valamint vonatkozhat a Másik-ra is mint egyetlen metafizikai létezőre. Martin Buber szerint, aki viszonyba kerül az Az-zal – mely jelenthet minden körülöttünk lévő létezőt, amelyek egymással határosak, tárgyasultak vagy egyenesen tárgyak, és nem állunk velük intenzív kapcsolatban –, annak számára az Az egyetlenné, kizárólagossá, Te-vé válhat. Ez a viszony mindig kölcsönös, melyben az Az „Te lesz, azaz [...] *egyetlen* lesz”.¹³

Mindemellett a kötet több versében is találunk utalásokat, amelyek hozzájárulhatnak az *egyetlen* motívum megfejtéséhez: „*egyetlen* / érzékkel vett körül valami / isten?”, „ide-oda verődöm... el- / *egyetlen*edve” (*Egyre*);¹⁴ „Mije maradhatsz? annak, ami már / nem is a rajtad át való menekvést, / de a legbelső pontot keresi / ami belőled még elérhető, / hol sugározni kezdhet, mert *egyetlen*, / s csak önmagához ér, ami övé –.” (*Elenged...*);¹⁵ „Ki sebeimet megnyitod, / hogy rajtuk közeledre lássak, / és egymásra szabadítod / velem is *egyetlen* világod:”, „Kettőzve üzi önmagát az / *egyetlen* és elérhetetlen.” (*Két oltár*);¹⁶ „ami marad, az – *egyetlen* legyen, / s így már kicsit Te légy.” (*The heart of the matter*);¹⁷ „– ily *egyetlenné* el-nem-gondolás / tehet csak” (*Töredék Hamletnek*);¹⁸ „SZÁAMOS, DE NEM KÖVETKEZIK. / NEM KÉRLELHETI KÖZTEDIK. / IGY *EGYETLEN*.” (*Nyers*).¹⁹

¹³ Martin BUBER, *Én és Te*, ford. BÍRÓ Dániel (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1994), 19–20.

¹⁴ TANDORI Dezső, *Töredék Hamletnek* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1968), 9. [Kiemelés tőlem, V. B. K.]

¹⁵ Uo., 13. [Kiemelés tőlem, V. B. K.]

¹⁶ Uo., 22. [Kiemelés tőlem, V. B. K.]

¹⁷ Uo., 49. [Kiemelés tőlem, V. B. K.]

¹⁸ Uo., 59. [Kiemelés tőlem, V. B. K.]

¹⁹ Uo., 111. [Kiemelés tőlem, V. B. K.]

Az idézett szöveghelyekből is látványos, hogy a kötetben az *egyetlen* szót a lírai én hol önmagára, hol a megszólított Másik-ra vagy Te-re vonatkoztatja, esetenként pedig zavarba ejtően összecsuúznak a szerepek, és az idézett sorokban nem is lehet egyértelműen megállapítani, kire utal éppen ez a kulcsfontosságú megjelölés, amelyből bár nem lett kötet cím, mégis az egész kötetben fel-feltűnik.

A kötetben – amely végül a *Töredék Hamletnek* címet kapta – az enigmatikus, sokféleképpen értelmezhető versek dominálnak. Ez a cím a Yorick koponyáját szorongató, a halált megszólító hamleti dadogást idézi fel; a halálon túl azonban Tandori szövegeinek tanúsága szerint egy jól kivehető hang felel a töredékes beszédre. Ez a hang felszabadítja a megszólalót a halálfilozófia magánya vagy az ontológia igazságtalansága alól, amely által – ahogyan Lévinas is megfogalmazza²⁰ – a Másik-kal való viszony alárendelődik a léttel való viszonynak. A hanggal való találkozás zavarba ejti, kétkedővé teszi az Én-t, s mivel a Másik jelenléte mintegy térként öleli körbe a megszólalót, a kötet versei nem képesek többé hallgatni ennek a társasságnak a megtapasztalásáról.

A kötet első, leghosszabb, huszonegy versből álló ciklusa az *Egy part kövei* címet viseli. A cikluscím felidézheti – különösen az egész kötetben érzékelhető, erőteljes Pilinszky-hatás fényében – Pilinszky János *Egy szenvedély margójára* című versét. A Pilinszky-szövegben egy kisfiú a tengerparton sétálva megtalálja azt az *egyetlen* követ, amely csak az övé lehet, senki másé. Először szorosan markolássza, ám nem sokkal később a tengerbe hajítja azt a kavicsot, amelytől azonban már soha nem tud „szabadulni”: „[O]ly *egyetlen* egy kezében a kő, / és vele ő is olyan egyedül lett.”²¹ A Pilinszky-versben szereplő *egyetlen* szó előképe lehet a Tandori-kötet korábbi címváltozatának, hiszen analóg a Tandori-kötet verseivel a Pilinszky-szövegben a fiú és a kő

²⁰ LÉVINAS, *Teljesség és Végtelen*, 29.

²¹ PILINSZKY JÁNOS, *Összes versei*, szerk. HAFNER Zoltán (Budapest: Osiris Kiadó, 2006), 31. [Kiemelés tőlem, V. B. K.]

Én–Te viszonya is, mindkettőjük *egyetlensége*, és az egyetlenségből fakadó egyedüllét.

A ciklus versei között, bár önmagukban állnak – akárcsak a parton talált kövek –, mégis előfordulnak egymást láncolatként követő szövegek. A versek közötti utalások – mind a cikluson, mind pedig a kötet egészén belül – lehetővé teszik egy töredékes folyamat felrajzolását. Ez a folyamat, értelmezésem szerint, az Én és a Másik viszonyának különböző stádiumait mutatja meg, melyen keresztül egy fokozatos megismerést követhetünk végig: egyszerre az Én önmegismerését és találkozását a Más-sal.

Az *Egy part kövei* ciklus verseiben megjelenő Más értelmezési kísérletemben egy megszemélyesített térhez hasonlítható: a Más *egyetlen*, amelyen kívül nincs semmi, és körülveszi, mintegy bekebelezi az Én-t. Ez a körülvétel az Én állandó formálódását eredményezi: a megszólaló hol megjelenik, hol megkettőződik, esetenként összekeveredik a Más-sal, vagy szinte egészen feloldódik abban. Az Én tetteinek, önmaga elvesztésének és újrafelfedezésének helyszíne, tanúja és résztvevője is ez a Más, amely maga is önállóan cselekszik.

Doboss Gyula értelmezése szerint az ötödik ciklus (*Koan bel canto*) végére végbe is megy a versszemélyiség önfelszámolása, térbe és időbe oltása.²² Kulcsár-Szabó Zoltán azonban Oravecz Imréről írt tanulmányában – ahol egy ponton a két alkotó indulását hasonlítja össze – vitatja Doboss álláspontját: értelmezése szerint ugyanis Tandorinál szó sincs az én eltűnéséről.²³ Kulcsár-Szabó Zoltánnal egyetértve, álláspontom szerint, a kötet egészének központi kérdésfelvetése nem az én önfelszámolásának dilemmája, sokkal inkább a beszédé vagy a hallgatásé, a nyelv lehetőségéé. Mindez azonban nem ontológiai, hanem – Lévinas fent idézett műve alapján – etikai alapú, és ekképpen a Másik-kal való viszonyból eredeztethető.

²² DOBOSS Gyula, „Töredék Hamletnek”, in DOBOSS Gyula, *Hérakleitosz Budán* (Budapest: Magvető Kiadó, 1988), 16–39.

²³ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Oravecz Imre*, Tegnapi és ma. Kortárs magyar írók (Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 1996), 64.

Az első ciklus a későbbiek előfutárának is tekinthető, hiszen megjelennek benne olyan motívumok, amelyek a későbbi ciklusokban teljesebben ki: a mesterek megidézése például a *Macabre a meste- rekért* című ciklus előképe. Első kötetes szerzőként Tandori nagy elődöket idéz meg, egyszerre követve őket mint érvényes olvasatokat és költői felfogásokat, valamint el is határolódva tőlük, jelezve, hogy a kötetben valami egészen új, valami egészen más következik. Ennek a korábbi költői hagyomány előtti tisztelgésnek – formai szempontból is – legkirívóbb példája a kötetindító vers, az *Hommage*.

Bojtár Endre értelmezése szerint az *Hommage* „Tandori egyik korszakának záró verse – mely korszakából egyedül ez a vers került be a kötetbe [...] felelet az előző generáció kérdéseire [...] ilyen értelemben az egész magyar líra egy korszakának lezáró szintézise”.²⁴ Vagyis, ahogyan a cím is jelzi: úgy tiszteleg az elődök, a kötetet megelőző költészeti felfogás és lírai hagyomány előtt, ahogy az elmúlók előtt tiszteleg egy új generáció. És, bár az *Hommage* sok szempontból korszakzáró vers, mégsem felejt el kötetindító műnek lenni. Megtalálható benne mindaz az előretörés, amely utal Tandori új költői hangjára, s mottója az egész kötetten végigkíséri az olvasót.

Ács József olvasata szerint az *Hommage* váltott lovai és örült vágója mint az élet allegóriája Ady Endre *Új s új lovat* című versét idézik fel.²⁵ Míg Ady szövegében azonban az előretékinésen van a hangsúly – hiszen a versbeszélő a megállíthatatlan hajszában újabb és újabb lovakért foházkodik Istenhez –, addig a Tandori-vers bizonytalan megszólalója visszanez az ugyancsak megállíthatatlan vágóban, és arra kérdez rá, hogy ki lesz az, aki összeszedi majd az elhullott állato- kat, mi lesz a sorsa annak, ami hátramarad. Bár az olvasó figyelme az elhullott lovak felé fordul, a kérdés mégiscsak egy személyre irányul: „*Ki szedi össze váltott lovait, / ha elhulltak, ki veszi a nyakába? / ki*

²⁴ BOJTÁR Endre, „Tandori Dezső: *Hommage* (verselemzés)”, *Kritika*, 9. sz. (1971), 26.

²⁵ ÁCS József, „Kardél és koponya: Tandori Dezső verséről”, *Liget* 26, 5. sz. (2013), hozzáférés: 2024.07.24, http://www.liget.org/cikk.php?cikk_id=2731.

teszi meg mégegyszer az utat / értük, visszafelé, hiába?”²⁶ Ezzel a kérdésfeltevéssel analóg módon Lévinas *Teljesség és Végtelen* című, fentebb idézett művében így fogalmaz:

A mibenlétre irányuló kérdés [...] valakinek feltett kérdés. Aki-
nek válaszolnia kell, ily módon már régtől fogva megjelent, az-
által, hogy egy mindenfajta mibenlélet kutató kérdéshez képest
előzetes kérdésre válaszol. A „ki ez?” valójában nem kérdés, sem-
milyen tudás nem elégíti ki. Aki-
nek a kérdést feltették, már meg-
jelent, anélkül, hogy tartalom volna. [...] A *ki?* kérdésre egy létező
nem minősíthető jelenléte a válasz, aki minden utalás nélkül je-
lenik meg, mindazonáltal különbözik minden más létezőtől. [...] A
válaszoló és a válasz egybeesik.²⁷

Azaz annak az entitásnak a létezését, akire a vers *ki?* kérdései irányulnak, már maga a kérdés is feltételezheti. Ez a kérdés, értelmezésem szerint, magában hordozza a kötet központi dilemmáját, amely más olvasatokkal ellentétben nem az én ontológiája, hanem a feszült várakozás arra, hogy kire vonatkoznak a kérdések, lesz-e, aki megszólal, s ha igen, kitől származik majd a hang. Az *Hommage* abban a tekintetben is értelmezhető az *Új s új lovat* felől, hogy az Ady-versben végül Isten lesz az, aki választ (és lovat) ad a megszólalónak. Ám mivel az *Hommage* nem az új, hanem a hátramaradt állatokra koncentrál, így a versben szereplő *ki?* kérdés egy másik transzcendens létezőre, a halálra is irányulhat. A *ki?* kérdés azonban mindkét értelmezés esetén a metafizikai szférára vonatkozik.

A vers közepén található „még kettészelve is ez állatok”²⁸ sor izgalmasan hozza játékba az Ószövetségben olvasható szövetségkötést Isten és Ábrahám között (1Móz 15:7–21): a héber nyelvben ugyanis

²⁶ TANDORI, *Töredék Hamletnek*, 7. [Kiemelések tőlem, V. B. K.]

²⁷ LÉVINAS, *Teljesség és Végtelen*, 147. [Kiemelés az eredetiben.]

²⁸ TANDORI, *Töredék Hamletnek*, 7.

a szövetséget nem „megkötik”, hanem „elvágnak”. Ez abban is megmutatkozik, hogy Ábrahámnak a szövetség megkötésekor ketté kell vágnia az áldozati állatokat, amelyek között Isten lelke fákljaként átvonul, azaz a kettévágás aktusa hitelesíti a szövetséget. Értelmezésem szerint tehát a kettészelt, feláldozott állatok motívuma ember és Isten (avagy a lévinasi Más) ismételt szövetségekötéseként is értelmezhető.

Az Ady-allúziók mellett, ahogyan fentebb említettem, a kötetben többször találkozunk a Pilinszky-örökség nyomaival. Ez a legevisebb módon a *P. J. névtáblájára* című kétsoros szöveg címében nyilvánul meg. Amikor Tandori ebben a ciklusban játékba hozza elődeit, akkor egyszersmind egész költői pályájukat, szemléletmódjukat is bevonja, és ebből nem maradnak ki a megidézett művészek Istenről, transzcendensről alkotott elképzelései, istentapasztalatai sem. Ettől némiképp eltérő kontextusban jelenik meg Kondor Béla, akit, Pilinszkyhez hasonlóan, egy címbe illesztett monogram idéz meg: *K. B. grafikai műveiből*. Kondor képzőművészként, festőként saját misztikumábrázolásával elegyítette elődeinek istenfelfogását. Ennek megfelelően Tandori ezen verséből sem hiányzik a *túlira* való utalás: „Majd, ama fényesség előtt!”²⁹ A sor egy halál utáni élményt idéz meg: a fényesség itt is arra a Más-ra emlékeztethet, akivel a halál élménye kapcsolatba hoz.

Az *Hommage*-t követő, *Minden hogy kitágult...* című verssel elkezdődik az Én definiálása, megismerése, melyre a Másik jelenlétére való ráébredés ad okot. A címbeli kitágulás egy térre utal, mely azonban még nincs megnevezve vagy megszólítva. A szövegben az Én-t kívülről, egy kitágult térből szemléli az Én egy másik része, „második Én-je”. Ez a beszédhelyzet hasonlatos egy testen kívüli élmény leírásához. Az Én megkettőzése lehetőséget teremt az önmegismerésre, a tisztábban látásra, hiszen, ahogyan ez a versben is megfogalmazódik,³⁰ az Én mindezidáig elfedett maga előtt *valamit*,

²⁹ Uo., 19.

³⁰ „Nem fedi el többé képeivel / azt, aminek már nevet sem adok, / amibe már csak

amelybe már csak „hanyattbukhat”. Ezzel a *valamivel* pedig azáltal szembesülhet, hogy kívülről szemléli önmagát, az azonban bizonytalan marad, hogy ezt a lehetőséget mi idézte elő.

A *Minden hogy kitágult...* című versben hangsúlyosabb az Én szerepe, mint a téré. Ez a tér – amennyiben a neki való névadásról gondolkozhatunk – mint élő entitás jelenik meg, még hozzá nem első alkalommal, hiszen a tér kitágulása, azaz cselekvése teszi lehetővé már az Én megkettződését is. A névadás szükségtelessé válása egy olyan kapcsolatot jelez, amelyben már nincs szükség semmilyen elnevezés általi behatárolásra: egyszerűen Te-t mondhat neki az Én. Ebben a versben kezdődik meg az a folyamat, amely, Buber filozófiája alapján, egy Az-nak való Te-mondásnak nevezhető, s ennek a viszonynak a kialakulása azonnali kölcsönösséget feltételez.³¹ Ezáltal valósul meg az önmegismerés is, hiszen ahogy Buber írja: „Az Én-Te alapszót csak egész lényével mondhatja az ember. Önmagam egész lényé koncentrációja és összeolvadása soha nem történhet általam, és soha nem történhet nélkülem. A Te által leszek Én-né. S hogy Én-né leszek, mondom: Te.”³² Az Én-Te kapcsolat kialakulása azonban a *Töredék Hamletnekben* egy hosszabb folyamatnak bizonyul.

A kötet harmadik, *Egyre...* című versében bár az Én még továbbra is egyes szám első személyben beszél önmagáról, a szöveg már előkészíti az Én rövid ideig tartó elvesztését. Ebben a versben hangzik el az első „vett körül”,³³ egy bizonytalan, rémült kérdésben, s az eddig névtelen tér pedig a „valami isten” megjelölést kapja. Az *isten* szó itt szerepel egyetlen egyszer az egész kötetben, és itt is, ahogyan arra Babarczy Eszter is felhívja a figyelmet, csak kis betűvel. A szöveg címe egy folyamatra utalhat, melyben a rémület, a visszaverődés és az *elegyetlenedés* kap jelentős szerepet. A lírai én megretten ettől

hanyattbukhatok.” Uo., 8.

³¹ BUBER, *Én és Te*, 9–11.

³² Uo., 15.

³³ TANDORI, *Töredék Hamletnek*, 9.

a nagyobb tértől, melyben össze-vissza verődik, és amelyben *egyetlen* marad, egyedül egy arc előtt, amelyet még nem lát, de ez az arc egész lényével veszi körbe az Én-t. Ez a megrettenés analóg a kanti *fenség*-fogalommal: egyszerre tölt el csodálattal és félelemmel, vággyal és taszítással.³⁴ Ezt a tapasztalatot elemzi Rudolf Otto *A szent* című művében a Numinózum kapcsán,³⁵ valamint C. S. Lewis is, mikor *A fájdalom* című könyvében a Numinózum fogalmát magyarázza:

[T]együk fel, hogy egyszerűen azt mondják nekünk: „hatalmas szellem van a szomszéd szobában”, s mi elhisszük. Ebben az esetben nem is annyira valami veszélytől való félelmet éreznénk, hanem inkább mélységes felindultságot. Csodálkoznánk és szinte összehúzódnaunk – elégtelennek éreznénk magunkat egy ilyen látogató fogadására, s arra éreznénk késztetést, hogy leboruljunk előtte – olyasmit éreznénk, amit Shakespeare így fejezett ki: „Szellemem megtorpant előtte.” Ezt az érzést mondhatjuk hódolatnak, azt pedig, ami kiváltja: Numinózumnak.³⁶

A vágy az elérni kívánt Más felé vezet: ezt nevezi Lévinas metafizikai vágynak, mely minden vágy közül a legtisztább. Az *elegyetlenedés* utalhat a magányosságra, de a tér, a Más számára egyetlené válásra is; mindez pedig felidézi a fentebb már elemzett *Egyetlent*, a kötet korábbi címváltozatát. A vers záró sorai – „Van, ahogy már lennem se kell, és / akkor már, úgy, meg sem vagyok.”³⁷ – jelenthetik az Én átalakulását az önmagára ismerésben, és ez felveti az Én elvesztésének lehetőségét is. Ennek az elkerülése miatt van szükség az Én

³⁴ „[A] fenséges láttán érzett gyönyör nem annyira pozitív tetszést, mint inkább csodálatot vagy tiszteletet tartalmaz, megérdemli, hogy negatív tetszésnek nevezzük”. Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája*, ford. HERMANN István, Filozófiai Írók Tára. Új folyam 29 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966), 211.

³⁵ Rudolf OTTO, *A szent*, ford. BENDL Júlia (Budapest: Osiris Kiadó, 1997).

³⁶ Clive Staples LEWIS, *A fájdalom*, ford. LUKÁCS László (Budapest: Harmat Kiadó, 1992), 13.

³⁷ TANDORI, *Töredék Hamletnek*, 9.

újradefiniálására egy viszony, egy társasság szemszögéből. Ugyanakkor értelmezhetjük a *van* szót is úgy, mint az *egyetlen* létezőt, a *Vagyokot*, aki *van*, aki mindent és mindenkit „egyetlenként” magába foglal. Ez az olvasat túlmutat azon, hogy különböző teológiákon keresztül értelmezni lehessen: az itt megkonstruálódó személyes, intim közelség egy metafizikai viszonyról tanúskodik.

A *Ráomlasz...* című versben az Én megszólítja önmagát: a *Minden hogy kitágult...* című szövegben látott megkettőzött Énre ismerünk. Az önmagából kivált Én, aki kívülről nézte magát, most *ráomlik* a másik Én-re, amelyen keresztül meglátta azt a „valami isten”-t, akinek az előző, rémült kérdés után már „engedi”, hogy „akárhonnan” körülvegye, s ez egy növekvő bizalomról tanúskodhat. Ez a folyamat szintén analóg azzal, ahogy Kant a *fenség* hatását magyarázza: a befogadó „képzelőereje nem megfelelő egy egésznek az eszméjéhez arra, hogy az eszmét ábrázolja [...] s [...] visszarokad önmagába”.³⁸ Ez az önmagába való visszarokadás történik meg Tandori szövegében is a versszemélyiséggel, és ezzel a mozzanattal kiszakad belőle egy „Úrnél / tágabb hiány”.³⁹ Ezek a sorok értelmezhetők egy Pascalra vonatkozó direkter utalásként is: „Minden ember szívében van egy Isten alkotta úr, amelyet semmilyen teremtett dolog nem képes betölteni.”⁴⁰

³⁸ Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája*, ford. PAPP Zoltán, Sapientia Humana. Immanuel Kant művei (Budapest: Osiris Kiadó – Gond-Cura Alapítvány, 2003²), 165.

³⁹ TANDORI, *Töredék Hamletnek*, 10.

⁴⁰ Az idézet nem pontos, mégis így vált híressé, habár csak összefoglalása Pascal gondolatainak: „Mi egyebet harsog hát fülünkbe ez a mohóság és ez a tehetetlenség, mint azt, hogy valaha igazi boldogság lakozott az emberben, amelynek azonban már csak hült helye és pusztá nyoma maradt meg benne, s ő hasztalan igyekszik kitölteni a környező világ dolgaival, az elérhetetlentől remélve az elérhető megtagadta segítséget, holott egyiktől sem kaphatja meg, mert a végtelen mély szakadékot csak valami végtelen és változhatatlan töltheti be, vagyis maga Isten?” Blaise PASCAL, *Gondolatok*, ford. PÖDÖR László, (Budapest: Gondolat Kiadó, 1978), 97.

A híres Pascal-idézetben említett *hiány* fontos aspektusa a transzcendens Más után való kutatásnak. A hiány maga is központi eleme a Tandori-kötetnek: Radnóti Sándor hiányköltészetként hivatkozik rá, valamint Bedecs László is elsősorban ezzel a motívummal foglalkozik a TH-ről írt tanulmányában.⁴¹ A hiány jelen van a versek töredékességében, a befejezetlen címekben, az elhallgatásalakzatok nagy számában. A hiány érzése és jelenléte azonban, ahogyan Pascal is fogalmaz, feltételezi azt, aki (vagy ami) képes betölteni a hiányt. Ez pedig visszavezet Lévinashoz, illetve a már elemzett rákérdezéshez és metafizikai vágyhoz, melyek már többszörösen feltételeznek egy *valakit*, akinek a Tandori-kötetben megszólaló Én, Buber szavaival élve, Te-t mondhat.

De mit lehet egyáltalán kimondani? Lehet-e egyáltalán Te-t mondani? Van-e hang, hogy válaszoljon rá? Ezek már nem ontológiai vagy etikai kérdések, hiszen a társasság lehetősége, a viszony aligha kérdőjelezhető meg – ezek már a nyelv kérdései. Ahogyan Lévinas is megfogalmazza: „A nyelvi kapcsolat feltételezi a transzcendenciát, a radikális elkülönülést, a beszélgetőtársak idegenségét, a Más feltárulkozását előttem. Másképpen mondva, a nyelv ott szólal meg, ahol hiányzik a viszonyban állók közössége, ahol hiányzik vagy ahol elő kell állnia a közös síknak.”⁴² Értelmezésem szerint ennek a hiányzó közösségnek az előállítására megszólaló nyelvnek, némaság és hang dialektikájának feszültsége ível át a *Töredék Hamletnek* versein is.⁴³ A viszonyban állók – azaz Tandori kötetének Én-je és az a bizonyos transzcendens entitás, akinek a mibenlétéről szólnak ezek az oldalak – között előálló síkban dadogva szólal meg a TH hiányokkal teli nyelve.

A *Ráomlasz...* című verset követő *Csak elhomályosítom* című szövegben újra egyes szám első személyben beszél magáról a lírai

⁴¹ BEDECS, „A hiány metaforái...”, 494–503.

⁴² LÉVINAS, *Teljesség és Végtelen*, 54.

⁴³ Ahogyan azt a kötet egy későbbi koanja is jelzi: „Némaság a hang helyett. / De a némaság mi helyett?” TANDORI, *Töredék Hamletnek*, 107.

én. Már tisztán látja kívülről önmagát, és azt, hogy van *valami*, amit elhomályosít: „Csak elhomályosítom, ami már / mögém oly élesen kirajzolódik”.⁴⁴ Ez a megszólaló mögé élesen kirajzolódó *valami*, amit az én elhomályosít, felidézheti Pál apostolnak a korinthusbeliekhez írt első levelét: „Mert most tükör által homályosan látunk.”⁴⁵ Isten képmásaiként elhomályosíthatjuk a mögénk, bennünk kirajzolódó Isten-arcot. Ez okozhatja, olvasatom szerint, az első versszak végi ellentmondást is: „tőlem csak egyre kihaltabb lehet, / egyre élőbb, egyre kihaltabb.”⁴⁶

A második versszakban ismét önmaga fokozatos elvesztéséről, *saját haláláról* szól az Én. Ez azonban nem egy olyan folyamat, amelynek a végén visszavonhatatlanul elveszne a megszólaló teljes személyisége: az Én egy nyílt határhoz érkezik el, ahol a végtelen térként megkonstruált Más befogadja őt. Ez az elfogadás, önmagába fogadás különböző síkokon, egyszerre megy végbe: a metafizikai tér a halálon át, fizikailag fogadja magába az Én-t, és azt is mindenestül, ami az Én lényének, személyiségének a része. Erre az elfogadásra utal a versszak zárósora, amely ellentmond a versszak első sorának: „mindenem a helyén marad.”⁴⁷ Ez a strófa egy jövőbeli, hipotetikus, halál utáni állapotot vetít előre, és a megváltottság élményéről beszél. Ebben az állapotban, a halálban válik az Én mindenestül eggyé a Más-sal, *Istennel*. Tehát, bár az Én önmagában elveszni látszik, a versszak zárlatában, a halálban mégis visszakapja magát. Ez az előrevetített helyzet a Yorick koponyájához beszélő Hamlet képét is újra felidézheti.

Az utolsó versszak szintén egy túlvilági időérzékelésről, egy örök jelenről beszél, melyben már „nincs mi következzen mire”.⁴⁸ Ez

⁴⁴ TANDORI, *Töredék Hamletnek*, 11.

⁴⁵ 1Kor 13:12.

⁴⁶ TANDORI, *Töredék Hamletnek*, 11.

⁴⁷ Uo.

⁴⁸ Uo.

a sor egyértelműen visszautal a három verssel korábbi *Minden hogy kitágult...* utolsó sorára, amely még így szól: „Állandóan következem.”⁴⁹ Míg a *Minden hogy kitágult...*-ban egy mozgás, addig a *Csak elhomályosítomban* sokkal inkább egy állapotváltozás figyelhető meg: az Én beleolvad a térbe, a Más-ba, amelyben, bár helyükön maradnak a részei, valami mégis elvész az Én-ből. Az „átváltozásuk már örök” sor, a megelőző sorból fakadóan, az Én átváltozásának örökkévalóságaként értelmezhető. A sor intertextuálisan Pilinszky János a Tandori-kötet több pontján is megidézett *Átváltozás* című versére utalhat.

A következő, *Egymás* című vers a ciklus egyik legjelentősebb szövege az Én és a Másik kapcsolatának szempontjából. Már a cím is két létező egymáshoz fűződő szoros viszonyát vetíti előre. A cselekvő az Én-től ezúttal tisztán elváló megszólított: „mint egy teret”.⁵⁰ Ez a megszólított az események előidézője, „az első mozgató”. Az Én eltávolodhatna ebben a térben, ám mégsem teszi, engedi, hagyja, hogy körülvegye ez a tér, és e körülvételen a lehető legteljesebben azonos legyen önmagával. A megkettőzött Én ekkor összecúszik, és *egyetlen* lesz, aki a Más végtelen terében helyezkedik el, akár egy magzat az anyaméhben. Erről az eggyé vált Énről így ír Buber: „a megélt valóságban megtörténik a lélek eggyé válása, az erők összegyűjtése a középpontban, az ember döntő pillanatában.”⁵¹ Az eltávolodás lehetősége utalhat az én szabad akaratára, de felidézheti a *visszatekintés* motívumát is az *Hommage*-ban. Az *Egymás* című szövegben megtörténik a belenyugvás ebbe a (kialakult) viszonyba, és megtörténik a végső körülvétel is, amely hasonló ahhoz, amiről az *Én és Té*ben olvashatunk:

⁴⁹ Uo., 8.

⁵⁰ Uo., 12.

⁵¹ BUBER, *Én és Té*, 108.

Isten átfogja a Mindenséget, és nem azonos vele; ugyanígy azonban Isten átfog engem, mint Önmagam, és nem azonos Önmagammal. És e meg- és kibeszélhetetlen igazság által mondhatom a magam nyelvén, ahogyan mindenki a sajátján: Te; ezáltal és evégett létezik Én és Te, létezik párbeszéd, létezik nyelv, létezik a szellem, melynek az ő-s-aktusa a nyelv, létezik, örökké, a szó.⁵²

Az *Egypt part kövei* ciklus az *Elenged...* című verssel folytatódik. Mintha csak egy álom lett volna az eddigi, töredékes versekben megjelent kapcsolódás, az Én itt ráeszmél, hogy immanens világában csupán a transzcendens érintésének nyomai maradtak számára. Ebben a versben az *egyetlen* kétségtelenül a Más-ra irányul, aki az én legbelső pontját keresi. „Égbolt kerül közéd s közé” – mondja magának a lírai én, akiben ezúttal, mikor már tisztázott a Másik léte, az a kérdés merül fel, hogy mi maradhat meg számára az *égbolton innen*. Egyáltalán mi marad meg ideát a transzcendensből?

A Tandori-kötet Én-je, a posztszekularizmus kortárs gondolkodóihoz hasonlóan, önmagában leli meg Isten nyomait. Agata-Bielik Robson posztszekularizmusról írt esszéjében így fogalmaz: „az Isten, amikor hagyományos atyai mivoltában, gondviselői-ítélőbírói minőségében meghal, mégsem hal meg teljesen, határozott nyomot hagy maga után, amely a végtelen immanencia világában tájékozódási pont lesz.”⁵³ A *Töredék Hamletnek* versszemélyisége megtalálja önmaga számára ezt a tájékozódási pontot, ezzel együtt pedig, ahogy Lévinas írja, „elkülönült” marad.⁵⁴

⁵² Uo., 115.

⁵³ Agata-Bielik ROBSON, „A posztszekularizáció eszméje, avagy mi következik az Isten halála után”, ford. PÁLYI András, *Kalligram* 20, 6. sz. (2011): 69–71, 70.

⁵⁴ „A Végtelen a mindent elárasztó teljességről való lemondással egy összehúzóadásban áll elő, mely helyet ad az elkülönült létnek. Az így kirajzolódó viszonyok a léten kívülre vezetnek. A végtelen, mely nem záródik körkörösén magába, hanem visszahúzódik az ontológiai kiterjedtségéből, hogy helyet adjon az elkülönült létnek, isteni módon létezik. A teljesség fölött egy társasságot vezet be. Az elkülönült lét és a Végtelen között létrejövő kapcsolatok ellensúlyozzák a Végtelen

Az első ciklusban szerepel két olyan vers, amelyekben konkrétabb bibliai utalásokkal is találkozunk. Ezek közül az első *A tékozló*, melynek már címe is magában foglalja, megeleveníti a bibliai történetet. A szövegben az fogalmazódik meg, hogy semmit sem hagyhatunk el anélkül, hogy valamit meg ne őriznénk belőle: s ez lesz az, ami továbbhajt minket. Az imént említett posztszekuláris gondolkodás hasonlóan vélekedik Isten nyomairól: ezek azok a transzcendens-töredékek, amelyek az immanens, kiüresedett világban előremutatnak. Ahogyan a hátramaradt, halott lovak teste a Másik nyomaihoz visz minket, úgy adnak ezek a viszonytapasztalatok lendületet a „továbbszökéshez”. Ez a megőrzés, az elhagyás képtelensége válasz a nietzschei kijelentésre, mely szerint Isten halott: Tandori kötetében rávilágít, hogy van, amit nem lehet megölni, amit nem lehet egészen elhagyni, ez pedig nem más, mint az Atya, akit a tékozló fiú is hiába próbált hátrahagyni.

Az *Egy sem* című cikluszáró vers *A tékozló*hoz hasonlóan szintén magában hordozza mind a megőrzés, mind pedig a levetkőzhetetlen idegenség motívumát. A mű első két sora⁵⁵ Máté 10:39-et parafrázálja, ahol Jézus szól így magáról: „aki pedig elveszti életét értem, az megtalálja azt”.⁵⁶ Angyalosi Gergely fentebb idézett tanulmányában részletesen foglalkozik ezzel a verssel, mégsem tesz utalást erre a bibliai intertextusra. Angyalosi is felveti azonban azt a kérdést, hogy merről szól a hang, illetve, hogy ki a második két sor megszólítottja:

Az idegen egészek mint idegen, megközelíthetetlen vagy visszazserezhethetetlen személyek üres nyomainak „örzőjeként” konsti-

teremtő összehúzóásával bekövetkező megfogyatkozást. Az ember ellensúlyozza a teremtést. Az Istennel való társasság nem ad hozzá semmit Istenhez, de nem is tünteti el az intervallumot, mely Istent elválasztja a teremtményétől. A teljességgé tétellel való szembenállása miatt e társasságot vallásnak hívtuk.” LÉVINAS, *Teljesség és Végtelen*, 81–82.

⁵⁵ „Aki elveszti egészét, / megleti részeit.” TANDORI, *Töredék Hamletnek*, 29.

⁵⁶ Mt 10:39.

tuálódik az a „te”, akiről a meghatározhatatlan helyről érkező hang állít valamit. Ezt mondja ki a kötet előző lapján található vers egyik mondata: „így keletkezik egy személy, / még csak híjának a helyén se.” (*Félreérted*)⁵⁷

Angyalosi egy meghatározhatatlan hangról beszél és egy olyan Te-ről, akinek létét a ciklus előző versével magyarázza, ezzel is jelezve, milyen aktív kapcsolódási pontok vannak a ciklus versei között. Értelmezésem szerint azonban a *Félreérted*ben keletkező személy és az *Egy sem* második versszakának megszólítottja nem egy és ugyanaz. Míg a *Félreérted* személye olvasatomban a Más, addig az *Egy sem*ben vagy a Más beszél a lírai énhez, vagy pedig önmegszólításként értelmezhető: ez esetben a Más az Én hangján belülről szólal meg. Az *Egy sem* zárlatában szereplő *töredékét* szó pedig, értelmezésem szerint, az egész kötetre utal, mely maga is egy hajsza. Ez a hajsza az *Hommage*-zsal kezdődik, minduntalan a halál felé húz, és a hangot kergeti, melynek nyomait, töredékeit őrzi, illetve ez a hang az, ami elhagyhatatlanul űzi előre, önmaga elől, mégis önmaga felé.

Ezt az értelmezést erősíti az első ciklus *Két oltár* című verse is: „Folyton tele van veled a / szám, nem tudok tőled beszélni, / mégis téged árulnak el / annak, ki fuldoklásom érti.”⁵⁸ Olvasatom szerint ez a *veled* sem más, mint az a transzcendens lény, akire Lévinas Más-ként, Buber Te-ként, Ady és Pilinszky Istenként hivatkozik. Bár az *isten* szó csak egyszer és csupán kisbetűvel szerepel a teljes kötetben, értelmezésemben mégis arra kíséreltem meg rámutatni a szövegpéldák segítségével, hogy a magányos, egzisztencialista szent és a halál képein túl felfedezhető egy töredékes viszony, amelyet a *Töredék Hamletnek* kötet – főként első ciklusában – különlegesen, filozófikusan ábrázol. Ez a viszony Tandori későbbi költészetében úgy alakul át, hogy a Te helyére mackók, illetve madarak kerülnek: Tandori mint szent

⁵⁷ ANGALOSI, „Spiritomaterialista egzisztencializmus”, 162–163.

⁵⁸ TANDORI, *Töredék Hamletnek*, 22.

beszél az állatok nyelvén, akárcsak Assisi Szent Ferenc, ahogyan erre Menyhért Anna is felhívta a figyelmet.⁵⁹ Mint szent és mint misztikus, Tandorinak van szava Istenről, a túliról, akárcsak fordítva, ahogy azt Tarján Tamás is megfogalmazza tanulmányában:

Istennek immár van, lesz szava Tandorihoz, akinek sokáig nem volt szava Istenhez. A *Töredék Hamletnek*, mely tárgyával, a halálfilozófia nyelvfilozófiájával és új poétikájával leginkább közelíthetett volna a Teremtőhöz – vagy legalább távolodhatott volna tőle –, lényegében Isten nevének vétele nélkül oldotta meg vállalt feladatát. Tandori Dezső Isten nevét hiába nem vette.⁶⁰

Tandori úgy nem veszi Isten nevét hiába, hogy mégiscsak vele, ezzel a rá emlékeztető metafizikai Más-sal van tele a szája, mégiscsak tőle nem tud beszélni, ő idézi elő az elhallgatás felé mutató dadogást, a töretlen küzdelem a nyelv lehetőségeivel, a kételkedést és a kérdések új és újbóli feltevését. A *Töredék Hamletnek* olyan világra nyit kaput első ciklusában, melyben Hamlet szavára nem Yorick koponyájából, hanem egy meghatározhatatlan helyről morajlik a válasz, a hang, amelyet a megszólaló annyira vágyik hallani. Ez az a világ, amelyről a posztszekularizmus is beszél: amelyben Isten nyomaira bukkanva a halál többé nem az immanens semmibe taszítja az embert, hanem egy beteljesedő viszony reményével kecsegtet.

⁵⁹ MENYHÉRT Anna, „A kortárs olvasás és az újraolvasás alakzatai a Tandori-recepcióban”, in *Az irodalmi szöveg antropológiai horizontjai*, szerk. BEDNANICS Gábor, BENGI László, KULCSÁR SZABÓ Ernő és SZEGEDY-MASZÁK Mihály, 248–266 (Budapest: Osiris Kiadó, 2000).

⁶⁰ TARJÁN Tamás, „Szent Witt esete az új csillárral: Fejlemények a Tandori-életműben, anno 1995”, *Alföld* 47, 1. sz. (1996): 79–90, 84.

SEBESTYÉN KRISTÓF

A beatnyelv lehetséges változatai Jack Kerouac
Úton című regényének magyar fordításában
és Tolnai Ottó *Rovarház* című művében

I. BEVEZETÉS

A többek között Jack Kerouac által képviselt beatmozgalom az 1950-es években indult útjára az Egyesült Államokban. Kerouac formabontó, jazz-zenét és lélegzetvételt imitáló nyelvezetével, őszinte hangvételű spontán prózájával az USA-n kívüli országokban is kultikus rangot vívott ki a saját maga és nemzedéke számára. De mi történt Magyarországon? Hogyan viszonyult a kádárista rendszer a nonkonformista, a társadalmi konvenciók ellen fellázadó beatnik emberek eszméihez és műveihez? Tanulmányom alapkérdése az, hogy milyen felületeken és hogyan érintkezhetett az amerikai beatirodalom a magyar irodalommal. Azoknak a lazább és szorosabb kapcsolódási pontoknak a feltárására teszek kísérletet, amelyek mentén elkezdhetjük alaposabban vizsgálni az esetleges kötődéseket, hatásmechanizmusokat a két irodalom között.

Vizsgálatom fókusza többirányú: elsőként az irodalomkritikában megjelenő, egykorú kortárs recepciót elemzem, majd az elemzés tanulságainak fényében a Magyarországon megjelent beat kiadványokra térek át, különösképpen Jack Kerouac *Úton* című regényének fordításaira. Végezetül pedig Tolnai Ottó *Rovarház* című művét vizsgálom, szem előtt tartva az *Úton* jellegzetes motívumait és nyelvhasználatát. Célom, hogy rávilágítsak milyen motivikus és nyelvhasználati azonosságok, illetve különbségek fedezhetők föl a két szöveg között. Előzetes feltevésem szerint a különböző kultúrák közötti (a magyarországi fordítók és egy külhoni író közötti) érintkezésnek köszönhetően az egyes szövegek a beatnyelv több lehetséges változatát fogják megszólaltatni.

Dolgozatom első részében azt vizsgálom, hogy milyen módon határozhatja meg egy ország politikai és kulturális álláspontja egy idegen nyelvű irodalom befogadását. A recepció vázlatos áttekintésében Havasréti József 2014-es Jelenkorban megjelent tanulmánya lesz segítségemre.¹

2. A BEATIRODALOM KRITIKAI FOGADTATÁSA

A beatnemzedékről szóló első híradás magyarul 1962-re tehető, ugyanis ekkor jelent meg Gömöri György *Amerikai hipsztéria* című esszéje a jugoszláviai Híd folyóiratban.² Ebben az írásban Gömöri György, Norman Mailer esszéje nyomán, kísérletet tesz a hipszter és a beatnik embertípus jellemzésére, és rámutat arra, hogy az Amerikában felbukkanó lázadó mozgalom képviselői ugyanúgy megtalálhatók a világ különböző részein is, más-más formában. Emellett a cikkben Gömöri foglalkozik a Jack Kerouac által kitalált „beat” szó magyar jelentéseinek feltárásával is; de mivel nem

¹ HAVASRÉTI József, „Az amerikai beat-irodalom fogadtatása Magyarországon”, *Jelenkor* 57, 12. sz. (2014): 1315–1325.

² GÖMÖRI György, „Amerikai hipsztéria”, *Híd* 21, 6. sz. (1962): 543–546.

talál frappáns magyar megfelelőt, magyar nyelvterületen is „beatnemzedék” néven kezd elterjedni a mozgalom. Az írásban helyet kapott továbbá Allan Ginsberg *Üvöltésének* egy részlete is, Vitéz György kanadai magyar költő fordításában. Az, hogy a beatreceptió a határon túl, a Vajdaságban kezdődött, nem véletlen: a beatirodalomhoz fűződő kapcsolat fellelhető a délvidéki magyar és szerb-horvát irodalmakban egyaránt, ahogy arra a későbbiekben Tolnai regényének elemzésénél részletesebben is kitérek majd.

Magyarországon a beatnemzedék recepciójának fő színtere az elsősorban világirodalommal foglalkozó Nagyvilág folyóirat volt. Gömöri cikkével egy évben, 1962-ben Varannai Aurél írt tanulmányt Jack Kerouacról és nemzedékéről.³ Már ebben az első magyarországi írásban megjelentek azok a motívumok, melyek meghatározták a mozgalom hazai befogadásának későbbi narratíváját. Varannai elsősorban szociológiai kordokumentumként mutatja be a kortárs amerikai irodalom népszerű áramlatát. Kevésbé a művekkel, sokkal inkább a beatek ideológiai és társadalmi hátterével foglalkozik.

Fontos kiemelni, hogy az évek során megjelenő kritikai írások egyike sem ítéli el expliciten a beatnemzedék törekvéseit, de a pejoratív szóhasználat⁴ és leegyszerűsítő értelmezések révén a hivatalos irodalmi diskurzus egyfajta lenéző álláspontot közvetít. Ez figyelhető meg például Gömöri cikkében is:

Irodalmi szempontból a hipster-beatnik lázadás romantikus, a zagyva beat-romantika sajátos elemei lévén az állandó céltalan helyváltoztatás (motorikus dinamizmus), a kábítószeren élés, a kifejezés-mód fegyelmezetlensége és nyirbátlansága, s valamilyen vallás, illetve valláspótlék iránti sóvárgás, amely végül is a Zen-Buddhizmus beat-változatává vizenyősödik.⁵

³ VARANNAI Aurél, „Jack Kerouac és a »letört nemzedék«, *Nagyvilág* 7, 11. sz. (1962): 1698–1700.

⁴ HAVASRÉTI, „Az amerikai beat-irodalom...”, 1315.

⁵ GÖMÖRI, „Amerikai hipsztéria”, 545.

A következő, részben tudományos igénnyel készített kritika egy évvel későbbről, Somlyó György tollából származik,⁶ melyben a recepció egy másik motívuma jelenik meg. Somlyó lelkesen foglalkozik a témával, kontextualizálja a beatnemzedék munkáját – például megemlíti a whitmani hosszúvers-hagyomány folytatódását Ginsberg költészetében –, valamint poétikai értelmezéseket is végez, részletesen kitérve Charles Olson projektívvers-elméletére is: „Ezek a sajátos lélegzetvételek kialakította versformák akaratlanul is hasonlítanak egymásra, bámulatos gyorsasággal alakítják ki a maguk konvencióit”.⁷

A hazai recepció új motívumaként jelenik meg az előző cikkekhez képest, hogy Somlyó kísérletet tesz az irodalmi áramlat „domesztikálására”, keresi a magyar és szovjet kapcsolódási pontokat, bár nem teljesen meggyőző módon. Ginsbergék korábbi magyar megfelelőjét József Attilában találja meg, közös elődjüknek pedig Villont tekinti. A József Attila-párhuzam első ránézésre nem tűnik teljesen légből kapottnak: a társadalmon kívüliség, a spirituális lázadás és a politikai aktivizmus mindkét költőre jellemző; viszont, ha a költeményeiket vizsgáljuk, a rokonság már sokkal lazább.

A legfontosabb különbség a formakultúrában érhető tetten: Ginsberg, és általában a beat költők, művészetének alapvető eleme a klasszikus versformák teljes lebontása, majd személyes, érzelmi szempontok alapján történő újjáépítése. Ezzel szemben József Attila poétikai felfogása többnyire klasszicizáló; és bár verseiben a lázadás témája sok helyütt rokonságot mutathat Ginsberg költészetével, a radikális költészetfelfogás hiánya mégis eltávolítja József Attilát a beatek szellemiségétől.

Nem véletlen, hogy a könnyebb befogadás és a magyar kultúrához való kapcsolódás érdekében Somlyó egy kötött formájú

⁶ SOMLYÓ György, „Akiknek nem kell a jóság: Új amerikai költők”, *Nagyvilág* 8, 6. sz. (1963): 895–909.

⁷ Uo., 897.

Ginsberg-verset fordít le (*Shrouded Strangers – Csuklyás csavargó*), amely nem reprezentálja átfogóan Ginsberg főként szabadversekből építkező szövegvilágát. Somlyó cikke rendkívül részletesen és adatgazdagon járja körbe az egykorú amerikai költészet áramlatait: több költő versét is lefordítja (Frank O’Hara, Gregory Corso, Gary Snyder), és értelmezésüket a maguk kontextusában végzi.

Ennek ellenére Somlyó láthatóan néhol nem tud mit kezdeni a beatnemzedék intellektuális dimenzióival: az amerikai ellenkultúra, beleértve a pszichedelikus kultúrát is, túlságosan idegennek hatott a hatvanas évek magyar kritikájának és olvasóközönségének: „Egyrészt azért, mert az intellektuális motívumok és kulturális referenciák egy része ismeretlen vagy csak másodkézből ismert volt számukra: például a *pszichedelikus* kultúra. A drogfogyasztást a felvilágosultabb közvélemény is a züllés és a deviancia világával társította.”⁸

Jack Kerouac magyar *Úton*ját megelőzően hatalmas népszerűsége, már-már kultikus státuszra tett szert az *Üvöltés: Vallomások a beat-nemzedékről* című antológia, amely 1967-ben jelent meg Sükösd Mihály szerkesztésében.⁹ A válogatásban Kerouac, Ginsberg, Corso és O’Hara mellett helyet kapott William S. Burroughs regényének egy részlete is. Burroughs teljes regénye, a *Meztelen ebéd* azonban a pszichedelikus és homoszexuális elemek erőteljes megjelenítése miatt sokáig nem kerülhetett teljes lefordításra. A regény első fordítása 1990-ben, már a rendszerváltás után jelent meg; de a mai napig folyamatosan dolgoznak mindkét prózaíró életművének magyarra ültetésén.

Az antológia bevezetőjében olvasható tanulmány minden tekintetben folytatja az addigra kialakult hivatalos narratívát: főként a szerzők antiintellektuális karakterét, lázadásuk céltalanságát és irodalmi dilettantizmusukat hangsúlyozza, többnyire konkrét indoklás

⁸ HAVASRÉTI, „Az amerikai beat-irodalom...”, 1317. [Kiemelés az eredetiben.]

⁹ *Üvöltés: Vallomások a beat-nemzedékről*, szerk., tan. SÜKÖSD Mihály (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1967).

nélkül. Az antológiába bekerült Norman Podhoretz gúnyos hangvételű, beatkritikus esszéje is, amelynek felvetései egybecsengenek az egykorú hivatalos magyarországi állásponttal.¹⁰

Összességében a korabeli kritika elsősorban nem esztétikai és poétikai szempontok felől, nem a művek saját kontextusában próbálta megérteni a két kultúra között fennálló különbségeket. Bár a kiadott művek az olvasók körében népszerűek voltak, a beatirodalom mégis meglehetősen kívülálló helyet foglalt el a 20. századi magyar irodalom hivatalos diskurzusában; illetve a magyar költőkre gyakorolt esetleges beat-hatások is nehézkesen azonosíthatók: „Az inspirációk nehezen visszakövethetők, hiszen egy időben jelent meg bennük a történeti avantgárd irodalma, az avantgárd poétikáktól távol álló költők (például Füst Milán) hatása, valamint a korabeli nemzetközi experimentális költészet. Ezért az inspirációk és egyéni invenciók szövevényéből nehéz kiválasztani a beat-költészet regiszterét.”¹¹

A kritika részéről tehát fontosabb volt a negatív kontextus megte-remtése: Amerikában válság van, és az újonnan felbukkanó dilettáns irodalom térhódítása a tengeren túli hanyatlás egyik szociológiai látellete. A hatalomnak ugyanakkor nem állt érdekében teljesen elzárni a külföldről érkező lázadás eszményeit, éppen ellenkezőleg, a hatalom érdekét szolgálta az, hogy egy jól megszűrt, saját narratívába ágyazott képet fessen a beatekről.

3. BEATNYELVEK AZ *ÚTON* FORDÍTÁSAIBAN

Ahogy minden más idegen nyelvű irodalom befogadásánál, úgy a beatirodalomnál is kiemelt szerepe és meglehetősen nehéz feladata van a fordítóknak. Jelen tanulmányban a beatnyelv fogalma

¹⁰ HAVASRÉTI, „Az amerikai beat-irodalom...”, 1319.

¹¹ Uo., 1322.

alatt elsősorban Kerouac regényének nyelvhasználatát értem, melynek két alapvető stílusjegye van: a mondatok zenei, a lélegzetvétel által megszabott mederben történő folyása (lásd projektív vers), valamint a sajátos szlenghasználat, mely egy adott csoporthoz való tartozás létélményét fejezi ki.

Ennek a jellegzetes irodalmi regiszternek a lefordítása olyan feladat, amely több lehetséges fordítói magatartást, stratégiát is megengedhet magának. A beatnemzedék prózáírói közül kétségkívül Jack Kerouac és William S. Burroughs a legismertebbek, viszont, a fent említett okok miatt, Burroughs regényeinek fordítása csupán a rendszerváltás után kezdődhetett meg. Ebben is megmutatkozik, hogy az *Úton* kizárólagos jelenléte a beat prózafordítások között egy szándékos politikai döntés volt: ezzel a „szelídebb” és az amerikai társadalmat előnytelenebb fényben feltűntető művel próbálták meg reprezentálni az egész amerikai beatnemzedéket. Egészen a ’90-es évek környékéig nem volt tervben Kerouac egyébként igen terjedelmes életművének maradéktalan magyarra fordítása. Dolgozatom második részében tehát azt vizsgálom, hogy a Magyarországon szokatlan, spontán lüktetésű beatnyelv milyen változatokban jelenik meg az *Úton* című regény fordításaiban.

Az első magyar *Úton*-szemelvény 1962-ben jelent meg Örkény István fordításában a *Nagyvilág* folyóirat hasábjain.¹² A néhány oldalas részlet azt a fejezetet tartalmazza, amelyben az elbeszélő egy távolsági buszon megismerkedik egy mexikói lánnyal, és – hogy pénzt keresen – gyapotföldön kezd el dolgozni a lány családjával. Nem véletlen, hogy éppen ez a rész került lefordításra, hiszen Varannai Aurél is pozitívumként emelte ki azt a fajta „humanista látásmódot”,¹³ amely a regény mexikói részeiben megjelenik.

¹² JACK KEROUAC, „A mexikói lány”, ford. ÖRKÉNY István, *Nagyvilág* 7, 11. sz. (1962): 1601–1616.

¹³ VARANNAI Aurél, „Jack Kerouac...”, 1700.

Örkény fordítása pontosan követi a forrásszöveget, nem keres szándékosan magyar szlengeket vagy más nyelvi regisztereket, ahol ez elkerülhető. Viszont éppen emiatt olykor tükörfordításokba bocsátkozik, vagy néhol a túlzott szöveghűség magyartalanságba csap át, például a texasi furgonos monológjának csattanójában: „És az öregem ezer dollárja ott csücsült a páncélszekrény tetején, most szóljon egy szót.”¹⁴ Bár az eredeti szövegben szereplő „what do you know about that?”¹⁵ nem tükörfordításként szerepel a magyar változatban, Örkény megoldása azonban mégis anakronisztikusan hat, valamint nem adja vissza a történet csattanóját követő élőbeszédszerűséget sem. A legújabb fordításban M. Nagy Miklós nem bonyolódik bele az angol mondatrész szó szerinti fordításába, megelégszik egy frappáns, két szóból álló, de jelentésében nagyon hasonló szerkezettel: „[...] jó, mi?”¹⁶

A regény első teljes megjelenésére 1966-ig kellett várni. A Déry György által fordított regény előszava szerint nem a politikai aggályosság, hanem a művészi igényesség volt a késés oka: meg akarták várni, hogy „beérjen” Amerika új írói nemzedéke. „Kár lenne tehát tovább várnunk – ha késve is, meg kell ismernünk műveiket, legalábbis azt, ami egyáltalán érdemes a megismerésre” – írja Kristó Nagy István az 1966-os *Úton* előszavában.¹⁷

A rövid írás tökéletesen illeszkedik a korszak irodalmpolitikai narratívájához, és ez a hozzáállás (sajnos) a fordítás minőségén is meglátszik. A regény szereplői műveletlen „lumpenproletárok”, akik a Kerouac-féle egyszerű nyelvezetű szleng helyett budapesti jassznyelven szólalnak meg. Fontos megemlíteni, hogy ez a fajta ferdítés, amely nagy mértékben befolyásolja a szöveg befogadását,

¹⁴ KEROUAC, „A mexikói lány”, ford. ÖRKÉNY, 1601.

¹⁵ Jack KEROUAC, *On the road* (New York: The Viking Press, 1972), 52.

¹⁶ Jack KEROUAC, *Úton*, ford. M. NAGY Miklós (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2012), 105.

¹⁷ Jack KEROUAC, *Úton*, ford. DÉRY György (Budapest: Magvető Kiadó, 1966), 17.

nem maradt teljesen visszhang nélkül az akkori kortárs kritika felől sem. Ahogy Zentai Éva is megfogalmazza 1967-ben a *Nagyvilágban*: „A beatnik király nem olyan lezser huligán, amilyennek a magyar fordítás festi”.¹⁸ Kritikájában az elhibázott és túlzott szlenghasználat mellett problémásnak tartja az egyszerű kijelentő mondatok túlmagyarozását és a szereplők intellektuális dimenzióinak szándékos figyelmen kívül hagyását is.

Az első újrafordításra majdnem húsz évvel később, 1983-ban került sor, Bartos Tibor által.¹⁹ Bartos fordítási stratégiája igen termékeny fordításelméleti vitáknak szolgáltatathatna alapot: a fordító egészen egyedi módon próbálta meg adaptálni a beatek nyelvét és kultúráját. Sokkal kötetlenebbül viszonyul a forrásszöveghez, mint a regény későbbi fordítója, M. Nagy Miklós, és egy teljesen új, eddig soha nem látott magyar beatnyelvet hoz létre fordításával, szinte a semmiből.

Lénárt-Muszka Attila így értékeli tanulmányában Bartos fordítását: „A szabadság/szabadosság és az ellenkultúra mindenfajta megnyilvánulása Bartosnál színpompás nyelvi köntöst öltött, az olvasót hol zavarba ejtve, hol megnevetetve, hol zagyva, érthetetlen szlenget használva, hol pedig zseniális nyelvi megoldásokkal brillírozva.”²⁰ Lénárt-Muszka szerint a Kerouac-regény lefordításával Bartos Tibor inkább íróként, mint műfordítóként alkotott jelentőset.

A ’80-as években már sokkal kisebb volt a nyomás az irodalompolitikában, így meg lehetett kísérelni egy új ellenkulturális nyelv létrehozását. A vállalkozás sikeres volt, az új fordítás igazi kultuszkönyvvé vált, még ha nagyban el is tért Kerouac eredeti nyelvhasználatától. Bartos sokszor kiszínezi a forrásszöveg egyszerű szóhasználatát:

¹⁸ ZENTAI ÉVA, „Fordítás angolról huligánra”, *Nagyvilág* 12, 4. sz. (1967): 610–613, 611.

¹⁹ JACK KEROUAC, *Úton*, ford. BARTOS TIBOR (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1983).

²⁰ LÉNÁRT-MUSZKA ATTILA, „Kerouac útján: Az *Úton* új magyar fordításának margójára”, in szerk. ZELEI DÁVID, *Világtalanul? Világirodalom-kritika Magyarországon*, 118–125 (Budapest: Fiala Írók Szövetsége, 2015), 120.

például „[a] man in a brand-new pickup truck picked me up”²¹ – „[a] vadonatúj dobozkocsijába dobozolt be egy szivar”²², valamint „sat down on a bench”²³ – „[l]ezöttyentem egy padra”.²⁴

Az is előfordul azonban, hogy a magyar olvasónak idegennek tetsző kifejezések fordításakor sajátos megoldásokat alkalmaz. Ilyen például az Amerikában használatos lábmértékegység esete is: valószínűleg minden olvasó tudja, hogy angolszász területeken más mértékegységek vannak használatban, de kevesen lennének képesek rögtön például lábról méterre átváltani. A fordító inkább biztosra megy, elhagyja az eredeti mértékegységet, és új metaforával színezi a szöveget: „You ought to meet a great girl I know called Dorie She’s a six-foot redhead. If you came to New York she’d show you where to get work.”²⁵ – „Azzal a Dorie nevű lánnyal kellene találkoznod! Akár a villanypózna és vörös. Ha New Yorkba jössz, az áru kitanít, hol keress munkát”.²⁶ Az ugyan kérdéses, hogy Bartos nyelvi bravúrjai mennyire szolgálták a magyarországi ellenkultúra fellendülését, kialakulását, és hogy mennyire voltak valójában öncélúak; de az kétségtelen, hogy a rendszerváltás előtt felnövő olvasógeneráció *Úton*-élményét erősen meghatározták Bartos Tibor egyedi nyelvi vívmányai.

A legfrissebb magyar fordítás(ok) apropóját a könyv „eredeti”, „vágatlan” angol kiadása szolgáltatta. 2007-ben Howard Cunnell szerkesztésében jelent meg az *On the Road: The Original Scroll*,²⁷ amelyben a szöveg első, (a legenda szerint) három hét alatt legépelt változatát próbálták meg újraalkotni.

²¹ KEROUAC, *On the road*, 52.

²² KEROUAC, *Úton*, ford. BARTOS, 91.

²³ KEROUAC, *On the road*, 52.

²⁴ KEROUAC, *Úton*, ford. BARTOS, 91.

²⁵ KEROUAC, *On the road*, 54.

²⁶ KEROUAC, *Úton*, ford. BARTOS, 95.

²⁷ Jack KEROUAC, *On the road: The original scroll*, szerk. Howard CUNNELL (New York: Viking Press, 2007).

Az eredeti tekeracet M. Nagy Miklós fordította le magyar nyelvre 2011-ben, majd egy évvel később elkészítette az 1955-ös kiadás újrafordítását is.²⁸ A legújabb fordításban immár előtérbe kerülhetett a forrásszöveg pontosabb követése, mivel az olvasóknak a 2010-es évekre már nem volt ismeretlen az addigra már nagyrészt a populáris kultúrába is átszivárgó 20. századi amerikai ellenkultúra nyelvezete. Bartossal ellentétben M. Nagynak már nem kellett „kultúrát gyártania”, az adaptáció az évek során már más csatornákon keresztül lezajlott. Összességében elmondható, hogy az ezredforduló előtti fordításokban inkább a kulturális különbségek áthidalása volt a központi szempont, míg M. Nagy Miklós új munkái esztétikailag közelebb állnak az eredeti Kerouac-nyelv spontán lüktetéséhez.

4. TOLNAI OTTÓ: *ROVARHÁZ*. EGY BEATNYELV A MAGYAR POSZTMODERN HATÁRÁN

Dolgozatom harmadik részében arra a kérdésre keresem a választ, hogy léteznek-e magyar „beatírók”, egyáltalán miként értelmezhető a „beatség” egy közép-európai irodalomban; illetve milyen formában hathatott a magyar irodalom alakulására ez az Amerikában gyökerező kultúra. Ha léteznek ezek a hatások, hol találhatjuk őket, és vajon milyen módon képesek megszólaltatni azt a fajta beatnyelvet, melynek modelljeként Kerouac regénye szolgált?

Az elkövetkezőkben tehát kitérek az Új Symposium folyóirat és a neoavantgárd irodalommal szoros kapcsolatban álló Tolnai Ottó *Rovarház* című első regényének²⁹ stílusára, melyben, értelmezésem szerint, a „beatnyelv” egy autentikus magyar változatával

²⁸ Jack KEROUAC, *Úton: Az eredeti tekeracs*, ford., tan. M. NAGY Miklós (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2011); Jack KEROUAC, *Úton*, ford. M. NAGY.

²⁹ TOLNAI Ottó, *Rovarház* (Újvidék: Forum Könyvkiadó, 1968).

találkozhatunk, s amely a Németh Zoltán által kidolgozott posztmodern-narratívába³⁰ is beilleszthető.

A magyar *Úton*-fordítások ferdesége és a pártállami kultúrpolitika következtében a beatirodalom prózája nem tudott gyökeret verni Magyarországon. Jugoszláviában azonban, egy eltérő kulturális és politikai környezetben, kialakulhatott az úgynevezett „farmernadrágos próza”, melynek személyes, spontán nyelvezetében fellelhetjük a beatkultúra hatását is. Csányi Erzsébet, a vajdasági irodalom kutatója Aleksandar Flaker horvát irodalomtudós nyomán kezdi el használni a farmernadrágos próza kifejezést:

A farmernadrágos prózamodell Amerikában az ötvenes, Európában inkább a hatvanas–hetvenes évek regényírói kohóiban jött létre a modern és posztmodern határán, a beatkultúra keretében, a posztmodern előzményeként. Lenézett amerikai irodalmi irányzat tucattermékeként indult, de Salinger 1951-ben megjelent *Zabhegyező* című regénye egycsapásra világhírűvé, mintaadóvá tette. Nem kevésbé lett paradigmaticussá Jack Kerouac 1957-es *Úton* című kulcsregénye sem, amelyet a beatnikék saját bibliájuként olvastak.³¹

Csányi meghatározása szerint, a stílus központi elemét képezi a jazz-zenét imitáló szlenges nyelvhasználat, a rögtönzés formateremtő ereje és az önvallomásos narrátori hang. Tólnai első regényében amellet, hogy fellelhetők a farmernadrágos próza stílusjegyei, megjelennek bizonyos, az areferenciális posztmodernre jellemző tendenciák is. Így a regény a '70-es, '80-as években bekövetkező prózafordulat egyik korai előzményeként is értelmezhető. Az elkövetkezőkben az *Úton* és a *Rovarház* összehasonlítása révén

³⁰ NÉMETH Zoltán, *A posztmodern magyar irodalom hármas stratégiája* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2012).

³¹ CSÁNYI Erzsébet, *Farmernadrágos próza vajdasági tükrében: A vajdasági magyar jeans-próza természetrajza* (Újvidék: Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Bölcsészettudományi Kar, 2010), 16.

a *Rovarház* azon pontjainak a feltárására tesztek kísérletet, amelyek megfelelnek a klasszikus farmernadrágos próza modelljének. Ezáltal azok az elemek is láthatóvá válnak, amelyek a Németh Zoltán-í értelemben vett³² areferenciális posztmodern felé mutatnak.

A két regény között azonban nem feltételezek közvetlen hatást, hiszen, ahogy azt Havasréti József is megfogalmazza,³³ szinte lehetetlen feladat volna szétszálazni a neoavantgárd művekben megbújó különböző hatásokat. A tanulmány jelen része tehát annak az elemzésére vállalkozik, hogy Kerouac regénye és annak „beatnyelve” milyen szempontból hasonlít, illetve tér el a délvidéki farmernadrágos prózaegyik korai művétől.

Tolnai regényében, habár megjelenik az utazás motívuma, az *Úton*hoz képest azonban sokkal egyszerűbben, sajátosan ironikus formában. Jézus, a regénybeli baráti társaság vezetője megbízza az elbeszélőt, hogy utazzon el egy másik városba, és vegye fel a kapcsolatot egy másik Kína-barát mozgalom tagjaival. Míg Kerouac regényében az utazás romantikus, az úton levés a főszereplők egzisztenciális élménye, amely a társadalomból való kiszakadást és a konvencionális életből való kiábrándultságot is szimbolizálja; addig a *Rovarház*ban az utazás csupán ürügy, nem is valósul meg igazán, helyette az elbeszélő, ironikus módon, csak a helyi állatkertig jut

³² NÉMETH, *A posztmodern magyar irodalom...*, 24. Németh Zoltán így határozza meg az areferenciális posztmodern fogalmát: „A második vagy areferenciális posztmodernben válik hangsúlyossá, sőt gyakran radikálissá az önmagát író, öntükröző szöveg poétikája, amely kizárja a valóság és a realizmus kategóriáit érdeklődési köréből. A költészetre a deretorizálás, depoetizálás, töredékesség, versszerűtlenség, az antimimetizmus és a rontott nyelv poétikája jellemző. Mind a lírában, mind a prózában rendkívül fontos jelentőségre tesz szert a tudatos intertextualitás, a palimpszesztszerűség, az önreflexivitás és a metafikció, illetve az újrairás mint szimuláció. A második posztmodern érdeklődésének középpontjában a nyelv és a szöveg áll, jellegzetes vonása a pastiche, a parodisztikus szövegformálás, a nyelvi poénok és a legtágabb értelemben vett, radikális stíluseklektika.”

³³ HAVASRÉTI, „Az amerikai beat-irodalom...”, 1322.

el. Így a regény történései (amennyire a naplóformából felfejthetők), az állatkertben és a társaság törzshelyén mennek végbe. A különös, valószínűleg maoista kötődésű mozgalmi csoportosulás, amelynek a főszereplő is tagja, szintén tekinthető egyfajta beat-toposznak: a hasonló eszméket valló, nonkonformista fiatalok közösséget alkotnak, és elkülönítik magukat a „felnőttek” fogyasztói társadalmától. Ezen elkülönülés egyik legfontosabb eszköze a nyelvhasználat, ami a különböző szlengek, a sokszor erőszakos és szexuális utalásokkal teli kifejezések folyamatos jelenlétében érhető tetten.³⁴

Ezekon kívül még párhuzamot lehet vonni a két regény egy-egy központi szereplője között is: Kerouac Dean Moriartyja (a tekercs-kiadásban: Neal Cassady) analóg a Tolnai-regénybeli Jézussal. Mindkét karakter egyfajta bölcs vezető szerepben van jelen. Ez a szerep a *Rovarház*ban tényleges, hiszen a fiatalokat Jézus vezeti és irányítja, és mivel tőle származik az a pornográf naptár, melybe az elbeszélő a feljegyzéseit írja, kiindulási pontként is tekinthetünk a karakterére: ő hozza létre azt a körülményt, amely miatt maga a szöveg is megteremtődik. Ezzel szemben Kerouac Deanje útítárs és példakép az elbeszélő, Sal Paradise számára: az eszmény, amelyet Dean megtestesít, nem parancsoló, nem gyűjt szándékosan maga köré embereket, létezésének teljes öncélúsága és örült spontaneitása az, ami magával ragadja (vagy olykor eltaszítja) a vele együtt utazókat.

Kerouac szereplőiről elmondható, hogy jellemző rájuk a konfliktuskerülés, s ez a tulajdonság Tolnai karaktereinél is megjelenik, bár különösebb módon: a szöveg sejteti, hogy a társulás valamiféle akcióra készül, a konfliktus azonban nem valósul meg. A *Rovarház* elbeszélőjének pisztolya, amely a szövegben visszatérő motívumként jelenik meg, ugyancsak nem kerül elsütésre.

³⁴ CSÁNYI Erzsébet, „Freestyle, bebop: az ütem »legyilkolása«: A farmernadrágos próza stilisztikai vetületei”, *Hungarológiai Közlemények* 40, 1. sz. (2009): 46–51, 49.

Az *Úton* elbeszélsmódja visszaemlékezésszerű és lineáris. Jellemző rá az ok-okozatiság és a szereplők általában megfeleltethetők valóságos személyeknek: a szöveg a külső világból táplálkozik, referenciális. Ezzel ellentétben Tolnai regénye belső monológot beszél el, a cselekmény csak töredékesen, bonyolult asszociációk nyomán fejthető fel. Mindkét szövegben kiemelt szerepet kap az élőbeszéd-szerűség és a spontánul tekergő szlenges mondatok. A *Rovarházban* ezt a tudatfolyamszerű beszédmódot a központozás teljes elhagyása segíti elő; és amennyiben hihetünk a legendának, maga Kerouac is központozás nélkül vetette papírra az *Úton* első – „Szentlélek által diktált”³⁵ – változatát.

Tolnai Ottó regénye a referenciális, a nyelv elsősorban önmagából táplálkozik, önmagát írja; valamint magával az írás aktusának a gyakori szerepeltetésével a szöveg reflektál önmagára, a saját keletkezésének módjára, például: „elővettem a bőrfedelű naptárt és néhány rövid határozott mondattal lejegyeztem a történeteket”.³⁶ Ezen kívül előtérbe kerül a szöveg immanenciája is, amelyet a mű napló- vagy noteszformája érzékeltet: az elbeszélő azt a feladatot kapja a regény elején, hogy egy pornográf naptárba jegyezzen fel *mindent*. A szöveg több helyen utal arra (kitépelt oldalak, dátumozások), hogy a regény, amelyet a kezünkben tartunk, maga ez a naptár.

A naptár mint az idő behatárolásának egyik köznapi eszköze, fölveti az idő lehetséges különböző érzékeléseinek kérdését is: „igaz pontosan nem tudnám megmondani két napja vagyok-e itt vagy csak

³⁵ Vö. KEROUAC, *Úton: Az eredeti tekerés*, ford., tan. M. NAGY, 6. M. Nagy Miklós így fogalmaz a fordítói előszóban az *Úton* kultikus státuszával kapcsolatban: „Mennyi legenda fűződött ehhez az »eredeti tekeréshez«! Hogy ez az igazi *Úton*, ahogy a Szentlélek diktálta Jack Kerouacnak, s ő csak írta egyfolytában – 1951 áprilisában, három héten át, örült alkotói rohamában! [...] A főként Allen Ginsberg által terjesztett legenda egy része igaz, egy része túlzás, de hogy hol végződik a valóság, és hol kezdődik a legenda, azt ma sem könnyű megállapítani, hiába olvashatjuk végre az »eredeti tekerést« is.”

³⁶ TOLNAI, *Rovarház*, 33.

a naptár két napra eső részét firkáltam tele az ember nem hagyhatja abba az írást ha az aznapi üres hely végére ér egyszerűen tovább ír gondolván majd azért tesz valami jelet hogy szét tudja választani meg tudja különböztetni egymástól a napokat”.³⁷

Az időről való folyamatos elmélkedés, melynek tere a naptár, azt eredményezi, hogy a regény időkezelése teljességgel a nyelvbe van ültetve, maga az írás határozza meg a regény világában zajló időt, nem érzékelhető semmilyen, a szövegen túli, szövegtől független időérzékelés: „Az interpunkció nélküliség mint grafikus üzenet nyomatékosítja a *Rovarház* idő feletti lebegését, azt a merész időkezelést, melyben a szorgalmas datálás csak groteszk fintor az idő prése alól kibúvó, spontán, szertelen, szabad létérzés, új szenzibilitás jegyében, amely az életet mint ösztönös improvizációt körvonalazza.”³⁸ Ez a fajta játékos szövegszerűség, melyben ténylegesen a szöveg konstruálja meg az időt és az egész regénybeli világot, olyan problémákra próbál választ keresni, melyek egyértelműen az (areferenciális) posztmodern felé mutatnak.

5. ÖSSZEFOGLALÁS

Összegezve elmondható, hogy a magyarországi irodalmi térben a beatmozgalom nem volt képes autentikus módon megszilárdulni, viszont Délvidéken a farmernadrágos próza elfogadott és szerves része lett a kánonnak. Tolnai Ottó első regénye egy paradigmaváltás határán született: hangulatát és motívumait tekintve erősen kötődik a farmernadrágos próza, és így közvetetten a beatirodalom hagyományaihoz, de különleges időszemléletével és nyelvi világával új utakat is megnyitott az elkövetkező évek posztmodern tendenciái felé.

³⁷ Uo., 94.

³⁸ CSÁNYI, *Farmernadrágos próza...*, 40.

Bár a posztmodern prózafordulatot hagyományosan elsősorban Esterházy Péterhez és a *Termelési regény* megjelenéséhez szokták kötni,³⁹ tanulmányomban azonban azt kíséreltem meg bizonyítani, hogy ha a prózafordulat paradigmaváltásáról beszélünk – jóllehet ezt a korszakhatárt sem lehet pontoszerűen kijelölni –, akkor az Ottlik–Mészöly–Esterházy íven túl fontos figyelembe vennünk azokat a kánon peremére sodródott, de fontos előzménynek tekinthető műveket is, mint amilyen a *Rovarház*.

Emellett ezek a regények ellen is állnak annak, hogy egy jól meghatározott irodalomtörténeti narratívába illesszük őket, hiszen a különböző hatások annyira sokrétűek az egyes szerzőknél, hogy beazonosításuk nehézkes, sokszor csak szájhagyományra és személyes benyomásokra hagyatkozhatunk. Ezt szemléltetve zárásként álljon itt egy gondolat a prózafordulat egyik kiemelkedő alkotójától:

[Az *Egy Makró emlékiratait*] 79-ben együtt olvastam a Széchényi könyvtárban Tolnai *Rovarház*ával meg Domonkos *Kitömött madarával*. [...] Ezek a regények a 60-as évek végén jelentek meg; akkoriban, ünnepélyesen fogalmazva, errefelé volt a magyar próza központja, Újvidéken, az Új Szimpóban. Magyarországon 6–10 év múlva kezdtek „ugyanezek” a dolgok megtörténni.⁴⁰

³⁹ NÉMETH, *A posztmodern magyar irodalom...*, 26–27.

⁴⁰ ESTERHÁZY Péter, *Egy kékharsnya följegyzéseiből* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1994), 192.

BALÁZS BÁLINT TIBOR

Emlékezés a lángokra

A tűzmotívum és a sérelmekre való emlékezés

Wajdi Mouawad *Futótűz* és Sophoklész *Antigoné* című drámáiban

Ez a nyíl, amit sértésedre válaszul
Feléd röpíttek: ez, tudom, szíven talál
És lángra lobbant – nem menekszel tőle meg!
Sophoklész: *Antigoné*, 1084–1086¹

Meg kell törni a sort.

Wajdi Mouawad: *Futótűz*²

I. BEVEZETÉS

Wajdi Mouawad libanoni születésű, de Franciaországban és Kanadában (Québecben) alkotó kortárs drámaszerző, rendező

¹ SOPHOKLÉSZ, „Antigoné”, in BOLONYAI Gábor, szerk. *Szophoklész drámái*, ford. MÉSZÖLY Dezső, 53–97 (Budapest: Osiris Kiadó). A következőkben a primer szövegekre szövegközi hivatkozással referálok.

² Wajdi MOUAWAD, „Futótűz”, in UPOR László, szerk. *Történet a hetedikben: Mai kanadai drámák*, ford. MOLNÁR Zsófia, 7–114 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007), 35.

munkásságában a származás, a számkivetettség és az ígéretek megszegése, elfeledése vagy épp ismételt betartása, rendszeresen visszatérő témák.³ A szerző *Futótűz (Incendies)* című drámájában is ismétlődően elő-előkerülő problémakörök ezek: egy ikerpár két tagja, akik elől a születésük körülményeit elhallgatják, egy fiú, aki egész életében az édesanyját keresi miközben felégeti szülőföldjét és egy anya, aki akaratlanul is megszegi az ígéreteit.

A világhírt is ez a dráma hozta el Mouawad számára, mely a 2003-as franciaországi és kanadai premier után számtalan ország színházában került műsorra. Az egyik legjelentősebb előadás a 2009-es Avignoni Színházi Fesztiválon történt, ahol a *Futótűz* című drámát az *Ígéretek vére (Le Sang des Promesses)* című tetralógia részeként mutatták be, a tetralógia – cselekményében nem, csupán problémafelvetéseiben kapcsolódó – darabjainak egymás utáni színpadra állításával.⁴ 2010-ben film is készült a *Futótűz*ből.⁵ A magyar színházak is többször műsorra tűzték a drámát: először a FÜGE Produkció játszotta 2012-ben,⁶ a romániai ősbemutatóra pedig 2014-ben a temesvári

³ F. Elizabeth DAHAB, „Of Broken Promises and Mended Lives: The War-Ravaged World of Wajdi Mouawad”, in F. Elizabeth DAHAB, *Voices of Exile in Contemporary Canadian Francophone Literature*, 135–172 (Lanham: Lexington Books, 2009), 139.

⁴ A tetralógia „egy csoportot alkot a származás és a száműzetés kérdéseire kapcsolódva, és Mouawad saját szavait idézve »az ígéret kérdését: visszavont, megszegett, megtartott, majd elfeledett, majd ismét megtartott, elhagyott, elutasított, tagadott, kigúnyolt, majd megbánt«”. DAHAB, „Of Broken Promises...”, 139. A *Littoral, Incendies, Forêts* című előadáson a ciklus első három, a *Ciels* címűn pedig a negyedik drámájából készült előadás volt látható. Az Avignoni Színházi Fesztivál (Festival d’Avignon) programja elérhető a fesztivál online archívumában: <https://festival-avignon.com/en/edition-2009/programme>, hozzáférés: 2024.06.03.

⁵ Denis VILLENEUVE, *Incendies* (2010). A film IMDB-adatlapja elérhető: <https://www.imdb.com/title/tt1255953>, hozzáférés: 2024.06.03.

⁶ Az előadás színlapja elérhető a Port.hu felületen: <https://port.hu/adatlap/szindarab/szinhaz/futotuz/directing-18143>, hozzáférés: 2024.06.03.

Csiky Gergely Színházban került sor.⁷ Az egyik legfontosabb hazai színrevitel a budapesti Radnóti Miklós Színházban látható (bemutató: 2017), ahol az Alföldi Róbert által rendezett *Futótűz* eddig több mint száz előadást ért meg, ezáltal hét éve folyamatosan a köztudatban tartva a szerzőt és a drámát.⁸

Mouawad drámájának helyszíne egy polgárháború sújtotta térség, amely pontosan nincsen megnevezve, de kikövetkeztethető, hogy egy közel-keleti országról van szó, melyet általában a szerző szülőföldjével, Libanonnal azonosítanak. A kortárs alkotó a háború pusztításainak illusztrálására legtöbbször a tűz motívumát alkalmazza, a cselekményalakítás és a figurák jellemzése során pedig Sophoklés *Oidipus királyához* és *Antigonéjához* nyúl vissza. Az *Antigoné* befogadástörténetében számos aktuális történelmi-politikai vonatkozású adaptációt találunk: Jean Anouilh *Antigonéjában* a Vichy-rezsimmel való szembeszállás jelenik meg,⁹ Bertolt Brecht *Sophokles Antigonéja* című drámájában pedig a Hitlerrel azonosítható Kreón Argost, azaz Sztálingrádot akarja elfoglalni.¹⁰

⁷ Az előadás színlapja elérhető a Csiky Gergely Színház honlapján: <https://www.tm-t.ro/futotuz>, hozzáférés: 2024.06.03.

⁸ A Radnóti Színházban 2023. április 8-án adták elő századik alkalommal a *Futótűz* című darabot: „100. előadásához érkezik a *Futótűz*: Hámori Ildikó vette át Csomós Mari szerepét”, *Színház Online*, 2023. ápr. 4., hozzáférés: 2024.06.03, <https://szinhaz.online/100-eloadasahoz-erkezik-a-futotuz-hamori-ildiko-vette-at-csomos-mari-szerepet>. A mű a nyíregyházi MórícZ Zsigmond Színházban is látható volt 2023-ban. Az előadás színlapja elérhető a MórícZ Zsigmond Színház honlapján: <https://www.moriczszinhaz.hu/eloadasok/futotuz>, hozzáférés: 2024.06.03.

⁹ Jean ANNOUILH, *Antigone* (Ligugé–Poitiers: Éditions de la Table ronde, 1987), a mű értelmezéséhez ld.: Douglas CRAINS, *Sophokles: Antigone* (London–Oxford–New York–New Delhi–Sydney: Bloomsbury, 2016), 135.

¹⁰ Bertolt BRECHT, „Sophokles Antigonéja”, ford. EÖRSI István, in *A játszma vége: Modern egyfelvonásosok*, szerk. OSZTOVITS Levente, 2 köt., 1:429–436 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1969), a mű értelmezéséhez ld.: CRAINS, *Sophokles: Antigone*, 137–139.

Mouawad a libanoni polgárháború bemutatásakor szintén Sophokléshez nyúl vissza, még ha kevésbé egyértelműen is, mint az előbb említett művek. A kortárs szerző a sophoklési dráma világ motívumkészletéből is kölcsönöz elemeket, például a temetetlen-ség vagy a madarak motívumait.¹¹ Sőt, a központi szimbólum, a tűz, már az *Antigoné*-ban is jelentős szerepet játszik mint a Thébait felégető tűz vagy a – mottóként kiemelt szövegrészletben – a lelket felemésztő lángok. Tanulmányomban a *Futótűz* drámaszövegében megjelenő emlékezés témakörét és tűzmotívum használatát elemzem, illetve a *Futótűz* és az *Antigoné* közti összefüggéseket vizsgálom, feltételezve, hogy Mouawad tudatosan nyúlt sophoklési elemekhez a dráma megírásakor. A kutatás összehasonlító irodalomtudományi keretben zajlott, különös tekintettel a két mű motivikájára és emlékezetfelfogására.

2. BOSSZÚ ÉS PTSD, AMNESZTIA ÉS AMNÉZIA

Mind Sophoklésnél, mind pedig Mouawadnál megjelennek az emlékezés és felejtés motívumai. A *Futótűz* központi szereplője, Nawal, a következőt mondja kísérőjének, Sawdának a polgárháborús Libanonban: „Az ember nem felejt, Sawda, erre megesküszöm. Szeretne, de nem felejt” (*Futótűz* 44). A dráma cselekményének – és így Nawal életének – egészen végigvonul Nawal azon törekvése, hogy tartsa magát két ígéretéhez, amelyeket nagyanyjának és fiának tett: egyrészt, hogy akármi is történjék, mindig szeretni fogja a fiát; másrészt pedig, hogy megtanul írni, értelmiségi lesz annak érdekében, hogy megtörje a bosszúállás családjában öröklődő láncolatát.¹²

¹¹ Ezzel a témával egy korábbi tanulmányomban foglalkozom: BALÁZS Bálint Tibor, „Siratatlan sírok és madarak vijjogása: Motivikus párhuzamok Sophoklés *Antigoné* és Wajdi Mouawad *Futótűz* című drámájában”, *Ókor* 22, 3–4. sz. (2024): 94–101.

¹² DAHAB, „Of Broken Promises...”, 145.

Nagyanyja szerint azért van lehetősége értelmiségiként ennek a láncnak a megtörésére, mivel azáltal, hogy megtanul „olvasni, írni, számolni, beszélni,” képessé válik a tiltakozásra, és maga irányíthatja majd a sorsát (*Futótűz* 35).

Nawal élete végén bekövetkező elhallgatása abból fakad, hogy nem tudja betartani azon ígéretét, hogy mindig szeretni fogja a fiát. Amikor a Sawdával közösen írt újsága munkatársait meggyilkolják a milicisták, Nawal meggyözi Sawdát arról, hogy nem kezdhet mésszárlásokba, mert azzal csak a bosszúláncot folytatná. Viszont ő is helyesnek tartja a válaszlépést, ami kizárólag a milicisták vezetőjének a meggyilkolása. Emiatt Nawal börtönbe kerül, a „hóhér” ragadványnevéű őr pedig rendszeresen megerőszkolja. A bíróságon azonban az őr tanúvallomásából fény derül arra, hogy ő Nawal elveszett fia. Így, bár az anya gyűlöli a gyermekét, mégis tartania kell magát az ígéretéhez: „Mert teljes szívemből gyűlöltelek. / De, ahol szeretet van, ott nem férhet meg a gyűlölet. / És hogy képes legyek megtartani ezt a szeretetet, vakon úgy döntöttem, hallgatok. [...] Az igazsággal szemben mindannyiunknak csak a csönd marad” (*Futótűz* 105, 107).

Nawal tehát emlékszik. Először akkor képtelen a felejtésre, amikor a „hóhérral”, Nihaddal várandós. Anyja ekkor azt parancsolja neki, hogy felejtse el, hogy gyereket vár (*Futótűz* 30), ezt azonban Nawal nem képes megtenni. Elhagyja a falut, ahol felnőtt, megtanul írni, és visszatér, hogy felvéssé nagyanyja nevét az üres sírkövére (*Futótűz* 41), ezzel is gátat szabva a felejtésnek. Ekkor csatlakozik hozzá Sawda, aki megkéri Nawalt, hogy tanítsa őt. Sawdának gyermekkorából traumatikus emlékei vannak, a családja pedig azt szeretné, ha elfelejtené a hazáját, Sawda így attól fél, hogy végül mindent elfelejt.

Ezzel analóg módon Nihad sem felejt, a cselekmény folyamán végig az anyját keresi (*Futótűz* 102), a bíróság előtt pedig emlékszik Nawal börtönbeli ragadványnevére, arra, hogy „éneklő asszonynak” hívták (*Futótűz* 84). Nawal ikrei közül egyikük, Simon pedig nem akarja elkezdni a múlt felfejtését, azt akarja, hogy maradjanak meg

testvérével, Jeanne-nal egymásnak: „Nem tehetünk mást, felejtenünk kell” (*Futótűz* 59).

Nawal és Sawda újságírói tevékenysége a polgárháború alatt szintén a dokumentálást, az emlékezés megkönnyítését szolgálja, az újság elleni támadásnak pedig éppen a bűnök elfeledtetése a célja (*Futótűz* 61). A dokumentálás aktusához tartozik Nawal kórházi ápolónőjének, Antoine-nak a gesztusa is, aki kazettás magnóra veszi Nawal hallgatását (de nem hallgatja meg, mivel úgy gondolja, nincs hozzá joga) (*Futótűz* 59–60). Végül Nawal hallgatása, a csend hozza el a múlt feldolgozását is azáltal, hogy ösztönzi Nawal lányát, Jeanne-t az útra kelésre és a múlt felfedezésére. Tanya Déry-Obin úgy véli, a *Futótűz*, sőt az egész tetralógia azt sugallja, hogy az egyén lehetősége abban rejlik, hogy feltárhatja az önmagát meghatározó múltat.¹³ A libanoni utazással Jeanne (majd pedig Simon is) éppen ezt teszik. Az önmagukról alkotott korábbi kép lerombolódik, és az igazság megismerésével elkezdhetik felépíteni az új önmagukat.¹⁴

Carey Perloff *Tragedy Today* című tanulmányában amellet érvel, hogy míg a sophoklési világban az igazságtalanságra való aktív emlékezés hősi tett, addig ma pszichózisként tekintünk rá.¹⁵ Az erőszak csak annak meggondolására készíti a modern embert, hogy mit tekintünk legálisnak és legitimnek.¹⁶ Továbbá, Perloff szerint, egy bosszúláncolatokkal átszőtt világban az erőszak megszüntetését kellene tekinteni hősi tettekként, nem pedig az „emlékezést” mint az erőszakspirál fenntartóját. Perloff ezzel magyarázza azt is, hogy Antigone amnesztiával, temetéssel próbálja megtörni a bosszúláncolatot.

¹³ Tanya DÉRY-OBIN, „De la reconnaissance à la responsabilité: L'Expérience tragique chez Wajdi Mouawad”, *Nouvelles Études Francophones* 29, 2. sz. (2014): 26–41, 30.

¹⁴ Uo., 36.

¹⁵ Carey PERLOFF, „Tragedy Today”, *PMLA* 129, 4. sz. (2014): 830–833, 833.

¹⁶ Rita Bassil EL RAMY, „Échapper à la fatalité des violences: »Le Sang des promesses« de Wajdi Mouawad”, *Esprit* 384, 5. sz. (2012): 127–130, 127.

Az erőszak és bosszú láncolatai mind Sophoklés, mind pedig Mouawad darabjaiban végtelen pusztításhoz, végül pedig poszttraumás stressz zavarhoz vezetnek.¹⁷ A mouawadi világban így perzselődik fel egy teljes ország, Nawalnak pedig így alakul ki például a buszfóbiája: miután csak a szerencsének köszönhetően menekül le egy felgyújtott autóbusról, soha többet nem száll buszra, még évekkel a polgárháború után sem, amikor már Kanadában él (*Futótűz* 56–57). Emellett Nawal a múlt egészéről hazudott iktáinak: elhallgatta, hogy ki az apjuk, és azt is, hogy van egy testvérük, így Jeanne és Simon teljes feledésben nőttek fel (*Futótűz* 82). Pedig a traumafeldolgozáshoz elengedhetetlen az, hogy a trauma elszenvedője beszéljen róla.¹⁸

A teljes felejtés Sophoklés drámainak cselekményében is problematikus tényező: Oidipus teljesen elfelejtette Laios király meggyilkolásának részleteit, és ez a felejtés a tragikus zárlat felé mozdítja el a cselekményt.¹⁹ Mouawad témaválasztása is összefüggésben áll a felejtés-émlékezés témakörével. Ahogy Jane Moss megjegyzi, a québeci bevándorló háttérű szerzők műveiben a szülőföld traumái gyakran előtörnek és „folytonosan szétzilálják a jelent”.²⁰ Ezek a szerzők legtöbbször azok nevében szólalnak meg, akik „elszenvedik, és nem akik írják a történelmet.”²¹ Az emlékezés lényege pedig Perloff szerint az, hogy az emberi lelket életben lehessen tartani, és ennek egyik fontos aspektusa az elhunytakkal való kapcsolattartás is.²² Az elhunytakkal való kapcsolatteremtés, az „együttlét a halálban” az *Antigoné*-ban is központi szerephez jut:

¹⁷ PERLOFF, „Tragedy Today”, 833.

¹⁸ Jane MOSS, „The Drama of Survival: Staging Post-Traumatic Memory in Plays by Lebanese-Québécois Dramatists”, *Theatre Research in Canada* 22, 2. sz. (2001), hozzáférés: 2024.06.03, <https://journals.lib.unb.ca/index.php/TRIC/article/view/7032>, 2.

¹⁹ PERLOFF, „Tragedy Today”, 833.

²⁰ Jane MOSS, „Multiculturalism and Postmodern Theater: Staging Québec’s Otherness”, *Mosaic. An Interdisciplinary Critical Journal* 29, 3. sz. (1996): 75–96, 77.

²¹ MOSS, „The Drama of Survival...”, 5.

²² Uo., 6.

Érte halnom: szép halál.
 Ott lent, mint kedves kedvesével, fekszem én
 Szent bűn után. Tudd meg: tovább kell tetszenem
 Az Alvilágban, mint e földön, mert amott
 Örökre nyugszom. (*Antigoné* 72–76.)

Bár ettől függetlenül Antigoné úgy véli, nem lépett volna fel az állam ellen, ha „pótolható” rokonát (férjét vagy gyerekét) veszítette volna el (*Antigoné*, 905–912).²³ Helene P. Foley értelmezése szerint Antigoné hallgatólagosan kötelezve van arra, hogy megházasodjon, és fentebb idézett érvelésében vér szerinti rokonait a feltételezett, házasság útján szerezhető rokonai elé helyezi. Ezen interpretáció alapján Antigoné álláspontja védhető, hiszen csupán fiktív kötelékekből fakadó kötelezettségekkel szemben lép fel.²⁴

Antigoné a mű során visszatérően testvéreire és családja bűneire emlékezik (vagy emlékeztetik ezekre). Ezzel analóg módon Nawal is évtizedeken át keresi, nem felejtí el elveszett gyermekét. Itt azonban egy másik élethelyzet jelenik meg, hiszen Nawal számára a gyermeke nagyon is valós, így ő nem is érzi fiát pótolhatónak, mint Antigoné a saját meg sem született gyermekét. Továbbá a *Futótűz* megszületése kapcsán is meghatározó az emlékezetalakítás szándéka: Mouawad csak felnőttként ismerte meg, mi minden történt szülőházájában, hiszen a polgárháborút követően Libanonban az „amnesztia amnéziát szült”. Mouawad miután megismerte országa múltját, a khiami börtönben a Dél-Libanoni Hadsereg által jogtalanul fogvatartottak és megkínzottak történeteire nyúlt inspirációként.²⁵ Nawal

²³ Karsai György ezzel szemben úgy véli, Antigoné célja az, hogy dicső, *héroshoz* méltó halált haljon, és ezáltal az, hogy hőssé válhasson egy olyan világban, ahol már nincsenek olyan férfiak, akik *hérosszá* válhatnak. KARSAI György, „Antigoné hősiessége”, in KARSAI György, *A Szép és a Szörnyeteg: Görög drámák értelmezései*, 25–49 (Budapest: Osiris Kiadó, 1999), 45–47.

²⁴ Helene P. FOLEY, *Female Acts in Greek Tragedy*, Martin Classical Lectures (Princeton: Princeton University Press, 2001), 178.

²⁵ EL RAMY, „Échapper à la fatalité...”, 129. [Saját fordítás, B. B. T.]

karakterének megalkotása során például Soha Bechara alakja szolgált mintául, aki a Dél-Libanoni Hadsereg vezetőjét próbálta meggyilkolni, majd ítélet nélkül tíz évre a khiami börtönbe zárták.²⁶

3. MEGPERZSELŐDŐ LELKEK ÉS A REMÉNYT NYÚJTÓ NAP

Mind a *Futótűz*ben, mind pedig az *Antigoné*ban megjelenik a tűz és a nap motívuma mint pusztító erők, illetve mint a háborúk kísérőjelenségei. A *Futótűz* egyik központi képe egy palesztin menekülteket szállító autóbusz (*Futótűz* 58), melyet a milicisták leöntenek benzinnel, majd elkezdnek löni. A lövésektől a busz szinte azonnal kigyullad, minden elég és „szétolvad” (*Futótűz* 59) – hasonlóan ahhoz, ahogyan az *Antigoné* 1006–1011. soraiban az isteneknek felajánlott áldozat nem ég el, hanem szétfolyik.²⁷

Miként Elizabeth Dahab megjegyzi, ez a jelenet Mouawad egy másik művében, a *Visage retrouvée* című regényben is megjelenik, illetve a szerző az *Architecture d'un Marcheur* című beszélgetéskötetben megemlíti, hogy gyermekkorában Bejrútban szemtanúja volt egy busz hasonló kiégésének.²⁸ Ez a busz elleni támadás 1975-ben történt (a *Futótűz*ben 1978-ban), és ez indította el az évtizedekig tartó libanoni polgárháborút.²⁹ A menekülttáborbeli események (*Futótűz* 67–70) szintén rendelkeznek valós történeti háttérrel.

²⁶ Jim HOLSTUN, „Antigone Becomes Jocasta: Soha Bechara, *Résistante*, and *Incendies*”, *Mediations* 29, 1. sz. (2015): 3–42, 4.

²⁷ Ennek a képnek a *temetelenség* témaköre felől való vizsgálatát is elvégzem korábbi tanulmányomban, vö. BALÁZS, „Siratlan sírok...”, 96.

²⁸ Mások azonban úgy vélik, hogy fikcióként kell inkább értelmezni ezt a szemtanúságot. Mouawad szövegeire jellemzően a valós történelmi események beleolvadnak az irodalmi alkotásba, melyben megjelenik egy általa konstruált „Wajdi” is. Vö. HOLSTUN, „Antigone Becomes Jocasta...”, 18–19.

²⁹ DAHAB, „Of Broken Promises...”, 151.

A *Futótűz*ben a milicisták betörnek a menekülttáborba, és megölnék mindenkit, majd pedig felgyújtják a tábort. A jelenet az 1982-es szabrai és satilai mézárulás eseményeit eleveníti fel. Ekkor a maronita csapatok izraeli közreműködéssel kétezer embert gyilkoltak meg a menekülttáborokban.³⁰

A tűz mint a pusztítás szimbóluma azonban nem csak a beazonosítható történelmi események beemelése alkalmával jelenik meg. Nawal egy olyan újságot szerkeszt a polgárháború ideje alatt, amelynek célja a háború történéseinek dokumentálása. Az ellenséges csapat lemészárolja az újság szerzőit és támogatóit, majd pedig felgyújtja a szerkesztőséget (*Futótűz* 61).³¹ Nawal kísérője és író társa, Sawda abban hisz, hogy meg kellene bosszulnia a vérengzéseket: „szemet szemért, fogat fogért, mindenhol ezt kiáltozzák” (*Futótűz* 68). Nawal viszont eltéríti ettől:

Bosszút akarsz állni, házakat akarsz gyújtogatni, azt akarod, hogy más is érezze, amit te érzel, hogy megértsék, hogy megváltozzanak, azt akarod, hogy azok az emberek, akik ezt az egészet csinálták, teljesen átalakuljanak. Meg akarod őket büntetni, hogy ők is megértsék. De ennek az örült játéknak épp butaság és éppen az a fájdalom a táptalaja, ami most téged is elvakít. (*Futótűz* 71–72.)

Nawal azt is megjegyzi, hogy azokat, akik a mézárulást végrehajtották, nem lehet már jó útra téríteni, hiszen nem fogja megváltoztatni értékrendjüket az, ha családjukon bosszút áll Sawda (*Futótűz* 72). A bosszúláncolatok természetét az orvos monológja foglalja össze a legáltalánosabban – minden szörnyű tettnek van egy szintén

³⁰ Uo., 151–152.

³¹ Nem teljesen egyértelmű, kik azok az „ők”, akik „felgyújtották a nyomdát”, de nagyon valószínű, hogy a megszálló hadsereg utalnak, hiszen emellett, hogy bosszúláncolatok jelennek meg a műben, elsősorban a megszállók erőszakja áll a középpontban. De az erőszak bűne alól a másik oldalt sem menti fel a mű, vö. „Chamseddine legalább olyan kegyetlen, mint a többiek” (*Futótűz* 76).

szörnyű előzménye, amelyre válaszul bekövetkezik: „Az erőszak gyilkosságot szül, amióta világ a világ” (*Futótűz* 50).

Az *Antigoné*ban az előzménytörténet leírásakor (*Antigoné* 100–154, 199–202, 285–286) jelenik meg a tűz motívuma a bosszú és a pusztítás jelentéskörével összekapcsolódva. Polyneikés hadsereggel tér vissza száműzetéséből, és Thébaira támad. A terve az, hogy „Héphaistos / lángjaival” (*Antigoné* 121–122) égesse fel a várost, nem vágyik másra, mint „perzselni ősök földjét” (*Antigoné* 200). A háborúban egymás kezétől esik el a két testvér, a király és a lázadó. Ezt követően Kreónt ugyanúgy a bosszú hajtja, amikor nem engedi eltemetni Polyneikést (*Antigoné passim*). Teiresias jóslata előre jelzi, hogy Haimónnak meg kell halnia, mert így akarnak az istenek bosszút állni Kreónon, aki Antigonét halálba küldi jogtalanul, és úgy rendelkezik Polyneikés holttestéről, hogy ahhoz még az isteneknek sem lenne joguk (*Antigoné* 1064–1076). Kreón első rendelkezése ráadásul rögtön egy tiltás, mely egy olyan testre vonatkozik, amelyről isteni döntés van, így nem lenne ehhez joga.³²

A *Futótűz* motívumrendszerét tekintve a legtermékenyebb alapot az *Antigoné* 1084–1086. sorai adják: „Ez a nyilam, mit sértésdre válaszul / Feléd röpíték: ez, tudom, sziven talál / És lángra lobbant – nem menekszel tőle meg!” Ebben a képben szintén a tűzmotívum jelenik meg a pusztítás jelentéskörében, itt azonban nem a külvilág, hanem a belső világ lángol. Ezeket a sorokat Teiresias mondja a Kreónnak szánt, baljós jóslata után: az isteneknek nem kell az áldozat, mert Kreón cselekedetei túlnyúlnak a hatalmán. Mielőtt a jós elmegy, jelzi a királynak, hogy az istenek meg fogják büntetni a túlkapásért (*Antigoné* 1072–1076). Kreónban a tudat, hogy Teiresias jóslatai igaznak szoktak bizonyulni, okozza a *lángra lobbanást*.

³² Vö. KARSAI, „Antigoné hősiessége”, 32.

Ehhez hasonlóan használja Mouawad a tűzmotívumot kortárs drámájában. A *Futótűz*ben, ahogy fentebb láthattuk, a polgárháború leírása folyamán számos alkalommal megjelenik a lángoló Libanon képe. Ezzel áll párhuzamban a lelket belülről felemésztő tűz, amit szemléletesen foglal össze Nawal leírása gyermekeiről az ikrek apjának: „A hóhér fia és lánya, mindketten kínban születtek. / Nézze meg őket! / Megperzselődtek. / Lángot fogtak attól az igazságtól, amit maga képvisel a szemükben” (*Futótűz* 105).

A lélek lángolásának képe ezen a példán felül is mélyen áthatja a művet. A dráma négy nagy szerkezeti egységre tagolódik, melyek címében mindig valaki vagy valami más – Nawal, a gyermekkor, Jannaane, Sarwane – „kap lángra”.³³ Ennek megfelelően az egyes részekben a rész címében kiemelt szereplő „megperzselődésének” lehetünk tanúi. Az első részben Nawal fiatalkorát ismerhetjük meg, akit az „perzsel meg”, hogy megtudja, gyermeket vár (*Futótűz* 28). Ez egyrészt azért lehet rá ilyen hatással, mert égeti az a túlzó szeretet, amelyet érez, másrészt azért, mivel tudja, hogy emiatt összetűzésbe fog kerülni anyjával és a faluval, így megperzselődése mintegy már előre megtörténik. Ugyanez a problémakör vetődik fel a következő sorok metaforájában is: „Hát nem csodálatos és félelmetes? Hát nem olyan, akár egy szakadék, akár a felette köröző madarak szabadsága?” (*Futótűz* 28.) Itt egyrészt megjelenik a szakadék, melybe „belezuhan” Nawal azáltal, hogy szembemegy falujának konvencióival (menekülttől, fiatalon, házasság nélkül születik gyermeke). Megjelenik viszont az a szabadság is, melyet akkor nyerhet el, hogyha felülemelkedik ezeken a problémákon, és kiszabadul a faluból.

³³ A francia eredetiben a mű címe *Incendies*, azaz *Tűzvészek*. A részek címeiben is ez a szó ismétlődik meg: *Incendie de Nawal*, *Incendie de l'enfance* stb., azaz *Nawal tűzvésze*, *A gyermekkor tűzvésze* stb. MOUAWAD, „Futótűz,” 11, 41, 61, 89. Ezt a gondolatot röviden már korábban felvettem (BALÁZS, „Siratlatlan sírok...”, 98), részletes értelmezésére azonban a következőkben keríték sort.

A dráma második részében a gyermekkor kap lángra. A rész nyitójelenetében a tizenkilenc éves Nawal a tűző napon felvési a sírköre nagymamája nevét (*Futótűz* 41), és végleg elhagyja szülőfaluját, így szakítva el magát a gyermekkor helyszínétől. Sawda szintén útra kel vele, így az ő gyermekkor is véget ér. A második rész során több árvaházba is ellátogat a két fiatal nő, és azzal szembesülnek, hogy az árvaházakból elhurcolt gyerekek gyermekkor is lezárult, a háború kitörésének következtében mintegy felemésztették a lángok.

A harmadik rész Jannaane (Jeanne) megperzselődését mutatja be. Miután a második rész végén megsemmisül az anyjáról alkotott képe, Jannaane Libanonba indul, és a dráma a harmadik részében megismeri a polgárháború borzalmait, még abba a börtönbe is ellátogat, ahol az édesanyját fogva tartották. Jannaane lelke azonban akkor lobban lángra, amikor Malaktól tudomást szerez arról, hogy neki és Simonnak a „hóhér” az apja, illetve arról, hogy anyja elhallgatta előlük azt a nevet, amelyet attól a földművestől kaptak, aki születésük után nevelőszülőként a gondjukat viselte. Így minden elég, amit eddig biztosnak vélték a gyermekkorukról, a származásukról. Végül Jeanne meggyőzi Simont az útra kelésről. Ezt követően a dráma negyedik része a fiú „lángra kapásának” történetét meséli el. Simon a közjegyzővel ellátogat Chamseddine-hez, akitől megtudja, hogy a „hóhér”, Abou Tarek egyszerre a bátyja és az apja. Ezután testvérével ugyanaz a csönd telepszik rájuk, mint ami anyjukra.

A tűzzel szemben a *Futótűz*-ben a Nap jelenik meg mint a remény szimbóluma. Nawal és Sawda újságainak címében is rendre megjelenik a remény fénye, amely a háború borzalmain átszűrődve nyújt az embereknek – vagy legalábbis önmaguknak – reményt egy jobb jövőre (*Futótűz* 62). A „lerombolt újság” címe *A nappal fénye* (*La lumière du jour*), a tervezett újságé pedig *A felkelő nap dala* (*Le chant du levant*). Illetve, amikor Sawda csatlakozik Nawalhoz, hogy együtt keressék Nawal fiát, a „nap melegében” indulnak, ami szintén reményteljes útnak indulást jelöl (*Futótűz* 71).

A Nap motívuma az *Antigoné*ban is megjelenik: a dráma *parodosa* (*Antigoné* 100–154) végig a Napistenhez szól, aki véget vetett a thébai polgárháborúnak: „[E]lkergeted innen, hogy fut már, / meg-eresztve a gyeplőt” (*Antigoné* 108–109). Tehát Hélios – a *Futótűz* Nap-motívumához hasonlóan – az *Antigoné*ban reményt nyújtó alakként jelenik meg. A napfény, ezzel analóg módon, az Oidipus gyerekeibe vetett hitet is kifejezheti: „Megcsillant mégegyszer a fény / Oidipusz törzsének utolsó sarjain” (*Antigoné* 599–600).

A nap azonban nemcsak a reményt és az életet szimbolizálhatja az *Antigoné*ban, hanem éppen ezeknek az elvesztését is. A remény kettősége a drámaszövegben is megfogalmazódik: „Be sok élű fegyver a jó remény” (*Antigoné* 615). Antigoné és Kreón is utal arra, hogy Antigoné, ha meghal, nem láthatja többé a nap fényét: „Tekintsetek énám, jó társak, / Végső utamon! / Ma utolszor látom fényleni még a Napisten szemsugarát – / Azután soha többé” (*Antigoné* 806–810). Kreón pedig abban a reményben, hogy mentesülhet Antigoné halálának bűne alól, elzárja a nap elől a lányt: „E szűz vérétől érintetlen lesz kezünk: / A napvilágtól fosztottuk meg őt csupán” (*Antigoné* 890–891).

A *Futótűz*ben Nawal nagymamája, Nazira, majd pedig Nawal sírjára akkor kerülhet fel a nevük, amikor a sírokat beragyogja a nap: „[A]kkor tehettek követ a síromra / És a napsütésben rávéshtetek a nevemet”, valamint: „A neved beragyogja a sírodat” (*Futótűz* 16, 41). A Nap-motívum ebben a kontextusban a megtisztulást is szimbolizálhatja: azt, ahogyan sikerül megtörni egy gyűlöletláncot, ahogyan sikerül kijebbn kerülni a nyomorból.

További analógia a két dráma között, hogy Nawal alakja értelmezhető Kreón Antigonéről szóló jellemzésének tükrében is: „Eszedbe vedd, hogy az, kiben a gondolat / Merev: legkönnyebben bukik. A vas kemény, / Ha tűzben edzik meg; de éppen mert rideg: / Könnyen reped, s ütés alatt szilánkra hull” (*Antigoné* 473–476). Nawal a háború során végig erős marad, újságot ír, és ki akar törni

a bosszúláncolatokból fakadó erőszakból. Annak ellenére, hogy megerősakolták a börtönben, megmarad a felelősségtudata, és meg akarja őrizni a méltóságát (*Futótűz* 86). Viszont, amikor megtudja, hogy a fia az ikrei apja, akkor az „ütés alatt szilánkra hull”, és elhallgat.

Az *Antigoné*ban két alkalommal is megjelenik a parázson járás rítusa. Először, amikor az ör igyekszik Kreónt meggyőzni arról, hogy nem tudnak a holttest őrzői semmit arról, ki szórta be homokkal Polyneikés holttestét:

De mind tagadta azt, hogy tudna bármit is.
S bizonykodott mind: inkább fog tüzes vasat,
Vagy lángon átfut, istenekre esküszik,
De állítja azt, hogy nem volt része semmiben,
S a tettesekkel semmiképp se cimborált! (*Antigoné* 263–267.)

Másodszor pedig a második *stasimon*ban: „Be sokélű fegyver a jó remény! [...] / Észbe se kap, ki gyanútlan, / Csak mikor már eleven szénre hágott” (*Antigoné* 615–619). Herbert Musurillo értelmezése szerint az utóbbi szöveghely kétféleképpen is interpretálható: vagy valaki véletlenül lép a szénre, vagy pedig az első idézetben megjelenő „lángon átfutáshoz” hasonló tűzpróbáról van szó, melyről azonban kevés ókori forrás szól.³⁴ Musurillo konklúziója szerint az idézet lényege az, hogy a bölcs ember óvatosan kell, hogy járja az élet útját – éppen úgy, mintha parázson járna. Bár a megperzselődést így sem lehet megelőzni, a teljes pusztulás elkerülhető.³⁵

Ezzel szemben sem az *Antigoné*ban, sem *Futótűz*ben, a cselekmény egészét vizsgálva, nem tudnak a szereplők elég óvatosan járni. Sophoklés drámájában mind Antigoné, mind Kreón elbukik.³⁶ Nawalt

³⁴ Herbert MUSURILLO, „Fire-Walking in Sophocles’ *Antigone* 618–619”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 94 (1963): 167–175, 172.

³⁵ Uo., 174–175.

³⁶ BOLONYAI GÁBOR, „Utószó”, in *Sophoklész drámái*, szerk. DOMOKOS Mátyás, 421–470 (Budapest: Osiris Kiadó, 2004), 432–433.

az értelmiségi lét, az éneklés, valamint a bűnökre való figyelemfelhívás (*Futótűz* 35, 76) bátorsággal, tettvággyal vértetzi fel, végül mégis olyan helyzetbe kerül, amelyben „megperzselődik”. Elragadják tőle a csecsemőjét, akit nem tud sohasem elfelejteni, akit kénytelen egész életében keresni, miközben háborús bűnöknek szemtanúja. Majd, amikor börtönbe kerül, a saját elveszett fia erőszakolja meg. Egy ilyen igazságot nem lehet eléggé óvatosan átadni, nyilvánvaló, hogy amikor az ikrek megtudták a teljes történetet, akkor „[m]egperzselődtek. / Lángot fogtak attól az igazságtól, amit maga [azaz Abou Tarek] képvisel a szemükben” (*Futótűz* 105).

A fentebb említett második *stasimon* itt több szempontból is párhuzamot mutat a *Futótűzzel*. A kardal a következőképpen kezdődik: „Boldog mind, aki balsorsot nem ismer! / Mert kinek istenség reszketteti házát, / [...] veri azt a csapás firól-fira szállva” (*Antigoné* 582–586). Ugyan istenségek nincsenek a kortárs drámában, viszont például Nawal családjában a nők generációk óta neheztelnek az anyjukra (*Futótűz* 35). Ehhez hasonlóan Nawal „megperzselődése” is öröklődik az ikreire. Tehát, ahogyan „[a] Labdakidákat ősi átok úzi” (*Antigoné* 594), úgy Nawal családját is.

4. ÖSSZEGZÉS

A *Futótűz*ben és az *Antigoné*ban tehát a tűz megjelenhet a külső világ lángolásaként: ahogy a polgárháborús Libanon ég, úgy ég Thébai is. Mindkét mű használja azonban a tűz motívumát az egyént belülről felemészítő igazság képi kifejezéseként is. Az *Antigoné*ban Teiresias jóslata az, amely megindítja Kreón lelki összeomlását. A *Futótűz*ben ezzel szemben az összes kulcsszereplő a dráma bizonyos részén „lángra kap”, mindannyian – az antik drámához hasonlóan – sorsfordító helyzetekben, például az ikrek, ahogy a születésük titkát egyre inkább megismerik.

A dolgozatban vizsgált másik központi motívum, a perzselő Nap a művekben a remény és a reményvesztés metaforájaként is megjelenik. A tűzhöz kapcsolódóan a parázson járás mint az óvatosan vezetett élet képe is kiemelt szerepet játszik a két drámában. Az emlékezés és felejtés témaköre is meghatározó jelentőségű mind a thébai mondakörben, mind pedig Mouawad világában. Sophoklés drámájában Oidipus elfelejti Laios meggyilkolásának részleteit, később azonban sem fiai, sem Kreón nem tudtak egymásnak megbocsátani. Ezzel szemben Antigoné eltávolodik a bűnökre való görcsös emlékezéstől. A *Futótűz*ben pedig Nawal egyrészt maga is pontosan emlékszik a sorsfordító eseményekre (de a bosszútól határozottan elzárkózik), másrészt viszont az újságírással dokumentálja és terjeszti is a tudást háborúban történekekről, és még a börtönben is énekekkel próbál ellenállni, ahogy azt Sawdától tanulta. Rettenetes tapasztalatai hatására azonban végül ő is megnémul.

Abjekt tapasztalatok Terék Anna
Háttal a napnak című kötetében

A kortárs szépirodalomban fel-feltűnik, és – nem új, inkább visszaterő elemként – egyre nagyobb népszerűségnek örvend mind a *body horror* műfaja, mind pedig a traumákkal dolgozó, személyes költészet. Mindkét jelenség gyökeresen fonódik össze a pszichológián alapuló gondolkodásmóddal, illetve szervesen kötődik az abjekcióhoz. Julia Kristeva abjekt-fogalma egy szóban foglalja össze az undor, a fenyegetettség és a kivetettség érzését, ennél mégis sokkal többet rejt. Az abjekció szorosabb vizsgálata révén megvilágítható az, hogy hétköznapijainkat, hitünket, társadalomról és testünkről alkotott képünket átszövi az abjekció: mocskossá, paranoiddá, kívülállóvá tesz bárkit és bármit, ami a határterületeken helyezkedik el.

„Az abject megtisztításának eltérő módjai – a különböző katarzisek – képezik a vallások történetét, egészen a valláson kívül vagy belül elhelyezkedő par excellence katarziséig, amit művészetnek nevezünk”¹ – írja Kristeva, s én a továbbiakban ezen állítás nyomán

¹ Julia KRISTEVA, „Bevezetés a megalázottsághoz”, ford. Kiss Ágnes, *Café Babel* 6, 20. sz. (1996): 169–184, 178.

kívánok betekintést nyújtani az abjekt irodalomelméleti és narratív aspektusaiba, valamint testpoétikai vonatkozásaiba Terék Anna vajdasági szerző 2020-ban megjelent *Háttal a napnak* című verseskötetén keresztül, melyben a család és test traumáinak szálai fonódnak össze, többek között a háború kontextusában. Értelmezésem szerint Terék kötete plasztikusan ábrázolja az abjekció egyszerre vonzó és taszító erődinamikáját: a *Háttal a napnak* személyes, szinte vallomásos megszólalásmódja lehetővé teszi, hogy a versekben feltérképezhetővé váljék számunkra, hol és hogyan helyezkednek el a korábban már említett határterületek.

Az abjekciót legegyszerűbben egyfajta zsigeri undorérzetként lehet megközelíteni. Ennek természetesen rendkívül sok kiváltó oka lehet, melyek személyenként is változnak. Emberi vagy állati váladékok, bűz, kosz hatására az embert elfogja egyfajta viszolygás, émelygés, s ugyanez kerülgeti a már megrohadt ételek láttán. A szubjektum ezekben a szituációkban összezavarodik: az a valami, ami egykor étel volt, a rohadással eltávolodott eredeti jelentéskörétől, és ez a szubverzió megkérdőjelezi a szubjektum határait is.² Ez a legegységesebb, legkönnyebben megmagyarázható abjekció: a tisztátalantól való félelem, amely evolúciós és biológiai hátterekkel is rendelkezik. Testünk integritása többek között az egészségünkön és annak védelmén alapszik: nem akarunk betegek lenni, megfertőződni. „Az ételtől való undorodás a megvetésnek talán legelemibb, legrégebbi formája” – állítja Kristeva.³ Mindazonáltal sokszor ez a viszolygás teljesen alaptalan; jó példa erre a tej felszínén képződő, papírvékony réteg, amelyet az emberi test ösztönösen visszautasít. A szubjektumban ez a tapasztalat zavart kelt: ez a valami egyszerre a tej és a tejet körülvevő világ része.

Abjekciónak tekinthetjük azt az iszonyt vagy rettegést, melyet nyílt seb, vér, haldokló vagy halott ember látványa vált ki belőlünk. Az

² Uo.

³ Uo., 170.

ember görcsbe rándul, mintha ki akarná lökni magából (*ex-pulser*)⁴ a látottakat. Ennek oka a közelségben rejlik: saját életünkben tapasztaljuk meg a halált, mely így már ránk is hatással van.

Dino Felluga értelmezése szerint „Kristeva kifejezetten óvatosan tesz különbséget a halálról való tudás vagy a halál értelme (ezek mind ugyanabban a szimbolikus rendszerben léteznek) és aközött a traumatikus élmény között, mely szembesít azzal az anyagi létezővel, ami megmutatja a saját halálot”.⁵ Ez a trauma olyan iszonyatot vált ki belőlünk, melyben felmerülnek a következő kérdések: Vajon én meghalok? Vajon én is így fogok meghalni? Hozzátartozik-e a halálhoz mindez? Az utolsó kérdés talán a leglényegesebb az abjekció szempontjából, hiszen a halál külső ismertetőjegyei (vér, vizelet, kiáltások, a lebomlás szaga, a test kihűlése) beletartoznak az általunk konstruált halálfogalomba, nem jelentik azonban magát a halált, és sok esetben anélkül is létrejöhetnek.

Nem csak külső tapasztalatok számíthatnak abjektnek: a saját test megismerése szintén hasonló érzelmeket válthat ki belőlünk. A változó test jelei és az ahhoz kötődő szorongás már kiskamaszkorban jelentkeznek. A szőrzet kialakulása, a menstruáció, az izzadság, a sperma mind zavarba hozzák a test birtokosát. Ezek mind belőlem jönnek, azonban mégsem én vagyok, gondolja az ember. Hasonló érzéseket vált ki belőlünk a vizelet, a széket és a szex is. Utóbbi kifejezetten szorosan kötődik a kristevai abjekthez, hiszen a szexuális ingerek, az irányultság és preferencia nem irányíthatók tudatosan, mégis meghatározó tulajdonságai a szubjektumnak.⁶

⁴ Julia KRISTEVA, „Approche de l’abjection”, in Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l’horreur: Essai sur l’abjection* (Paris: Éditions du Seuil, 1990), 15.

⁵ Dino FELLUGA, *Modules on Kristeva: On the Abject: Introductory Guide to Critical Theory, 2002–2022*, hozzáférés: 2022.08.16, <http://www.purdue.edu/guidetot-theory/psychoanalysis/kristevaabject.html>. [Saját fordítás, B. S.]

⁶ KRISTEVA, „Approche de l’abjection”, 15.

Ezekkel szembemenni szinte lehetetlen: a szubjektum sosem szabadulhat meg saját testének abjekt tapasztalataitól: az abjekt „[a]zokkal a kényes állapotokkal szembesít minket, ahol az ember az *állati síkra* téved”.⁷ A tudat áhítja a tisztaságot, a test azonban minden próbálkozás ellenére is kibújik ez alól. Kristeva ezt így fogalmazza meg: „Mintha a bőr, egy törékeny tárolóedény, már nem garantálná tovább az ember »saját és tiszta énjének« integritását, hanem már felsértve vagy áttetszően, láthatatlanul vagy megfeszítve megadná magát annak, hogy tartalmát kiürítse. A vizelet, vér, sperma, széklet azért jelenik meg, hogy megerősítsen egy olyan szubjektumot, amely híján van »saját és tiszta énjének«.”⁸

A homoszexualitást a patriarchális társadalom is jellemzően abjektnek érkezi, és kiveti, kiközösíti magából. Ennek oka az, hogy a homoszexualitás (és minden más queer irányultság) mint abjekt magát a maszkulinitást és annak szociális önkonstrukcióját kérdőjelezi meg. Hiszen a hegemon férfi archetípusa azon csoportok alapján definiálja magát, amelyeket uralma alá hajt, amelyeken uralkodik, és így „[a] nő a negatívum, olyannyira az, hogy meghatározni is korlátaival szokás”.⁹ Ebből tehát szinte egyenesen következik, hogy a patriarchális társadalom férfiaság-konstrukciója sokszor magába foglalja az antifemininitást és homofóbiát, s így folyamatos szorongást és öncenzúrát vár el azoktól, akik maszkulinként prezentálják önmagukat.¹⁰ Az ily módon konstruált identitásképet veszélyezteti a queer közösségek androgünitása, a homoszexuális maszkulinitás heteronormativitástól való eltérése és maga az analízis szex is.

⁷ KRISTEVA, „Bevezetés a megalázottsághoz”, 176. [Kiemelés az eredetiben.]

⁸ Julia KRISTEVA, *The Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trans. Leon S. ROUNDEZ (New York: Columbia University Press, 1982), 53.

⁹ Simone de BEAUVOIR, *A második nem*, ford. GÖRÖG LÍVIA és SOMLÓ VERA (Budapest: Gondolat Kiadó, 1969), 10.

¹⁰ Michael S. KIMMEL, „Masculinity as Homophobia: Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity”, in Michael S. KIMMEL, *The gender of desire: Essays on Male Sexuality*, 25–44 (Albany: State University of New York Press, 2005).

A queer közösségek átértelmezik az abjekció heteronormatív megközelítését, hogy ezzel dekonstruálják azt: képesek arra, hogy „a homoszexualitás abjekcióját ellenszegülésként és legitimációként értelmezzék újra”,¹¹ ez azonban csupán egy szimbolikus cselekedet. Hanjo Berresem ennek leírására, a *faux-abject* (’ál-abjekt’)¹² fogalmát alkalmazza: „egy hivatalos rendet és annak megszegését egymás mellé helyezzük”.¹³

A társadalmi kitaszítottság, sőt maga a kitaszítás cselekedete nem csak a homoszexualitással kapcsolatban jelenik meg abjektként. A különböző rasszok, etnikumok és identitások elnyomásának eszköze szinte minden esetben a dehumanizáció, ahol az adott csoportot csupán külsőségekre szorítkozva állatokhoz, leggyakrabban parazitákhoz hasonlítják.¹⁴ Az ilyen dehumanizáló képek alkalmazásával a hatalom könnyen alakít ki egyfajta „abjekciós retorikát”, amelynek lényege, hogy az elnyomott csoportot olyan külső elemként írják le, amely a nemzet szimbolikus testébe férközve fenyegeti annak identitását és egységét. Ebben a rendszerben tehát az elnyomott társadalmi csoport abjektté válik.

A második világháború során ennek a retorikának esett áldozatul a zsidóság, hiszen a náci kommunikáció gyakran alkalmazott hasonló

¹¹ Butlert idézi Paulina PALMER, „Queer Transformations: Renegotiating the Abject in Contemporary Anglo-American Lesbian Fiction”, in *The Abject of Desire: The Aestheticization of the Unaesthetic in Contemporary Literature and Culture*, eds. Konstanze KUTZBACH and Monika MUELLER, 49–68 (Amsterdam – New York: Rodopi, 2007), 52. Az idézetet Kiss Boglárka fordította: Kiss Boglárka, „Bad Romance: Abjekció és kiborg-identitás Lady Gaga művészetében”, *Imágó Budapest* 2 [23], 4. sz. (2012): 39–46, 41.

¹² Hanjo BERRESSEM, „On the Matter of Abjection”, in *The Abject of Desire...*, eds. KUTZBACH and MUELLER, 19–48, 44. [Saját fordítás, B. S.]

¹³ Uo. [Saját fordítás, B. S.]

¹⁴ ZSADÁNYI Edit, „Vérző sebek és »vérző sebek«: Az abjekt mint testbeszéd Kertész Imre *Sorstalanság* és Polcz Alaine *Asszony a fronton* című művében”, *Literatura* 36, 4. sz. (2010): 367–385, 369.

formulákat. A náciizmus retorikájában a zsidóság mint a nemzet testén élősködő, azt támadó ellenség jelenik meg, melyet tisztítással kell elűzni.

Biológiai értelemben a bőr sérülése nyitottá teszi a testet a fertőzőseknek, pszichológiai értelemben a „lelki bőr” sérülései is hasonló következményekkel járhatnak, a „bőr-énbe” történő behatolás pedig az „én” integritását, határait veszélyezteti. Analóg módon a csoportnak is van efféle „bőr-énje”, amely a legkülönbözőbb fertőzéseknek és egyéb sérüléseknek van kitéve, s ezek elhárítására a közösség is megszervezi a maga „bőrápoló szolgálatát”.¹⁵

Ez a „bőr-én” szolgál az egészséges (itt: a nemzet) és az egészségtelen (itt: a külső világ) közti határként. Az pedig, ami a bőrt támadja, nem más, mint maga az abjekt.

Kristeva a pszichoanalízis eszközeit használva az abjekt kialakulásának idejét az individuum kialakulásával köti össze. Az abjekt a pszichoszexuális fejlődés azon pillanatában teremődik meg, melyben az anya először fordul el a gyermektől, és az saját magát először ismeri fel az anyától eltérő, rajta kívüli szubjektumként. Kristeva a szubjektum első abjektrel való találkozását a tükörstádium¹⁶ végével egyezteti: a tükörstádiumban a gyermek még csak önnön magától idegenedik el, felismerve saját határait, ám abban a pillanatban, hogy a gyermek saját magát közösségi viszonyokkal határozza meg (például a szülők gyermekeként), belép a patriarchális társadalomba, felismeri a rajta kívüli szubjektumokat, s az apa felé fordulással

¹⁵ Csabai Márta és Erős Ferenc Didier Anzieu monográfiájára – Didier ANZIEU, *The Skin Ego: A psychoanalytic Approach to the Self* (New Haven: Yale University Press, 1989) – hivatkoznak *Testhatárok és énhatárok: Az identitás változó keretei* című kötetükben. CSABAI Márta és ERŐS Ferenc, *Testhatárok és énhatárok: Az identitás változó keretei* (Budapest: József Műhely Kiadó, 2000), 119.

¹⁶ Lacan említi, hogy a fogalmat 1936-ban vezette be, ez a szöveg azonban nem készült el. A tükörstádium történetéhez ld.: ELISABETH ROUDINESCO, *Histoire de la psychanalyse en France*, 2 kötet. (Paris: Seuil, 1982–1986), 2. kötet.

elhatárolódik az anya testétől, mely ezáltal abjektivé válik: valami, aminek egyszer a részese volt, de mára már nem az énjének része.¹⁷

Ez a ráébredés hozza létre az én és nem-én közötti határokat: „Mintha a szembenállás alapját itt az Én/Más képezné, sőt még archaikusabban a Belül/Kívül.”¹⁸ A határok megismeréséig vezető úton az alany olyan traumákkal szembesül, amelyek alapján ezt követően megalkotja az identitást: mi vagyok én, és mi nem vagyok én.

Kristeva az abjektet az *objet* ('tárgy') és a *sujet* ('alany')¹⁹ határán helyezi el, viszont rávilágít, hogy az abjekt „sem tárgy, sem alany”.²⁰ Az abjekt viszonyát a szimbolikus renddel vizuálisan is tudjuk ábrázolni Lacan *plan projectif*²¹ elméletével. Lacan szerint az abjekt a való (*le réel*) küszöbén fekszik mint valami, ami „abszolút visszautasítja a szimbolizációt”.²² Tehát az abjekt nem objektív, és nem tartózkodhat az alany realitásában.

Az abjekt kulcsszava a határ, hiszen az abjekt nem más, mint egy olyan jelenség, amely a jelentések határán rejtőzik el, és létezésével az identitásokat kérdőjelezheti meg.²³ A tej felszínén képződő hártya határként funkcionál tej és nem tej között, maga azonban

¹⁷ KRISTEVA, „Bevezetés a megalázottsághoz”, 175.

¹⁸ Uo., 174.

¹⁹ A továbbiakban az *alany* és *tárgy* kifejezéseket használom a fogalmazás egyszerűsítése érdekében.

²⁰ A *Bevezetés a megalázottsághoz* első fejezetének címe: *Ni sujet ni objet*. KRISTEVA, „Approche de l'abjection”, 15.

²¹ Lacan úgy képzei el az alany fizikai realitását, mint egy kivetített sík. Ez teszi lehetővé számára, hogy az elképzelt és szimbolikus felületeket egymásba csavartnak tekintse. Vö. Jacques LACAN, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, ed. Jacques-Alan MILLER, trans. Alan SHERIDAN, *The Seminar of Jacques Lacan 9* (New York: W. W. Norton & Company, 2018), 55.

²² Jacques LACAN, *Freud's Papers on Technique*, ed. Jacques-Alan MILLER, trans. John FORRESTER (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), 66. [Saját fordítás, B. S.] Vö. Jacques LACAN, *Les écrits techniques de Freud*, *Le Séminaire 1* (Paris: Seuil, 1975), 80.

²³ KRISTEVA, „Bevezetés a megalázottsághoz”, 178.

mindkettőként értelmezhető, és ezért okoz undort, iszonyt vagy szorongást. Az alany hasonlóképpen érzi magát, ha szembesül teste funkcióival vagy határaival. Ilyen szituációkban megpróbál rendet tenni, és az őt körülvevő jelenségeket egy általa ismertnek vélt rendszerbe helyezni – sikertelenül. Az alany az abjektel szembesülve, Kristeva megfogalmazása szerint, így gondolkodik: „Nem én [moi]. Nem az ösztön-én [ça]. De nem is semmi. Egy »valami«, amit nem tartok valami dolognak. A nonszensz súlya, ami egyáltalán nem jelentéktelen, és ami összetör”.²⁴

Az abjekt azért félelmetes, mert rámutat a jelentés törekenységére. Azon jelentéshalmaz törekenységére, amely megkonstruálja az identitásunkat, felépíti a társadalmunkat, és strukturálja a valóságunkat. Ezek a határterületeken a jelentés egyszerűen összeroppan. Ez nem csupán egy ellentét, hanem egy összetett, ambivalens jelenség, melynek előzetes feltevéseink alapján nem szabadna létrejönnie. És mégis megtörténik.

Az abjekt tekinthető a szentség Másikjának („[a]z abjectio több képződményét is megkülönböztetjük, melyek más-másfajta szentséget határoznak meg”),²⁵ tehát ezek a fogalmak egymást kiegészítve léteznek a szimbolikus rendben. Ez azonban – összevetve Kristeva azon kijelentésével, miszerint a „tárgyhoz képest csak egy eltérő tulajdonsága van az abject-nek – hogy az én-nel szemben áll”²⁶ – érdekes kérdést vet fel: megfeleltethetjük-e az abjektel és a tárggyal szembesülő alanyt a szentség eszméjével?

Ha erre keressük a választ, érdemes Kristeva *Pouvoirs de l'horreur* című kötetének irodalomra és művészetre vonatkozó részét megvizsgálnunk. „Az abject megtisztításának eltérő módjai – a különböző katarzisosok – képezik a vallások történetét, egészen a valáláson kívül vagy belül elhelyezkedő par excellence katarzisig, amit

²⁴ Uo., 169.

²⁵ Uo., 178.

²⁶ Uo., 169.

művészetnek nevezünk.”²⁷ Tehát a vallásban és a művészetben egyaránt jelen van az a misztikum-faktor, amely az abjekt támadásaitól igyekszik önmagát és a társadalmat megszabadítani. Ezeket a faktorokat a tárgyak felhasználásával, azok értelmezésével az alany hozza létre, és a katarzis által képes szembeszállni az abjektrel.

Az irodalom pedig az a fenomén, ahol a szentség és az abjekt egyszerre tud érvényesülni, létrehozva a szimbolikus rend leképezését. Az irodalomban megjelenő abjekt természetesen rámutat a nyelv hiányosságaira is: Kristeva szerint az irodalom nagyjai bejárják az abjektet, ahol a nyelv binaritása elkezd lebomlani, és megszűnnek az alanyt a tárgytól, az ént a mástól elválasztó határok. Ez főként a költészetben mutatkozik meg, mivel az vállalja a nyelvvel való játékot, a metaforák és a jelentések rétegeit járja körül. A költészet (és az irodalom általában) felvállalja azt a tényt, hogy a nyelv egy hiány, egy vágy köré rendeződik.²⁸

Ezen szempontok alapján a kristevai abjekt fogalomkörét vizsgálhatjuk irodalmi szövegekben, alaposabban szemügyre véve azt a hiányt, mely felé a szövegek szükségképpen gravitálnak. A továbbiakban én is ezt kísérem meg Terék Anna *Háttal a napnak* című kötetében.²⁹ A mű központi témái értelmezésem szerint a lírai én kapcsolata a világgal, a család, a párkapcsolat kérdéskörei – a délszláv háború árnyékában.

Kristeva a megvetést úgy határozza meg mint a minden lényt, értelmet, nyelvet vagy vágyat megteremtő hiány beismerése. Ez a hiány szorosan összefügg a különböző lélektani folyamatokkal, hiszen az abjekció eltávolításra való készítése meghasonítja az alanyt. A továbbiakban, Terék kötetének szövegei mentén, az abjekt és a trauma közötti kapcsolódási pontok feltérképezését kísérem meg. Ugyanis a Kristeva-féle hiány-konceptióval analóg módon Lacan

²⁷ Uo., 175.

²⁸ Uo., 171.

²⁹ TERÉK Anna, *Háttal a napnak* (Budapest: Pesti Kalligram, 2020).

a traumát *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*³⁰ című művében a valósággal való elszalasztott találkozásként határozza meg.³¹ Belátható, hogy az abjekció során létrejövő dinamika is hasonlóképpen épül fel: az „én” és a „más” közti határok vonalain. A Terék-szövegek szoros olvasása során fő kérdésfeltevésem a következő volt: hogyan alkalmazza a kötet az abjektet a traumafeldolgozás érdekében? Ennek megválaszolását a továbbiakban két, a kötetben található szöveg, a *Kitömött zsebek* és az *Állat* példáján keresztül kísérel meg.

A *Kitömött zsebek* című vers fókuszában az apa halála áll mint a lírai énre ható trauma. A szöveg szinte végig a testek szintjén szólal meg, s még magát a traumafeldolgozás folyamatát is fizikai cselekvésként, mozdulatként írja le: „gyűröm a zsebembe / apámat, fekete sebeit, / a vérét, aztán az elválást” (25). Így tehát a szöveg egyszerre több jelenséget sűrít komplex képként erre az anyagra: az emlékeket, az apa személyét, testét és halálát. Ezek egygyé gyűrése a lírai én traumaértelmezéseként fogható fel: ez az, amire nem akar gondolni.

A gyűrhető anyag képe azonban nem csupán az apával kerül kapcsolatba. Az imént idézett versszak a zsebbe gyűrt dolgok listászerű felsorolását adja: „férfiak arcát és / minden embert, / akit el kellett engedni” (25). A lírai én tehát minden traumáját a zsebébe gyűjti, ez az elutasítás azonban az apával kezdődik, és elsődlegesen vele áll összeköttetésben.

A zsebbe gyűrés mozdulata felidézi a „szőnyeg alá seprés” frazémát, ennél azonban sokkal emberközelibb, mindennaposabb módon jeleníti meg az elfojtást. Könnyen eszünkbe juthat erről a mozzanatról a kisgyermek gyűjtögető ösztöne: a különböző kavicsok, levelek, „kincsek” őrizgetése. Ebben a szokásban felfedezhetjük az olthatatlan

³⁰ Jacques LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Le Séminaire 11 (Paris: Seuil, 1973).

³¹ LACAN, *The Four Fundamental...*, 55.

tudásszomjat: a gyermekek gyakran azért teszik el ezeket a tárgyakat, hogy később elővegyék, értelmezzék és vizsgálgassák őket. Még kézenfekvőbb értelmezés lehet a mindennapokban előforduló, zsebbe gyúrt cetlik és papírok képe, melyeket elfelejtettünk kidobni, vagy el szeretnénk tenni később. Ezt egyszerűen alkalmazhatjuk a lírai én metódusaként a különböző események feldolgozására: vannak olyanok, amelyeket el sem tesz, vannak, melyekről megfeledkezik, és vannak, amelyeknek a zsebben kell lenniük egészen addig, amíg el nem érkezik az elfogadás pillanata. Azzal kapcsolatban, hogy ez a pillanat minden trauma esetében bekövetkezik-e, maga a szöveg is pesszimista. Az utolsó versszak így tekint a jövőbe: „görnyedve járok, / mint a vénasszonyok, / kiknek végképp kinyúlt / mindkét karja a szatyrok, / vödörök súlyától” (27). A vödörök és szatyrok itt a zsebek meghosszabbításaként jelennek meg: mikor a zsebek megtelnek, a további traumákat újabb és újabb tárolókba kell tenni.

A zsebbe gyúrás a tagadás és a feledni akarás képe, eltávolítónak vagy elidegenítőnek azonban egyáltalán nem nevezhetjük, ugyanis feltételezi a megőrzés, az elraktározás, az időnyerés vágyát. A lírai én közel tartja a traumát a testhez, olyan közel, amennyire csak lehetséges.

A fizikai közelség ezen motívuma már magában is illeszkedik a kristevai abjekció-elméletbe: a trauma-anyag Terék szövegében bár az énhez tartozik, mégsem része annak, és fenyegeti az én integritását. Hiszen a traumafeldolgozás azt jelentené, hogy a lírai ének szembe kellene néznie az eddig zsebében hordozott eseményekkel. A lírai ének azonban még nincs lehetősége, erőteljes impulzusként, a traumák gyors feldolgozásra, ezáltal a trauma-anyag helyes tárolása kizárólag valahol a testhatáron lehetséges.

A kötet gyakran visszatérő „uram” megszólítása feltételez egy, a lírai énen kívül álló szereplőt a beszédhelyzetben. Ebből következethetünk arra, hogy a trauma feldolgozása már elkezdődött, a róla szóló diskurzus a lírai énekhez közel álló személyekkel megszozhatóvá

vált. A megszólítás alapján a szöveget akár egyfajta vallomásként is olvashatjuk. A vers megfogalmazásmódja azonban utal a traumák elfojtására is: a minimalista, tényszerű leírások és grafikus képek a beszélőtől való eltávolítás jeleként értelmezhetők.

A lírai én nem örökre akarja elfeledni a traumát, csupán később gondolni rá, addig pedig őrizni kell, közel tartani, hogy amikor eljön az idő, könnyen hozzáférhessen és szembenézhesen vele. Ezt támasztja alá a vers egy későbbi részlete is: „Hátha lesz idő végiggondolni, / a repedésekbe belesimogatni / a gondolatokat. / Akkor majd kifordítom / a zsebek belét, / és visszakerülhet / minden a maga helyére” (25).

Erre a folyamatra utal az *Állat* című szöveg egy részlete is: „Mintha kisimogatta volna / fejem görbületeiből valami” (70). Itt történik utalás a test határainak átlépésére: a jövőben majd a lírai én szembesül a traumával, s azt gyengéden „belesimogatva” átengedi a koponyáján, hogy az az agynak egy olyan pontjára kerüljön, ahová tartozik. Tehát a trauma feldolgozása a testen keresztül kezdődik, és a tudatnál végződik.

A *Kitömött zsebekben* az apa teste is abjektként jelenik meg: a patriarchális rendben a férfi az erős, a védelmező, a nagy, és ez a családfőre még hangsúlyosabban vonatkozik. A szövegben azonban gyenge, gyűrhető anyaggá redukálódik az apa emléke vagy akár maga az apafigura is.

A kötet egy, a *Kitömött zsebeket* megelőző szövegében ellenpontozását olvashatjuk az apa és a megszólaló viszonyának: „Apám erős, / én meg olyan vékony vagyok, / mintha pálcikák lennének / a kezem-lábam helyén” (*Gombostűk*, 12). A felcserélődött szerepek abjekciója képezi a trauma vázát: most a lírai énnak kell védelmezőként, erősként viselkednie. Az apa testének határaival való ilyesfajta találkozás önmagában véve abjekt tapasztalat lehet, hiszen a tükörstádiumban a szülő és az én elkülönítése egy különös dichotómia létrejöttét eredményezi. A gyermek rájön, hogy anyja teste nem

azonos az ő testével, és ezáltal belép a patriarchális világrendbe: az anya teste pedig abjektté válik. A *Kitömött zsebek* apaképe éppen ezt a dinamikát rúgja fel: az apa teste válik gyengévé és sajnálatra méltóvá. Testének határai felbomlanak: „Mintha apám csukott szájjal / fújta volna ki-be / a torkán a halált” (26), és végül halálában kerül közel a lírai én testéhez. Sőt később – az *Állat* című szövegben – emlékként a megszólaló testének részévé is válik, ahogy a lírai én a repedésekbe simítja a gondolatokat.

Az *Állat* című vers első három sorában – „[m]ert maradt bennem / apámból valami, / ami mindig önmagát itatja” (68) – az apa a lírai énen belülré helyeződik. Ez a fentebb említett tükörstádium emlékeit idézi fel, ami feszültséget generál, hiszen az apa immár halott, s az emlékek fejbe simított darabjain kívül nincsen helye a lírai én testében. Ez az apa-állat azonban kontroll alá helyezi a testet. Folyamatos szorongást okoz az is, hogy nem az egész apa marad meg a lírai énen belül, csupán „valami”: egy *állat*, amely egyedül az apa rossz tulajdonságait hordozza.

A vers szimbolikája, a *Kitömött zsebek*hez hasonlóan, az apa abjektként való megjelenítését használja. A szöveg fő motívuma az alkoholizmus állatként való szerepeltetése, melyet azonosíthatunk az apa állatias figurájával. A szöveg motívumrendszere az állat, az ember és a függőség hármasságát hozza létre, melyek összemosódása abjekciót vált ki a lírai énből és az olvasóból is: a függőség dehumanizálja, állatiassá teszi a testet. A vers érzékletesen mutatja be az alkoholizmus hatásait: az emberből a folyamatos vágy ösztönként farag, akinek semmi más nem fontos, csupán a függőséget kiváltó szer, jelen esetben az alkohol. Az állat képe a testben makacs, követelőző lényként jelenik meg.

Amint az alkohol a testbe lép, azonnal részévé válik az állatnak, amely a részegséget használja fel a kontroll átvételére: „utakat, / nyílásokat tör fel / egyre mélyebben a testben” (68), „és követel, mint egy / mellkasba zárt állat” (70). Ez a folyamatos követelőzés teszi

később állattá az emberi testet is – a függőség a lírai én felett is elhatalmasodik. Az állat követeléseként értelmezhetjük a második és harmadik mondatot, amelyek főnévi igeneves (inifinitvusi) alakokkal szólítják fel a testet, például: „Lenyelni / vodkát” (68). Innentől nem számítanak a társadalmi korlátok, a személyes higiénia teljesen elveszíti fontosságát: Inni asztal alatt, / WC-ben kis üvegből [...] hamutálból, / felnyalni az asztról” (69).

Az állat a test fizikai határait is átlépi: „A csontokból szakad fel, / a bőr alá ragad” (70). Ezek a határátlépések vázzá teszik a testet, amelynek repedésein szabadon járhat ki-be az állat: „És kibújik belőlünk. / Mert tele vagyunk résekkel, uram” (71). Ezeket a réseket a *Kitömött zsebek* alapján azonosíthatjuk azokkal a résekkel, melyekbe végül a feldolgozott traumák anyaga kerül. Tehát a test tele van olyan részekkel, melyek könnyen áttörhetővé válnak, amíg a traumatikus emlékek feldolgozása meg nem történik. A *Kitömött zsebek* apafigurájával ellentétben itt nem a test válik el a hegemon apaképtől, hanem a cselekedetek moralitása és példakép jellege: „Bármilyen szerettem volna lenni, / csak olyan nem, mint apám” (70). Ez az abjekció, az immorális apa cselekedeteinek átvétele képezi a vers központi abjekcióját, melynek feledésére vagy megtisztítására vonatkozik minden versbéli cselekedet.

Kristeva szerint „[a]z a gyermek, aki hamar túlnőtt a szülein, »egyedül« még fél, mindent, amit adnak neki, minden ajándékot, minden tárgyat visszavet, kihány, hogy megvédje magát”.³² Az angol fordításban a „túlnövés” helyett a „lenyelés” aktusa vonatkozik az önállósodás folyamatára. Ez a kép szinte teljesen megegyezik az *Állat* című szövegben alkalmazott szimbolikával: a test belsejében maradt

³² KRISTEVA, „Bevezetés a megalázottsághoz”, 171. Angolul: „I imagine a child, having swallowed his parents too early, becoming frightened »all by himself« and, in order to escape, rejecting and vomiting up all the gifts and objects that he is given”. Julia KRISTEVA, „Approaching Abjection”, trans. John LECHTE, *Oxford Literary Review* 5, 1–2. sz. (1982): 125–149, 129.

apa képe a felnövésel azonosul. Ám mivel az apa elvesztése általi önállósodás túl korán történt, az apa nem tűnik el nyom nélkül: megragad a gyermeke testében, és kísérletet tesz annak tönkretételére: „marja az agyat” (69), vagy „valami átkattan az agyban” (69). Tehát az állat a test irányítása után az elme feletti kontrollt is átveszi.

Kristeva tanulmányának egy ehhez kapcsolódó pontján így fogalmaz: „Nem tölthetne el a megvetés érzése, ha nem valaki Más helyezte volna magát bennem az »én« helyébe. Nem olyan másik, akivel azonosulni tudok, vagy akit magamban foglalok, hanem olyan Másik, aki megelőz, birtokol és birtoklása folytán ad nekem életet.”³³ Tehát a szubjektum iránti undor az idegenség, a kívülállóság miatt válik abjekcióvá. Ezt a hierarchikus viszonyt beauvoiri kontextusban a következőképpen vázolhatjuk fel: mivel az apa-állat átveszi a kontrollt, elfoglalja a testet és uralkodik rajta, ezzel szubjektummá válik.³⁴ A lírai én pedig kilöködik a testből, s annak Másikjává válik. Saját maga számára is abjekttá lesz, kitaszított, üldözött.

Ennek a dichotómiának feloldását tekinthetjük a test visszafoglalásának is. A szöveg szinte tankönyvi példaként vázolja fel ezt az aktust. A fentebb elemzett Kristeva-idézet szerint a korán felnőtt gyermek kihányja magából a világot, benne lenyelt szüleivel. Terék szövege ezt a folyamatot így írja le: „Aztán valahogy egyszer / végre kiittam magamból apámat. / Kipisilve, kihányva / a fájást, hagytam abba mindent” (*Állat*, 70). Kristeva nem állítja, hogy a világ kihányása egyértelműen a test abjekciótól való megszabadítására irányulna, és az *Állat* sem festi le ilyen egyszerűnek a folyamatot. Hiszen maga a megtisztító folyamat is abjekt: a lírai énnek szembe kell néznie saját testének funkcióival, a vizeléssel és a hányással. Ezeknek a nyilvánvalóan abjekt tapasztalatoknak a tudatosítása, a velük való szembenézés által azonban a megszólaló visszahelyeződik saját testének kontrolljába is. Az idilli állapot persze nem állítható vissza ilyen

³³ Uo., 175.

³⁴ BEAUVOIR, *A második nem*, 12–13.

könnyen, a szöveg ugyanis később többször is utalást tesz a félelemre: „De továbbra sem merem / semmit túl sokáig csinálni” (70). Tehát a rettegés, az abjekció, a fenyegetettség kiirthatatlan érzések, de a lírai én képessé válik arra, hogy ezeket fegyverként használja az apa-állattal szemben, és újra irányítsa saját testét.

Terék Anna *Háttal a napnak* című kötetének ezen két verse az abjekció hatásait, illetve az abjekt tapasztalatait szinte kizárólag a testbe vagy a testhez közel helyezve mutatja be. Az abjekció lehet maga a trauma, de a védekező mechanizmus, az elfojtás és a feldolgozás eszköze is egyaránt. A szövegek arra mutatnak rá, hogy ugyan az abjekció egy levetkőzhetetlen iszonyat, a tudat irányítása alatt azonban más, fenyegető identitások kizárására és traumafeldolgozásra is alkalmas.

Nyelvtudomány

Identitáskonstrukció a cserkész közösségekben

I. BEVEZETÉS

Kutatásom célkitűzése a magyarországi cserkész közösség identitásának vizsgálata, mely tekintélyes történelemre tekint vissza, és több kutatásnak is tárgyát képezte, nyelvészeti szempontból azonban eddig nem szántak rá figyelmet.

A cserkészlet egy Magyarországon száztíz éve működő, önkéntes ifjúsági mozgalom (Tabajdi–Szigeti 2020: 17). Az Egységes Ifjúságnevelési Kézikönyv meghatározása szerint „önkéntes, vallásos, politikamentes ifjúságnevelő mozgalom” (Solymosi [szerk.] 2015: 1). A mozgalom alapvető szerveződési egysége a cserkészcsapat, amely rajokra oszlik, a rajokat pedig őrök alkotják. Egy őr jellemzően 6–8 főből áll, vezetője általában pár évvel idősebb az őr tagjainál. A cserkészmunka érdemi része az őrökben zajlik, ezeknek a közösségeknek a tagjai hétről hétre találkoznak egymással. Ezen kívül a cserkészmozgalom tagjai az egész év folyamán rendszeresen vesznek részt programokon, nyáron pedig a cserkészcsapat egy nomád tábor

keretein belül tölt együtt hosszabb időt, ami a cserkészzet megélésének elsődleges színtere. Akkor válik valaki cserkészzé, ha fogadalmat tesz a cserkésztvörvény megtartására. A cserkésztvörvény tíz pontot foglal magába, melyek a következők (Solymosi [szerk.] 2015:6):

1. A cserkész egyeneslelkű és feltétlenül igazat mond.
2. A cserkész híven teljesíti kötelességeit, melyekkel Istennek, hazájának és embertársainak tartozik.
3. A cserkész, ahol tud, segít.
4. A cserkész minden cserkésztestvérének tekint.
5. A cserkész másokkal szemben gyöngéd, magával szemben szigorú.
6. A cserkész szereti a természetet, jó az állatokhoz és kíméli a növényeket.
7. A cserkész feljebbvalóinak jó lélekkel és készségesen engedelmeskedik.
8. A cserkész vidám és meggondolt.
9. A cserkész takarékos.
10. A cserkész testben és lélekben tiszta.

A cserkészcsapatok ifjúságnevelő célkitűzésükben az úgynevezett cserkészmodszert alkalmazzák, mely egy sajátos, nem formális pedagógiai módszer. A cserkészmodszert a folyamatos önképzés eszköze a következő öt tényező révén: (1) a cserkésztvörvény és a fogadalom megtartása; (2) őrsőkben, kisközösségekben zajló együttlét; (3) folyamatos, ösztönző, vonzó és hasznos programok megvalósítása elsősorban a természetben; (4) a magyar kultúra ápolása; (5) cselekedve tanulás (Solymosi [szerk.] 2015: 4).

Ezt a módszert többen vizsgálták már pedagógiai szempontból, mivel azonban a cserkészzet a legjelentősebb ifjúsági szervezet Magyarországon, indokolt szociolingvisztikai irányból is foglalkozni ezzel a közösséggel. Kutatásom egy új aspektusnak, a cserkészek identitáskonstrukciójának megvilágítására tesz kísérletet.

Jelen tanulmányban a következő két kérdésre keresek választ: (1) Hogyan alkotják meg a cserkészek az identitásukat, valamint (2) a cserkészlet mely szintjén található közösséggel fejeznek ki szolidaritást nyelviileg: a szűk, konkrét közösségekkel, mint az őrs és a cserkészcsapat, vagy pedig a minden cserkészt magába foglaló, nagyobb és lazább közösséggel.

2. ELMÉLETI KERET

Az identitást ebben a tanulmányban a szociolingvisztika társas-konstruktivista megközelítése szerint mint a nyelvi interakcióban létrejövő és alakuló keretrendszert vizsgálom (Bucholtz–Hall 2005). Hagyományos értelemben az identitásra mint önazonosságra lehet tekinteni, amely egy személy vagy közösség tudását képezi arról, hogy ő kicsoda és milyen szerepet tölt be a környezetében. A szociolingvisztika új irányzata arra mutat rá, hogy az identitás emergens jellegű, tehát nem megelőzi a nyelvhasználatot, hanem általa jön létre a diskurzus folyamán (Bucholtz–Hall 2005: 587). Ez részben tudatos, részben pedig megszokott és épp ezért tudatlan folyamat (Bucholtz–Hall 2010: 25).

Az identitást a kontextus is befolyásolja, és az interakció során is folyamatosan alakul, létrehozásában pedig nemcsak a nyelvhasználat tartalma, hanem módja is szerepet játszhat. Nyelvhasználatunkkal ugyanis szolidaritást fejezünk ki azáltal, hogy kódválasztásunkban közösséget vállalunk a hasonló nyelvi kódokat használó emberek csoportjával (Sándor 2016).

A társas-konstruktivista megközelítés szerint az identitás nemcsak társadalmi szubjektivitást foglal magába, hanem helyi identitáskategóriákat is (Bucholtz–Hall 2005: 592). Ezeknek az identitáskategóriáknak az alapja lehet a csoporttagság vagy a gyakorlat, azaz bizonyos tevékenységek közös gyakorlása (Mendoza–Denton 2004: 484).

A cserkész közösségek esetében – a rendszeres programoknak köszönhetően, melyeken a tagok őrsi, raji vagy csapatos szinten vesznek részt – könnyen kialakulhat közös identitás. A csapaton túli, tágabb cserkész közösséggel jellemzően csoporttagságalapú identitás alakulhat ki, melynek kereteit a cserkésztörvény és a fogadalom adja.

3. MÓDSZERTAN

A kutatás során két módszert alkalmaztam. Egyrészt két cserkészzel készítettem interjút. Az egyikük (Karolina) tizennégy éves, és négy éve aktív cserkész. A másik résztvevő (Dániel) huszonegy éves egyetemista, aki tíz éve cserkész, és több éve különböző vezetői feladatokat is ellát. A résztvevők a tanulmányban álnéven szerepelnek. Az interjúkészítés során általam alkalmazott módszertan alapját Kőszegi (megjelenés alatt) adta. A szövegrészleteket Bucholtz–Hall (2005) hitelesítés-hiteltelenítés diszkurzív gyakorlatai mentén elemeztem. Az élőbeszédnek kiemelt jelentőséget tulajdonítottam, mert ezáltal megmutatkozhatott az alanyok identitásának emergens és performatív jellege.

Emellett cserkész énekeket gyűjtöttem és elemeztem azt vizsgálva, hogy az énekek szövegei mennyiben függenek össze az interjúban elhangzottakkal. A gyűjtés forrásaként cserkész ismerőseim és különböző cserkészcsapatok honlapjai szolgáltak, így tíz ének szövegét tudtam összevetni egymással, valamint az interjúk tartalmával. Az általam vizsgált énekek szerzője, a népdalokhoz hasonlóan, többnyire ismeretlen, és a cserkészek között szájról szájra terjednek. A szövegrészleteket a leggyakrabban előforduló témák szerint csoportosítottam. Dolgozatomban az énekekből vett idézeteket kurzív kiemeléssel jelöltem. Az egyes énekeket sorszámmal láttam el, az idézetek után ezt a számot tüntettem fel.

Az interjúk szövegét a lejegyzés után a hiteltelenítés és hitelesítés diszkurzív elemei nyomán elemeztem. A hiteltelenítés és a hitelesítés

jelenségei az identitás relációs jellegéhez kötődnek: a beszélő úgy konstruálja meg identitását, hogy saját csoportját hitelesnek, valódinak tételezve elkülönüljön más, hiteltelennek érzékelt csoportoktól (Bucholtz–Hall 2005).

Emellett vizsgálatom tárgyát képezte a résztvevők elmondottakhoz való viszonyulása is. Ennek alapját az képezi, hogy a nyelvhasználat interszjektív jellegéből adódóan a beszélő mindenképp pozicionálja magát és másokat is a társas térben (Bucholtz–Hall 2005: 591–593). A beszélő továbbá azzal is elhelyezi magát, hogy értéket rendel a megnyilatkozás tartalmához (Du Bois 2007).

Bár az interjúk szövegének elsősorban tartalmi elemeire koncentráltam, a nyelvhasználat stílusára is fordítottam figyelmet, mivel a stílus is létrehozója a kontextusnak, részt vesz a társas jelentés és társadalmi identitás létrehozásában, és nem csupán ezekre adott válaszként jelenik meg (Mózes 2018: 33).

A résztvevők megnyilatkozásaira hatással lehetett annak a tudata, hogy az interjú készítője is cserkész. Allan Bell „hallgatóságra tervezés” modellje alapján a stílus megválasztásában a legjelentősebb szerepe a beszédpartnernek van (Bartha–Hámori 2010: 300). Ennek köszönhetően a beszédstílusuk az interjúszituáció ellenére közel tudott maradni a cserkészek egymás között alkalmazott stílusához. Nem volt igényük formális nyelvhasználatra, laza társalgási stílust használtak; a két interjú egyszerű baráti beszélgetésre hasonlított.

4. ELEMZÉS

Az interjúalanyok a már beépült identitáselemekről, illetve a cserkészek közös tudásáról hanyagabb módon beszéltek, több diskurzusjelölőt használtak, és szabadkoztak, hogy nem szeretnének közhelyeket mondani: „Szeretek gyerekekkel foglalkozni, meg továbbadni azt, amit én is kaptam, meg az ilyen szokásos szövegek” (Dániel). A közös tudásról, normákról szóló részekről eltérően azokban az

esetekben, amikor egyéni értékítélet fogalmaztak meg az interjúalanyok, vagy friss tapasztalatokról számoltak be, koncentráltabb nyelvhasználat és magasabb érzelmi bevonódás volt megfigyelhető: „Az a durva, ami a legparább példa erre, hogy most, hogy megváltozott az őrsvezetőjük, ők is megváltoztak” (Karolina).

A fenti példában is megmutatkozik az a cserkész közösségre jellemző csoportnyelv – amely mind az interjúkban, mind pedig a cserkészdalok szövegében tetten érhető – és melynek szókinccse olyan elemeket tartalmaz, amelyek egyedül a cserkészek közötti kontextusban bírnak azonos jelentéssel. Ilyen szavak voltak például az *őrs*, a *csapat*, a *portya* és a *fogadalomtétel*.

Ennek a szókinccsnek egy része átfedést mutat katonákéra jellemző szókinccsel, mivel a korai cserkészmozgalom katonai ihletésre bontakozott ki. Lord Baden Powell, a cserkészet alapítója, katonatiszt volt és az ifjúságnevelő szervezet kialakításakor a katonaságban működő rendszer elemeit alakította át, melyek a nevüket megtartották, de más jelentést nyertek. A *portya* szó például – amely hagyományosan katonai szakszó – cserkész kontextusban bármilyen programot jelenthet, amelyen az őrs vagy a raj tagjai együtt vesznek részt, és több napig tart.

Megfigyelhető továbbá a rövidítések gyakori használata, főként előszóban. Így például az interjúalanyok a *vezetőképzésre* gyakran hivatkoztak *VK*-ként, a *cserkészingre csing*-ként. Ezek a nyelvi formák a cserkészek identitásának indexeként is értelmezhetők. A nyelvhasználati jegyek elkerülhetetlenül utalnak társas jelentésre, illetve bármely nyelvi forma vagy stratégia válhat társadalmi identitások indexévé (Mózes 2018: 26), ezáltal a fent felsorolt nyelvi jellemzők a cserkészek közös identitására utalnak.

4.1. A TERMÉSZETHEZ VALÓ VISZONY

A szövegek elemzésekor négy téma emelkedett ki, amelyek közös pontnak mutatkoztak az interjúk szövegében, az énekekben, és

a cserkésztörvényben egyaránt. Ezek közül az elsőként a természet-hez való viszonyulást elemzem.

A cserkésztörvény hatodik pontja szerint a cserkész szereti a természetet, jó az állatokhoz, és kíméli a növényeket. Az interjúk szövegéből a legmeghatározóbb cserkész élményként a nyári tábor tűnik ki, amikor a cserkészcsapat tagjai tíz napot a természetben töltenek, ez az élmény pedig közös identitásuknak fontos elemét képezi:

A cserkésztáborban minden benne van, ami kellene az életben úgy amúgy. Az elmédet nem zavarja meg semmi olyan zaj, ami a mindennapi életben, hanem ott főleg a természet közelsége miatt, meg a kevés alvás és sok fizikai munka miatt van egy olyan archaikus érzése az embernek, hogy ilyen ősi dolgok formálódnak benne, érted, és semmi zaj nincs: sem a rádió hangja, sem random popszámok vagy ilyesmi, hanem a természet vesz körbe, ami kétezer éve és mindig is körbevette az embert (Dániel).

Dániel dichotóm viszonyt állít a természet és a városi környezet, a tömegkulturális jelenségek közé. A cserkész gyakorlatot azzal hitelesíti, hogy az a történelem során hosszú idő óta jelen van, egy korábban jól működő gyakorlat folytatása. Karolina nyilatkozatából is arra derült fény, hogy igen erős érzelmi viszony köti a természethez. Egyik legjobb cserkészélményeként a következőt mesélte:

[A] táborban elkezdett zuhogni az eső, és mi kimentünk táncolni az alakulóra, beküldtek minket, és kimásztunk a sátor ablakán valahogy, és a sátor mögött elkezdünk táncolni. [...] A másik őrstagjai meg ötödikben konkrétan mondták, hogy úristen, hangya, meg hogy nem ül le a földre, nehogy koszos legyen a nadrágja (Karolina).

Tehát míg Karolina az esőben is szívesen kimegy a sátorból, más cserkészek féltik összekoszolni a nadrágjukat. Ez a negatív töltetű mondat kijelöli, hogy ki az, akivel Karolina identitásában tud

osztozni a természethez való viszonyulás tekintetében, és ki az, akivel nem. Ezek a cserkészek Karolina számára a természethez való viszonyulásuk miatt hiteltelenként értelmeződnek. Ez azért is lehetséges, mert Karolina számára, mint ahogy Dániel számára is, erős érzelmi viszonyulás is kapcsolódik ehhez az életmódhoz:

Az, hogy tíz napig cserkésztáborban vagy, az akkora élménylököt és egy olyan király dolog, hogy azt így nem lehet elmondani, de sohasem hagynám ki (Karolina).

Kiskoromtól kezdve a cserkésztáborban mindig olyan élményeim voltak, minthogyha így megtisztulnék, és hogy utána hazajövök, és annyira máshogy érzékelek, és máshogy fogok fel mindent. [...] Állok az alakulón a táborban mintha lebegnék és semmi nem lenne bennem, de közben meg mégis rohadt sok minden van bennem. Minden, ami kell. Ez egy ellentmondás. Nekem ez egy tisztulási folyamat, mint egy zárándoklat, vagy nem is tudom (Dániel).

Mindkét interjúra jellemző volt a metapragmatikai tudatosság: a résztvevők többször is szóba hozták azt, hogy nagyon nehéz megfogalmazniuk, milyen érzések vannak bennük a cserkészetrel kapcsolatban. Ennek ellensúlyozására esetenként képeket, metaforákat alkalmaztak, hogy érthetőbbé tegyék az érzéseiket. Ilyen például a Dániel által említett *zárándoklat* is, amely – a cserkésztáborhoz hasonlóan – kiszakadást jelent a hétköznapi életből.

A cserkészinguláló szövegében a természet közelsége szabadságérzéshez kapcsolódik: *Járruk be a mezőt meg a rengeteget, szabad ott a szabadban a lélek.* (2.) A szabadság és a megtisztulás érzésén kívül gyakran a közösség megélése is természeti környezetben mutatkozik meg. Ennek jellegzetes megnyilvánulása az énekek szövegében a tábortűz körül ülő cserkészek képe: *Ha körül üljük tábortűzünk, fellobog a láng, a nóta hangja körbejár.* (1.)

4.2. A HAZÁHOZ VALÓ VISZONY

A második téma a nemzethez való viszonyulás. Az énekek szövegében többnyire olyan részleteket találunk, amelyek úgy konstruálják meg a hazát, mint amiért a cserkészek küzdelme folyik: *Fel a szívekkel, ifjú cserkészek, kora siratni még e szent Hazát. Édes hazánkat veszni nem hagyjuk.* (3.) Ezzel szemben az interjúk szövegéből, bár szintén kitűnik, hogy a cserkészek fontosnak tartják saját küzdelmüket, ez jellemzően azonban nem a hazáért, hanem sokkal inkább egy jobb világért folyik. A hazához való viszonyulás kapcsán pedig a felismerés élménye és a büszkeség jellemző:

Kezdem a hazával, mert az abszolút a cserkészetnek köszönhető, hogy szeretem, mert azelőtt utáltam magyarnak lenni, és csak anynyit hallottam, hogy itt köcsög emberek élnek, meg még ötödikben is mindenki mondta, hogy de szépek a tájak, meg minden, de ezt sem láttam. Egyszer felértünk egy őrsi túrán egy hegyre, és akkor láttam, hogy úristen, amúgy mi nagyon szép helyen élünk. És kábé egy héttel utána küldött az őrsvezetőm egy videót, ami alatt ilyen népzene ment. Van egy része, ahol lobog egy zászló és belém nyilallt, hogy magyarnak lenni tök király dolog, ez akkor megszületett bennem, és utána könnyű volt fejleszteni (Karolina).

Karolina elbeszélésében saját kisebb kori gondolatait és érzéseit szembesíti a jelenlegiekkel, így konstruálva meg a hiteles identitást. A hazához való viszonya összetett képet mutat: közrejátszik benne a népi kultúra, a természeti értékek és a nemzeti szimbólumok is. A cserkészet pedig segítség, út ezeknek az értékeknek a felismeréséhez.

4.3. ISTENHEZ VALÓ VISZONY

Az énekek harmadik kiemelkedő témája Istenhez való kapcsolódás. Ez többnyire közösségformáló erőként jelenik meg. Például a *Ha összefog karunk és egybecseng dalunk* című énekekben is ez mutatkozik meg: *Ha fellobog a hajnalpír, és imánk égbe száll, az Isten arca néz*

mireánk. (1.) Karolina szavaiból ennél a témánál is erős értéktulajdonítás rajzolódik ki. Az Istenre való figyelés kapcsán a következőt fogalmazta meg: „Ez a leghangsúlyosabb, mert ennek is kell lennie, szóval, lehet, hogy ez tudat alatt átkapcsolt bennem, hogy ezt kell mondani, de szerintem akkor is, mert rengetegszer eszembe jut és ez mindent meghatároz” (Karolina).

Ezzel tehát ismét egy olyan pontot jelöl ki, amely, értelmezése szerint, meghatározza a cserkésztséget, és egyúttal újra is termeli a vallásosságot mint a közösség egyik normáját. Ez a második cserkészttörvénnyel is összhangban van („[a] cserkész híven teljesíti kötelességeit, melyekkel Istennek [...] tartozik”). Az „annak is kell lennie” kifejezésen megfigyelhető, hogy bár személyes tapasztalatként beszél cserkészlet és hit viszonyáról, bizonyos mértékig mégis külső hatásra alkotja meg a hit mentén az identitását.

4.4. A KÖZÖSSÉGHEZ VALÓ VISZONY

Negyedik témaként mind az énekekben, mind az interjúkban megkerülhetetlen elemként került elő a közösség szerepe, a társak felé kifejezett szolidaritás és az ezzel járó felelősségérzet. A cserkész módszer egyik alapköve a kisközösségek kiépítése és ápolása. Ezeknek a közösségeknek a személyes jelentősége az interjúkban figyelhető meg, az énekekben pedig a negyedik cserkészttörvényből ismert („A cserkész minden cserkésztt testvérének tekint”) közösségvállalás mutatkozik meg.

Az énekekben megfigyelhető, hogy miként teremtik meg a közösségben rejlő erőről szóló diskurzust: *Ha összefog karunk és egybecseng dalunk, mi sziklaerősek vagyunk.* (1.) Az összetartozást az együtt éneklés és összefogás képén kívül a többes szám első személyű személyes névmás használata grammatikailag is megerősíti. Ugyanez a jelenség Karolina interjújában is megfigyelhető volt, aki a cserkészlettel kapcsolatos élményeiről, tapasztalatairól beszélve szinte kizárólag többes szám első személyt használt; a közösség nevében beszélt:

Mi eléggé összetartó őrök vagyunk, bármennyi időt el tudnánk tölteni szerintem együtt, egyébként is egy baráti társaság vagyunk, nagyon együtt mozgunk, és nagyon tudjuk húzni egymást a jó irányban, szóval tapadósan vagyunk lelkesek. És szerintem az tök jó, hogy ha nálunk valaki lelkes, akkor mindenki az. Én ezt más őrökön nem szoktam látni (Karolina).

Az idézetben is megfigyelhető, hogy a közösség nyelvi konstruálása deixis segítségével történik meg: A többes szám első személyű igealakok használatával, a közösség szűkebb körének képviselőként, a közösség vonatkozásában inkluzívan beszél (Jobst 2007: 35). Hasonló módon használt Karolina többes szám harmadik személyű igealakokat más őrökről beszélve, ebben az esetben azonban nem azonosulást, hanem elhatárolódást fejez ki a nyelvhasználatával. Ezáltal distinkció alakul ki azon cserkészek között, akik lelkesen mennek a programokra, és akik nem. Ebben a szétválasztásban Karolina önmagát és őrjét egy oldalon helyezi el, és még azon belül is összetartozó közegként beszél őrjéről, amelynek tagjai egymást is az általa helyesnek tartott irányba húzzák.

Láthatólag Karolina számára a lelkesedés olyan sarokkö, amelynek hiánya hitelteleníthet más cserkészeket, hiszen a közösség iránti elköteleződés hiányát jelezheti. Ez a jelenség az identitás relációs jellegéhez kötődik (Bucholtz–Hall 2005: 601). Ezt erősíti egy másik részlet is, ahol Karolina explicit módon kinyilvánítja, hogy elhatárolódik az ilyen hozzáállástól: „A nővérem csapata kifejezetten sokat segített abban, hogy értékeljem a saját csapatomat, mert szerintem neki borzalmas csapata van. Alapvetően nem voltak lelkesek, nem jártak rendesen programokra” (Karolina).

Ám eltérések is tapasztalhatók a két interjúalany identitáskonstrukcióját vizsgálva. Míg Karolinánál a közösség vonatkozásában leggyakrabban az őr jelent meg, addig Dániel, az idősebb interjúalany a nagyobb szervezeti egységről, a csapatról beszélt mint számára elsődlegesen meghatározó közösségről: „Az, ami most én vagyok, azt leginkább a csapatnak köszönhetem” (Dániel).

Lave és Wenger meghatározása szerint azok a csoportok tekinthetők gyakorlóközösségnek, melyeknek részvétele valamely tevékenységben kellően intenzív ahhoz, hogy közös gyakorlatok repertoárját alakítsák ki, amelybe a közös beszédmód, értékek, szimbólumok és hierarchia is beletartoznak (Wenger 1998: 73). A fentebb elemzett közös beszédmód mellett a cserkész közösségekben a közös szimbólumok használata (például cserkészliliom, őrsi zászló), a közös értékek (például segítségnyújtás, természetszeretet) és a közösen elfogadott hierarchia (lásd: őrsvezető, csapatparancsnok) jelenléte is meghatározó. Érvényesülésükre jellemző módon a heti rendszerességgel találkozó őr közösségén belül van mód. Láthatólag azonban idővel és az őrsi közösségek lazulásával a tágabb közösség, például a csapat szerepe válik meghatározóvá, ez biztosíthat a felnőtt cserkészek számára olyan közösséget, amellyel azonosulni tudnak.

Továbbá Dániel szavaiból az is érzékelhető, hogy ez iránt a nagyobb közösség iránt felelősségérzet támad a tagokban: „Az a kép jut eszembe, hogy görnyedten állsz és mintha másokat vinnél a hátadon” (Dániel). Ez a hozzáállás magyarázza azt is, hogy Dániel vezetői szerepet vállal, ami egy önkéntes szervezet esetében komoly elköteleződést feltételez. Ugyanakkor Karolina is megfogalmazta, hogy mint tag, felelősséget érez az őrben lévő hangulatért: „Az őr munkájába beleadom azt, hogy én figyelek, és szerintem ebbe behúzom a többieket is” (Karolina).

Figyelemre méltó megjelenése a felelősségérzetnek az a szituáció, melyről Dániel számolt be. Elmondása szerint nagy hatással volt rá a vezetőképző táborban annak a tudatosítása, hogy „Mi nem magunkért vagyunk itt, hanem a jövőbeli őrstagjainkért” (Dániel). Az elköteleződés tehát számára akkor még ismeretlen emberek felé is létre tudott jönni. A cselekvésről és különösen a közösségért való cselekvésről mindketten úgy számoltak be, mint ami megtartó erővel bír számukra a cserkészlet felé. „Úgy érzem, amit a cserkészletben csinállok, azt jól csinálom, vagy legalábbis csinálom valami értelmet” (Dániel).

A cselekvésen túl azonban több alkalommal a küzdelem képe jelent meg az interjúkban. Az énekek és az interjúk a küzdelemnek két igen eltérő fajtáját jelenítik meg. A nemzethez való viszonyulás kapcsán, ahogy fentebb említettem, az énekek szövege alapján gyakran a hazáért küzdenek a cserkészek. Ennél a pontnál meg kell említeni, hogy az énekek nagy része a magyar cserkészlet egy viszonylag korai szakaszából származik. Bár népdalhoz hasonló jellegükből adódik, hogy keletkezésük ideje ismeretlen, a szövegek többségénél megállapítható, hogy a Magyar Cserkészszövetség történetének melyik fő korszakából származik: 1948-as, kommunista hatalom általi megszüntetés előttről, vagy pedig az 1989-es újraindítást követően (Tabajdi 2017: 11).

Az újraindítást követően a magyar cserkészlet jellege alapvetően megváltozott, mivel az újraindítás után a szövetséget vezető cserkészek elsősorban nem azok voltak, akik fiatalként még részesei voltak a betiltás előtti cserkészletnek, hanem egy fiatalabb generáció, akik tudásukat az időközben külföldön továbbélő magyar cserkészektől szerezték (Melisek 2023). A cserkészlet betiltása előtti és utáni jellege közti különbség érezhető a szövegben előforduló harcmotívum megvizsgálásával.

A énekekben, melyek nagyobb valószínűséggel tükrözik az 1948 előtti állapotokat, a harc láthatólag önmagában véve értéket jelent: Az általam vizsgált énekekben sűrűn lehet találkozni a harc motívumával: *Ránk vár a világ, ez a harc a mienk, katonái vagyunk valahányan.* (2.) A küzdelem célja az énekekben nem egyértelmű: *Bipi azt mondta, a harcban győznünk kell [...] de csak úgy győzünk, ha nem adjuk fel.* (6.)

Az interjúkat értelmezve azonban azt láttuk fentebb is, hogy a küzdelemnek konkrétan meghatározott célja van: jellemzően egy jobb világ elérése. Ez a gondolat többször személyes szinten is megjelent az interjúkban. Elsősorban Dániel említette vezetői feladatai kapcsán, hogy úgy érzi, cserkész feladatai által jól tesz:

Magamat adom a cserkészetnek, meg ami bennem van és ez eddig sokszor sikerült úgy, hogy mások tudtak kapcsolódni, rezonálni, és tudtak ebből táplálkozni meg épülni. Úgy érzem, amit a cserkészetben csinálok, azt jól csinálom, vagy legalábbis csinálok valami értelmeset (Dániel).

A jobb világért való cselekvés az idézetben az egyének szintjén jelenik meg. Dániel számára, elmondása szerint, ebben rejlik a cserkészet lényege: embertársai érdekét a sajátja elé tudja helyezni, segít nekik, és így tesz egy jobb világért. Dániel szavaiból az is érzékelhető, hogy a tudat, hogy másoknak segíteni tud, számára is megtartó erővel bír.

Ugyanakkor mind az interjúkban, mind pedig az énekekben megjelenik a küzdelemnek egy másik, konkrétabb értelemben vett válfaja. Ez fogalmazódik meg például *Bipi azt mondta* című énekekben is: *Ha úgy tűnik, hogy nincs tovább, menjünk, bírja még a láb.* (6.) Ez a küzdelem a természetben való élés következménye, s főként – az interjú részvevőinek elmondása alapján – a táborban való részvételre vonatkozik, mivel az gyakran igényel megterhelő fizikai munkát. Ennek következtében a fizikai erőt értékként jelenítették meg az interjúkban:

Hogyha van egy túra, amit én rohadtul nem bírok, de még az ötödikes kislány is elfutnak mellettem, azok szoktak nehezek lenni. De így is sokat számít a cserkészet, mert úgy alapvetően az életben szerintem, ha nem lennék cserkész, akkor egy követ nem bírnék odébb mozdítani. Túrakon is azt szeretem, ha menetelünk, és akkor tök mindegy, hogy meredek a hegy, mert úgysem arra figyelek, és akkor mindig megélem ezt meg igazából mindig, ha cs[erkész]ingben vagyok, akkor is, ha egyedül, például a buszon mindig megkérdezik öreg néni, akkor büszkén mondom, hogy 192 legjobb csapat (Karolina).

Karolina számára a fizikai teljesítmény a büszkeség érzésén keresztül hitelesíteni tudja a cserkész identitást. A közösséggel való

azonosulását és az odatarozásból fakadó büszkeségét explicit módon is megjelenítette az idézett rész második felében. A büszkeség irányulhat, mint itt láttuk, a közösségre, de irányulhat az egyes cserkészekre is. Erre példa a következő, a *Daltól hangos erdő, mező, berek* című énekből származó idézet is: *Nyisd ki anyám az ablakodat, csókold meg a cserkész fiadat! Liliomos zászló kicsi katonája, büszke szemmel nézhetsz rája.* (9.)

Az interjúalanyok érzelmi töltettel rendelkező megnyilvánulásai legtöbbször pozitív töltetűek voltak. Ezekben az esetekben azt fogalmazták meg, hogy miért fontos számukra a cserkészlet. Azon affektív megnyilvánulásaik azonban, amelyek nem pozitív töltettel rendelkeznek, viszont éppen az identitáskonstrukcióban játszanak meghatározó szerepet. Ilyenkor többnyire más cserkészek viselkedésétől határolódtak el, megfigyelhető volt, hogy növekedett a beszéd intenzitása, erősebb kifejezéseket használtak, több indulatszóval tűzdelve.

Dániel esetében a legerősebb érzelmi reakciót az váltotta ki, hogy a közösség intimitását vagy az azt jelképező tárgyakat a közösségen kívüli személyek nem tartják tiszteletben. Ezt a viselkedést méltatlannak értékelte: „Én hiszek a cserkészletnek az ilyen intimitás részében. Hogyha még valamilyen titokról nem is tud valaki, hogy létezik egyáltalán ez a titok, de méltatlanul viszonyul hozzá, az gyengíti a közösséget” (Dániel).

Az identitás ezzel ellentétes, pozitív irányú építése valósul meg például Dániel elbeszélésében arról, hogy milyen számára az ideális cserkész:

Nekem az [az ideális cserkész], aki a társadalomban betöltött szerepét kimaxolja. Szóval mikroszinten nagyon jól teljesít. Nekem az a cserkész – ez az alázattal nagyon összefügg –, aki másokért dolgozik. Azért fejlődik, hogy másokat tudjon fejleszteni. A cserkész másokkal szemben gyöngéd, magával szemben szigorú. Amúgy nekem ez a cserkészlet. Ebben a pontban összefoglalható.

Mások érdekeit előrébb helyezi a magáénál, de nem mártírszerepben, hanem magával is foglalkozik, pont amiatt, hogy másokkal jobban tudjon foglalkozni (Dániel).

Az önzetlen segítségnyújtás mint a cserkészlet mibenlétének meghatározó kritériuma tűnik ki Dániel szavaiból. Az egymásra való odafigyelés az ő szemében egyrészt hitelesítő jegye egy cserkésznek, másrészt alátámasztja identitásának közösségi aspektusát is.

A Dániel által megfogalmazott szemlélethez hasonló módon a *Láb, mely hangtalanul* kezdetű énekben is értéként jelenik meg metonimikus képeken keresztül az, ha a cserkész talpraesett és figyelmes a környezete, főként más emberek felé: *Láb, mely hangtalanul lépked, szem, mely mindig mindent lát. Fül, mely hallja, szél, ha rezdül. Szív, mely megérzi más baját. Üdv néked, cserkész testvér; erről ismerek rád.* (8.)

5. ÖSSZEGZÉS

Az identitás konstruálása az általam vizsgált cserkészek számára a vallás, a természetszeretet, a hazaszeretet és a társak felé fordulás elsődleges értéként való kezelésében mutatkozott meg. Ezen tényezők által jelenítették meg saját magukat hitelesként a csoporton belül. Továbbá fontos elem volt számukra a talpraesettség, és az ennek köszönhető küzdőképesség, amely küzdelem folyhat akár a természet adta nehézségek ellen, akár egy jobb világért. Hiteltelemként jelenítették meg azokat a cserkészeket, akik ezeket a szempontokat náluk kevésbé tartják tiszteletben, és alacsony elköteleződést mutatnak a közösség felé. A beszéd tárgyához való személyes viszonyulásukkal kapcsolatban arra mutatott rá tanulmányom, hogy az interjúalanyok számos meghatározó élményt köszönhetnek a cserkészletnek, valamint, hogy a közösség és a cserkészkedésben érzett feladat olyan célt tűz eléjük, amelyért úgy látják, hogy érdemes küzdeni.

Az interjúalanyok identitása a szűkebb közösségekben erősen gyakorlatalapú, tágabb, országos vagy nemzetközi szinten pedig csoporttagság alapú. Az identitás két szintje az alapvetőnek tekintett szövegekben, például a cserkésztörvényben kapcsolódik össze. Ezek a szövegek a cserkészlet elméleti alapjait határozzák meg, és – ahogyan a tanulmányban elemzett interjúkból is kitűnt – nemcsak az egész magyar cserkész közösség útját jelölik ki, hanem személyes szinten is alapvető fontosságúak, tehát tekintéllyel bírnak az egyes cserkészek számára is.

A kutatás eredményeit tovább gazdagítaná és a cserkészetről alkotott képet árnyalná egy, a különböző cserkész közösségek identitásának összehasonlításával foglalkozó vizsgálat. Ezen kívül számos olyan további téma is felmerül, melyek figyelemre méltók lehetnek a cserkész identitással kapcsolatban: például a cserkész csoportnyelv tágabb körű vizsgálata, valamint a cserkészeten kívül és belül állók cserkészetről alkotott képének összevetése is.

SZAKIRODALOM

- Bartha Csilla – Hámori Ágnes 2010. Stílus a szociolingvisztikában, stílus a diskurzusbán. Nyelvi variabilitás és társas jelentések konstruálása a szociolingvisztika „harmadik hullámában”. *Magyar nyelvőr* 134/3: 298–321.
- Bucholtz, Mary – Hall, Kira 2005. Identity and Interaction: A Sociocultural Linguistic Approach. *Discourse Studies* 7/4–5: 585–614.
- Jobst Ágnes 2007. A *mi* mint a hatalom és a szolidaritás névmása. *Magyar nyelvőr* 131/1: 29–47.
- Kőszegi Áron (megjelenés alatt). Az identitás és a csoporthoz tartozás konstruálása az elektronikus tánczenei szcénában. In: *Anyanyelvünk évszázadai* 9. ELTE BTK Magyar Nyelvtörténeti, Szociolingvisztikai, Dialektológiai Tanszék, Budapest.
- Melisek Máté 2023. *A magyar cserkészszövetség vezetőképésének története*. PPKE BTK Tanárképző Tanszék, Budapest.

- Mendoza-Denton, Norma 1999. Sociolinguistic and Linguistic Anthropological Studies of US Latinos. *Annual Review of Anthropology*. 28: 375–95.
- Mózes Dorottya Katalin 2018. *Az identitás, a stílus és a performancia jelenségei a posztkoloniális angol-szász regényben*. Doktori disszertáció. Eötvös Loránd Tudományegyetem.
- Sándor Klára 2016. *Nyelv és társadalom*. Krónika Nova, Budapest.
- Solymosi Balázs (szerk.) 2015. *Egységes ifjúságnevelési kézikönyv*. Magyar Cserkészszövetség, Budapest.
- Tabajdi Gábor 2017. „*Illegális ifjúsági munka*”. *Cserkészközösségek a diktatúrában*. Magyar Cserkészszövetség, Budapest.
- Tabajdi Gábor – Szigeti László 2020. *Magyar cserkészélet (1910–1948)*. Magyar Cserkészszövetség, Budapest.
- Wenger, Etienne 1998. *Communities of Practice*. New York: Cambridge University Press.

A TANULMÁNYBAN IDÉZETT ÉNEKEK CÍME ÉS FORRÁSA

1. *Ha összefog karunk és egybecseng dalunk*; ismerőstől gyűjtve.
2. *Cserkészinduló*; hozzáférés: <https://mu.cserkesz.hu/1212/cserkeszet/a-cserkeszindulo/>, 2023.12.06.
3. *929. számú cserkészcsapat indulója*; ismerőstől gyűjtve.
4. *Kész már a tábor*; ismerőstől gyűjtve.
5. *A madár fütyüli már az ágon*; ismerőstől gyűjtve.
6. *Bipi azt mondta*; ismerőstől gyűjtve.
7. *Fel, fel, cserkészpajtás*; ismerőstől gyűjtve.
8. *Láb, mely hangtalanul lépdel*; ismerőstől gyűjtve.
9. *Daltól hangos erdő, mező, berek*; ismerőstől gyűjtve.
10. *Nagytáborba indulnék*; ismerőstől gyűjtve.

Az MIP-től a MetaID-ig

Metaforaazonosító módszerek összehasonlítása
politikai szövegek tükrében

I. BEVEZETÉS

A metaforák kognitív-funkcionális keretben való kutatásának véglegesen máig nem tisztázott kérdése a módszertan. A kognitív metaforaelmélet 1980-as megjelenése óta számtalan kutatás tárgyát képezték a metaforák, ám a metafora fogalma és a kutatására létrehozott módszerek továbbra sem egységesek a területen kutató nyelvészek körében.

Tanulmányomban megkísérlem összefoglalni két metaforaazonosításra alkalmas módszer, az MIP és a MetaID összehasonlítására irányuló kutatásom eredményeit. A módszerek összehasonlítását két politikai témájú szöveg elemzése során tettem meg, így a módszertani problémák mellett az adott politikai diskurzusban jelenlévő metaforikus nyelvi kifejezéseket is vizsgáltam. A következőkben vázolom az elméleti kereteket, bemutatom a kutatás főbb kérdéseit, céljait és hipotéziseit, majd ismertetem az eredményeket, végül a további lehetőségek irányába teszek kitekintést.

2. ELMÉLETI HÁTTÉR

A kognitív-funkcionális nyelvészet egyik legnagyobb hatású elmélete a George Lakoff és Mark Johnson által 1980-ban bevezetett fogalmi metaforaelmélet (Conceptual Metaphor Theory, a továbbiakban CMT, Lakoff–Johnson 1980, Lakoff 2006, Kövecses 2005, Kövecses–Benczes 2010: 79–94). Újdonsága abban állt, hogy a metaforát a korábbi értelmezésekkel szemben a gondolkodás és a nyelv alapvető, mindennapi jelenségeként fogta fel, és teljesen új rendszert alakított ki a fogalom értelmezéséhez.

A CMT a metaforát elsődlegesen nem nyelvi, hanem fogalmi jelenséggént írta le. Ebben az értelmezésben a metafora egy fogalmi tartomány terminusainak egy másik fogalmi tartomány terminusával történő megértését jelenti (Kövecses 2005: 20). A konkrétabb, kevésbé elvont elemeket tartalmazó mezőt forrástartománynak, míg a metaforák által megérteni kívánt, elvont elemeket tartalmazó síkot céltartománynak nevezzük. Egy példával érzékeltetve: A SZERELEM UTAZÁS fogalmi metaforában a konkrétabb UTAZÁS tartomány a forrástartomány, amelynek elemeit az elvontabb SZERELEM tartomány elemeinek feleltetjük meg. Ezen metaforák nyelvi leképeződései a metaforikus nyelvi kifejezések, tehát azok a nyelvi elemek, amelyek a konkrétabb fogalmi tartomány (ebben az esetben az UTAZÁS) terminológiájából kerülnek ki. Ilyen kifejezés például az *elválnak útjaink* (Kövecses 2005: 21).

Az elmélet megjelenése óta eltelt több, mint negyven évben számos szakirodalmi munka tárgyalta a metafora körüli kérdéseket (például Lakoff 2006, Steen 2007), melyekben egyre inkább elkülönül a metafora mint pszichés-mentális jelenség (*metaphor in thought*), illetve a metaforikus nyelvi szerkezetek, szerveződések (*metaphor in language*) vizsgálata, mely utóbbi főként a nyelvészek által kutatott terület (Steen 2007: 108, Simon 2020: 299).

A kognitív metaforák, illetve ezek nyelvi szerveződésinek vizsgálata korábban nem empirikus, hanem intuitív módon ment végbe. A metaforaelméletet megalapozó tudományos művekben (mint Lakoff–Johnson 1980 és Kövecses 2005) a szerzők nagyrészt komolyabb módszertan nélkül, saját intuíciójukra hagyatkozva hoznak példákat a metaforákra és a metaforikus nyelvi kifejezésekre.

Ezt a gyakorlatot a kognitív-funkcionális nyelvészetben végbement empirikus fordulat (Janda 2013, Simon 2020: 300), azaz a nyelvi adatok kvantitatív, statisztikai módszerekkel történő feldolgozásának egyre gyakoribbá válása és a digitális elemzőprogramok, szövegtörzsek térhódítása törte meg. Ám a fordulat óta sem alakult ki egységes, a nyelvi szerkezetek elemzésekre nagyobb hangsúlyt fektető, a metaforikus nyelvi kifejezések felderítésére alkalmas módszer.

3. A KUTATÁS

A fentebb bemutatott elméleti háttér ismeretében a vizsgálat fő kérdéseit a következőképp fogalmaztam meg: elsősorban arra voltam kíváncsi, hogy (1) milyen adatokat nyerhetünk a metaforákról a választott módszerek alkalmazásával, illetve (2) melyek a főbb különbségek a két metódus között. A módszerek kipróbálásához két magyar nyelvű szöveget választottam, amelyek a magyarországi politikai diskurzus köréből kerültek ki: két különböző világnézetű, pártállású politikus, Orbán Viktor és Fekete-Győr András 2022. május 16-án, az Országgyűlésben elhangzott felszólalásai-ból választottam egy-egy bekezdést.¹ Ennek oka egyrészt az, hogy a politikai diskurzusokban a fogalmi metaforák használata min-

¹ A beszédek leiratának hozzáférése a következő: Orbán Viktor felszólalása: <https://tinyurl.com/bjryhjj2>; Fekete-Győr András felszólalása: <https://tinyurl.com/mtw-3tucy>, hozzáférés: 2024.06.05.

dennapos (Kövecses 2005: 73), másrészt feltételeztem, hogy a különböző politikai irányzathoz tartozó politikusok eltérő metaforákat használnak.

A metaforák politikai kontextusban való kutatását a CMT egyik megalapozója, George Lakoff (2002) is jelentősen gazdagította. *Moral Politics: How Liberals and Conservatives Think* című munkájában részletesen elemezte az amerikai politikai oldalak gondolkodásának metaforáit. Ez a mű azonban a nyelvi szerkezetek helyett sokkal inkább a gondolkodási sémákat, fogalmi kereteket vizsgálja. Ebben az esetben is a már korábban ismertetett problémába ütközünk, miszerint a metaforikus nyelvi szerkezetek empirikus alapon végzett vizsgálatával csupán metaforák nyelvi megvalósulásáról kapunk képet, az átfogó, fogalmi jelenségeket, gondolkodásmódokat elemző tevékenység már nem a szigorúan vett nyelvészet feladata. Ha nagy látószögben akarjuk vizsgálni a metaforákat, az általuk meghatározott gondolkodást, el kell hagynunk a nyelvtudomány területét. Ám Lakoff megjegyzi, hogy „[a] másképp gondolkodás másféle szóhasználatot kíván” (Lakoff 2007: 16).

Mindezek alapján arra következtettem, hogy a világnézeti különbségeknek meg kell jelennie a metaforahasználatban is, így kutatási kérdésként vetettem fel, hogy (3) mennyire és miben különböznek a két szövegrész metaforikus kifejezései. A kutatás hipotéziseiként a következőket fogalmaztam meg: (1) a két módszer más jellegű információkat ad, illetve (2) a politikusok eltérő metaforikus kifejezéseket használnak.

4. AZ MIP ÉS A METAID. A MÓDSZEREK ÖSSZEHASZNOLÁSA

Először a kiválasztott módszerek közül a korábbi, a Gerard Steen és társai, a Pragglejaz-csoport által a 2000-es években kidolgozott

metódust, a Metaphor Identification Procedure-t (a továbbiakban MIP, Pragglejaz Group 2007) alkalmaztam a szövegeken. Az annotálási eljárás angol nyelvű szövegek elemzésére jött létre, és önmeghatározása szerint „megbízható és rugalmas módszert igyekszik kínálni az empirikus metaforakutatáshoz” (Pragglejaz Group 2007: 2).² A Pragglejaz-csoport célja bevallottan egy olyan módszer létrehozása volt, amely kifejezetten a metaforák nyelvi megvalósulását kutatja, és csupán közvetett kapcsolatban áll a gondolati metaforák feltérképezésével, de nem zárja ki a nyelvészeti és a pszichológiai kutatások kompatibilitását (Steen 2007: 90). Az MIP-módszer a következő lépésekből áll (Steen et al. 2007: 5–6 alapján):

1. Olvassuk végig az elemzendő szöveget.
2. Bontsuk lexikális egységekre a szöveget.
- 3a. Állapítsuk meg az egyes lexikális egységek kontextuális jelentését. (Figyelembe véve a környező lexikális egységeket is!)
- 3b. Vizsgáljuk meg, van-e a lexikális egységeknek a kontextuális jelentéstől eltérő, alapvetőbb jelentése. Ezek általában konkrétabbak, fizikai cselekvéshez kapcsolódnak, régebbiek, illetve egyértelműek (kevésbé homályosak). Figyeljünk arra, hogy az alapjelentés nem mindig a legkézenfekvőbbnek tűnő.
- 3c. Abban az esetben, ha létezik a kontextusbeli jelentéstől elkülönülő alapjelentés, hasonlítsuk össze a kettőt, és nézzük meg, jelentése megérthető-e az alapjelentésen keresztül.
4. Ha igen, jelöljük metaforikusként.

Az alapjelentés megállapításához egy korpuszalapú szótárt, a 2002-es *Macmillan English Dictionary for Advanced Learners*t ajánlja a módszer. Az MIP eredetileg angol nyelvterületen használatos, magyar nyelvű szövegen való kipróbálásakor a 2003-as *Magyar értelmező kéziszótárt* (ÉKsz) használtam, amelyet a másik módszer, a MetaID

² A Pragglejaz-csoport tanulmányából idézett részleteket minden esetben saját fordításban közlöm.

is alkalmaz. A szöveg lexikális egységekre bontásához a következőhöz hasonló jegyzetelést javasolnak a szerzők (a példák a kutatásban elemzett szövegből származnak):

/ Történelmi / tragédia, / hogy / a / magyar / nemzet / és / Magyarország / határai / nem / esnek / egybe. / Ezért / történhetett / meg, / hogy / a / múlt / héten / orosz / bomba / hullott / magyarokra / Kárpátalján. / Szintén / tragédia, / hogy / 32 / évvel / a / rendszerváltozást / követően / a / magyar / államvezetés / önkéntes / túsza / Oroszország / diktátorának /.

A jelentés metaforikusságának megállapítása pedig a következőképpen történik:

örhelye.

- a) kontextuális jelentés: magányos közösség
- b) szótári alapjelentés: az a hely, ahol a kiállított ór (katona vagy rendőr) őrszolgálatot teljesít
- c) a kontextuális és az alapjelentés kapcsolata: az 'örhely' a kontextusban átvitt értelemben használt kifejezés, valószínűleg a közösségek épületek fogalmi metaforára alapozva

Metaforikusan használt? Igen.

Az annotálás eredményeképpen csupán a szöveg hosszáról és a metaforikus kifejezések számáról kapunk információkat, és ez alapján állíthatunk fel egy statisztikát arról, hogy a szöveg lexikális egységeinek hány százaléka metaforikus. Ezen kívül a módszer nem tárja fel részletesen a nyelvi szerkezetek egyéb sajátosságait. Az MIP kidolgozói egy erre a célra létrehozott sablon (Steen et al. 2007: 14) használatát javasolják az eredmények összegzéséhez.

Tanulmányukban a módszer lépéseinek több lényeges, kevésbé egyértelmű pontjára térnek ki a szerzők. Ilyen sarkalatos pontok például, hogy mit tekintünk az elemzés során lexikális egységnek, illetve a metonimikusnak tekinthető kifejezéseket is a metaforákhoz

soroljuk-e. Az MIP minden egyes, az ajánlott szótárban önállóan szereplő szót külön-külön lexikális egységnek tekint, egyedül a vonzatos igék esetében tér el ettől a gyakorlattól. A gyakori kollokációkat, idiómákat így tehát nem kezeli egységként (Pragglejaz Group 2007: 15–16). A metonimikus jelentésösszefüggéseket szintén nem különíti el az MIP, tehát nem biztosít külön eljárást a metonímiák jelölésére. Abban az esetben, ha a kontextuális és az alapjelentés különbözik, az adott lexikális egység mindenképp megkapja a „metaforikus” jelzőt (Pragglejaz Group 2007: 31–32).

A vizsgálatban alkalmazott másik módszer, a Simon Gábor és munkatársai által 2019-ben kidolgozott MetaID-eljárás számos ponton különbözik az MIP-től, bár megalkotói az MIP módosított, finomhangolt változatát, az MIPVU-t adaptálták magyar nyelvű szövegeken való alkalmazásra. A lépései ezáltal hasonlóak, de sokkal kidolgozottabbak és részletesebbek. A módszer adaptálása során leginkább a metaforikusság fogalmának pontosítására, szűkítésére törekedtek (élesen elkülönítve ezzel a metafora, a hasonlat és a metonímia kategóriáit), illetve a magyar nyelv sajátosságainak megfelelően alakították át az eljárást (lehetővé téve az egy szóalakon belüli metaforizáltság jelölését). Az adaptálás elméleti és módszertani kérdéseiről bővebben lásd: Simon et al. 2019: 231–233.

A módszer az elemzendő szöveget lexikális egységek helyett tokenekre bontja, majd ezeket szegmentálja, így teremti meg a lehetőséget a szóalakon belüli metaforák annotálására. Jelentős eltérés az MIP-hez képest, hogy a MetaID külön kezeli az igei szerkezeteket, az idiómákat, és ebből kifolyólag tíz különböző annotációs címkét (*mtag*: metaforához kapcsolódó kifejezés, metaforához kapcsolódó inflexió, metaforához kapcsolódó argumentum stb.) hoz létre a metaforikusság jelölésére, és öt külön viszonycímkét (*mrel*: elsődleges figura, másodlagos figura, birtokviszony stb.) is alkalmaz. Az annotációs címkéket Simon et al. 2019: 238–240 és Simon et al. 2020: 253–254 alapján, ahol lehetséges, az általam vizsgált szövegekből

vett példával ismertetem:

1. táblázat. A metaforikusságot jelölő annotációs címkék

Címke	Jelentés	Példa
MKK	metaforához kapcsolódó kifejezés	hiszünk a <i>verseny</i> jótékony hatásában
MKI	metaforához kapcsolódó inflexió	túllép a Nyugatot eddig megtartó kereszténységen
MKA	metaforához kapcsolódó argumentum	Magyarország <i>ez ellen</i> lázad
MKKomp	metaforához kapcsolódó komponens	a <i>biztonság</i> erődítménye
MKKid	metaforához kapcsolódó kifejezés idióma részeként	nem rejtjük véka alá
MKAid	metaforához kapcsolódó argumentum idióma részeként	nem rejtjük <i>véka alá</i>
MKKompid	metaforához kapcsolódó komponens idióma részeként	a béke szigete
dMKK	direkt metaforához kapcsolódó kifejezés	a konszenzust nem megkeresni kell, mint valami <i>húsvéti tojást</i>
MZ	metaforazászló	a konszenzust nem megkeresni kell, <i>mint</i> valami húsvéti tojást
MKKimp	metaforához kapcsolódó implicit kifejezés	mi a béke <i>mellett</i> állunk

2. táblázat. A MetaID viszonycímkei

Címke	Jelentés	Példa
tr	az igei jelentés elsődleges figurájának szemantikai kidolgozása	egy egészen másfajta évtized [tr] vár ránk
lm	az igei jelentés másodlagos figurájának szemantikai kidolgozása	aki nem lép egyszerre [lm]
ela	a metaforikus jelentés kiterjedése nem specifikált kidolgozási művelettel	Magyarország[ela]on először megszelídítjük

poss	birtokviszony a metaforikus kifejezésen belül vagy annak környezetében	Magyarország a béke [poss] szigete
expm	metaforikus jelentést kifejtetté tévő viszony	Mint [expm] amikor rálőnek az emberre
r	egymástól elváló szerkezettagok (például igekötő és igető) általános viszonya	meg is férhetnénk [r]

A módszer alkalmazása során morfológiai elemzést is el kell végeznünk, melyhez az *e-magyar Digitális Nyelvfeldolgozó Rendszer*³ használata ajánlott (Váradi et al. 2017). A MetaID-módszer lépéseit Simon et al. 2019: 241 foglalja össze. A módszer alkalmazása során egy táblázatot alakítottam ki az annotáláshoz, a következőképpen:

3. táblázat. Az annotálás módja

token	szegmen- tált alak	morfkód + metaforacímke					t	jelentés	kontextuális jelentés	viszony
lép	lép	[/V]	MKK				Lábát (a járás mozdulataként) egy kissé megemelve odább teszi, és testsúlyával ránehezedik.	<Vmilyen ügyben> eljár, intézkedik. (?)		

5. KÜLÖNBSÉGEK, PROBLEMATIKUS ESETEK

A módszerek használata során öt főbb különbséget állapítottam meg. Ezeket részletezem a továbbiakban, illetve ismertetek néhány ezekhez kapcsolódó, az annotálás során felmerült problematikus esetet.

³ A rendszer az alábbi linken érhető el: <https://e-magyar.hu>, hozzáférés: 2024.06.06.

1. Az MIP nem zárja ki a metonimikus kifejezések metaforaként való annotálását, és nem biztosít olyan mechanizmust, amely képes a metonímiák megállapítására. Pusztán a kontextuális jelentést hasonlítja össze a lexikálissal, és ha különböznek, akkor metaforikusnak jelöli az egységet. Ezzel szemben a MetaID nem jelöli metaforikusként a metonimikusan is magyarázható szerkezeteket. Így a *Brüsszel ma kizárólagosságra törekszik* szerkezetben a *Brüsszel* szót az MIP metaforikusként jelölte, míg a MetaID érintetlenül hagyta, hisz a belga főváros nevének használata értelmezhető egyetlen fogalmi kereten belül.

2. Az MIP szótár alapján lexikális egységekre osztja szöveget, ellentétben a MetaID-vel, amely szövegszókra (tokenekre) tagolja, majd ezeket szegmentálja is. Ezáltal lehetővé válik a szóalakon belüli metaforizáltság elemzése. Például a *Brüsszel vissza nem talál a józan gazdaságpolitika ösvényére* esetében az *ösvény* szó a *-re* sublativusi esetraggal metaforizálódik.

3. Az idiomatikus igei szerkezetek jelölésében is különbség van a két módszer között: míg az MIP külön lexikális egységként kezeli az idiomatikus kifejezések szavait, addig a MetaID, bár szintén tokenizálja ezeket, ám a korpuszban elvégzett kollokációmérést követően külön szerkezeti címkéket alkalmaz rájuk (MKKid, MKAid stb.). Ezzel a módszerrel elkülöníthetjük az olyan kifejezéseket is, mint a *nem rejtjük véka alá*. Az MIP tehát nem alkalmas a kollokációk, idiómák feltérképezésére, ellentétben a MetaID-vel.

4. A MetaID a címkék bevezetésével sokkal részletesebb információkat tár fel a szövegbeli metaforákról: nem pusztán „metaforikus” (*metaphorically used*) jelzővel látja el a szöveg egységeit, hanem külön címkéket alkalmaz a metaforikusság létrehozásában betöltött szerepek elemzésére. A MetaID a szerkezeti címkék mellett viszonycímkeket is alkalmaz, amelyek a metaforikus kifejezéseken belüli szemantikai műveletek egy részét teszik azonosíthatóvá (elsődleges és másodlagos figura, birtokviszony). Ezek az MIP segítségével nem deríthetők fel.

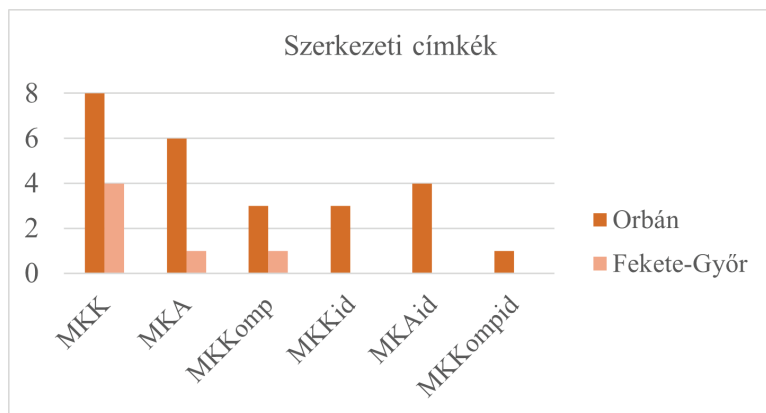
5. Az MIP eljárásrend korpuszalapú szótárt alkalmaz. Mivel ehhez hasonló magyar nyelvű szótár még nem elérhető, a MetaID-módszer mellőzi ezt.

6. EREDMÉNYEK

A következőkben ismertetem a két szövegen elvégzett annotálások eredményeit. Noha a különböző módszerekkel más-más típusú adatokat nyertem ki mind Orbán, mind pedig Fekete-Győr szövegéből, a metaforikus kifejezések számát tekintve nem volt jelentős eltérés az MIP és a MetaID eredményei között.

Elsőként az MIP-módszerrel elért eredményeket mutatom be. Orbán Viktor beszédének kiválasztott részlete egy 124 lexikális egységből álló szöveg volt, melyből kilenc kapta meg a „metaforikus” címkét (7,2%-os arány), míg a Fekete-Győr András szónoklatából vett részlet 86 lexikális egységből 4 bizonyult metaforikusnak (ez valamivel kevesebb, 4,6%-os arányt jelent).

A MetaID-vel minimálisan eltérő eredményekre jutottam: Orbán szövege 126 tokenre (szövegszóra) tagolódott, amiből 25 kapott valamilyen annotációs címkét. Ez 100 szóra vetítve nagyjából 19 metaforikus egységet jelent. Viszonycímkékből nyolc került kiosztásra, ami 2 százalékos arányt jelent. Fekete-Győr András szövegének 87 tokenjéből 6 kapott valamilyen metaforikusságot jelölő címkét (7%-os arány), kettő pedig viszonycímkét (Orbánéval azonos, 2%-os arány).



1. ábra. A kiosztott szerkezeti címkék

A leginkább szembeűnő eredmény az, hogy Orbán Viktor szövegében sokkal nagyobb arányú volt a metaforikus kifejezések használata. Nemcsak az önállóan metaforikusságot jelző címkéből, az MKK-ból volt több, hanem ezzel párhuzamosan az igei szerkezetek argumentumait jelölő MKA-ból is magasabb volt az arány.



2. ábra. A kiosztott viszonycímkék

Megfigyelhető továbbá, hogy Fekete-Győr András felszólalásának elemzett bekezdésében egyáltalán nem fordult elő olyan eset, ahol idiomatikus kifejezés részeként jelent volna meg metafora. Ezzel ellentétben Orbán Viktor több ilyet is használt a vizsgált szövegrészletben: *Nem rejtjük véka alá, megférhetnénk egymás mellett, Magyarország a béke szigete*. A viszonycímkeké aránya mindkét szövegben egyforma volt, viszont Orbán szövegében több viszonycímke került kiosztásra. Ugyan a felszólalásoknak csupán egy-egy bekezdését vizsgáltam, az eredményekből arra következtetek, hogy Orbán szövege metaforikusabb és idiómákban gazdagabb. Ez alapján ugyan nem tehetünk általánosító kijelentéseket a két politikus metaforahasználatáról, az elemzés eredményei azonban arra engednek következtetni, hogy Orbán Viktor retorikájának fontos részét képezik az idiomatikus, metaforikus kifejezések, ellentétben Fekete-Győr Andráséval, akinél ezek kevésbé hangsúlyosan jelentek meg.

7. ÖSSZEGZÉS

A vizsgálat alapján beigazolódott a hipotézis, miszerint a két módszerrel különböző információkat nyerhetünk ki egy szöveg metaforizáltságáról. A MetaID minden szempontból részletesebb adatokat képes biztosítani egy-egy szövegről. Ám, mivel az MIP és a MetaID használata is időigényes, nagyobb terjedelmű szöveg esetében célszerű több annotátor bevonásával alkalmazni ezeket a módszereket. Ez abból a szempontból is hasznos lehet, mivel mindkét módszer az annotátorra és a szótárra bízva a jelentésösszefüggések, és ezáltal a metaforák megállapítását. Több elemző esetén egy-egy problematikus pont eldöntése is könnyebb lehet.

A két politikus metaforahasználatáról csak nagyon szűk és esetleges képet kaptam, amely alapján nem állapítható meg, hogy

metaforahasználatuk mennyire tér el. Ezt csupán nagy mennyiségű szöveg annotálása és elemzése tenné lehetővé, így elsősorban a vizsgált anyag mennyiségét lenne érdemes növelni a további kutatások során. Ezen felül átfogó vizsgálat tárgya lehetne a metafora politikai diskurzusban betöltött pragmatikai szerepe is, különös tekintettel azokra az esetekre, amikor ezek idiomatikus kifejezések, frazémák részeként jelennek meg. Továbbra is fennáll azonban a metafora jelenségének két – nyelvészeti és pszichológiai – megközelítésmódja közötti feszültség, ugyanakkor az empirikus metaforakutató módszerekkel folytatott nyelvészeti kutatás révén, valamint ezzel párhuzamosan a pszichés, mentális keretek vizsgálatával összefüggést kereshetünk a gondolkodás és a nyelvhasználat között.

SZAKIRODALOM

- éKsz = Pusztai Ferenc (főszerk.) 2003. *Magyar értelmező kéziszótár*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Janda, Laura A. 2013: Quantitative methods in Cognitive Linguistics: An introduction. In: Laura A. Janda (ed.): *Cognitive Linguistics: The Quantitative Turn. The Essential Reading*. Mouton de Gruyter, Berlin–Boston, 1–32.
- Kövecses Zoltán 2006. *A metafora: Bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*. Typotex, Budapest.
- Kövecses Zoltán – Benczes Réka 2010. *Kognitív nyelvészet*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Lakoff, George 2002: *Moral Politics: How Liberals and Conservatives Think*. University of Chicago Press, Chicago.
- Lakoff, George 2006 [1993]. Conceptual Metaphor. In: Dirk Geeraerts (ed.): *Cognitive Linguistics: Basic Readings*. Mouton de Gruyter, Berlin – New York, 185–238.
- Lakoff, George – Johnson, Mark 1980. *Metaphors We Live By*. The University of Chicago Press, Chicago.

- Pragglejaz Group 2007. MIP: A Method for Identifying Metaphorically Used Words in Discourse. *Metaphor and Symbol* 1–39.
- Simon Gábor 2020: Metafora a korpuszban: Módszertani lehetőségek. *Literatura* 298–311.
- Simon Gábor – Árvay Kata – Bajzát Tímea Borbála – K. Molnár Emese – Prótár Noémi – Szlávich Eszter 2022. Metaforikus kreativitás és érzelmszabályozás: Metaforamintázatok a közösségi médiában a járvány idején. In: Szabó Gabriella (szerk.) *Érzelmek és járványpolitizálás: Politikai érzelmenedzserek és érzelmszabályozási ajánlataik Magyarországon a COVID-19-pandémia idején*. ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 82–111.
- Simon Gábor – Bajzát Tímea Borbála – Ballagó Júlia – Havasi Zsuzsanna – Roskó Mira – Szlávich Eszter 2019. Metaforaazonosítás magyar nyelvű szövegekben: Egy módszer adaptálásáról. *Magyar Nyelvőr* 223–247.
- Simon Gábor – Bajzát Tímea Borbála – Ballagó Júlia – Hauber Kitti – Havasi Zsuzsanna – Szlávich Eszter 2020. Az igealak köré szerveződő metaforák szerkezeti sajátosságai. In: Simon Gábor – Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *Nyelvtan, diskurzus, megismerés*. ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 245–270.
- Steen, Gerard 2007. *Finding Metaphor in Grammar and Usage: A methodological analysis of theory and research*. John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia.
- Váradi Tamás – Simon Eszter – Sass Bálint – Geröcs Mátyás – Mittelholtz Iván – Novák Attila – Indig Balázs – Prószéky Gábor – Farkas Richárd – Vincze Veronika 2017. Az e-magyar digitális nyelvfeldolgozó rendszer. In: Vincze Veronika (szerk.): *XIII. Magyar Számítógépes Nyelvészeti Konferencia*. Szegedi Tudományegyetem, Szeged, 49–60.

