

Takács Miklós

KÜLÖNÖS KONTEXTUSOK

Tanulmányok a 20. századi magyar irodalom köréből

Kézjegy

SAVARIA UNIVERSITY PRESS

Takács Miklós
KÜLÖNÖS KONTEXTUSOK

Kézjegy

Sorozatszerkesztő

Fűzfa Balázs

Takács Miklós

KÜLÖNÖS KONTEXTUSOK

Tanulmányok a 20. századi magyar irodalom
köréből

SAVARIA UNIVERSITY PRESS
Szombathely – 2018

© *Takács Miklós*, 2018

Kiadja a 2006-ban Vas megyei Prima-díjra jelölt SAVARIA
UNIVERSITY PRESS ALAPÍTVÁNY (fuzfa.balazs@chello.hu) ■
Borítóterv: FÚZFA BALÁZS ■ Nyomdai előkészítés: TAKÁCS MIKLÓS ■
Nyomdai munkák: OOK-PRESS KFT., Veszprém, Pápai út 37/A.

ISBN 978-615-5753-11-4 ■ ISSN 2061-845X

ELŐSZÓ

Kontextusok nélkül talán semmit sem értenénk meg. Egy előszó feladata is ugyanez: teremtsen meg azt az értelmezési keretet, amely előzetesen segíti az olvasót a bevezetett szöveg megértésében. Jelen esetben e rövid bevezető csak arra szeretné felhívni a figyelmet, hogy – túl a szerzői név azonosságán – van még egy közös tulajdonsága ezeknek a tanulmányoknak. Egyediségüket ugyanis éppen az adja, hogy egytől egyig rendhagyó, szokatlan, mondhatni eléggé különös kontextusokat tesznek az adott, értelmezni kívánt szövegkorpusz mellé. Ennek persze megvan a maga keletkezéstörténeti magyarázata, hiszen a 2001 és 2016 között született írások nagyobbik része felkérésre született, egy-két kivételtől eltekintve első változatuk általában egy konferenciára készült előadás szövege volt. Az utóbbi másfél évtizedben pedig továbbra is tendencia maradt az egyes életművek újraolvasását célként kitűző tudományos tanácskozások magas száma, ahol szinte megkerülhetetlen a jól ismert szövegek új értelmezési keretekbe helyezése (az itt szereplő írások közül ilyenek többek között az Illyés Gyula-, a Weöres Sándor-, a Németh László-, a Szilágyi Domokos- illetve a Barta János-életmű egy-egy részletét elemző tanulmányok). Emellett ott voltak azok a konferenciák, amelyek témamegjelölésükkel hoztak létre érdekes kontextust, így válhatta domináns szemponttá az idegenség az *Árvácska* olvasásánál, a tér a *Boldogult úrfikoromban*nál, s ezért volt kézenfekvő Ady kuruc verseinek újraolvasása, ha a „kuruc(kodó)” irodalom volt a téma, vagy Déry *Niké*-jét elővenni, ha az állatmotívumok. Korántsem volt ilyen egyértelmű viszont *A feleségem történetét* vinni egy magyar-holland kapcsolatokat vizsgáló tanácskozásra, ahogyan a Nobel-díj intézményrendszere sem volt egy sokak által választott téma egy finnországi, a szerzőségről szóló nemzetközi konferencián – de mindkét, az átlagnál merészebb vállalkozás bizonyította, hogy így lehet igazán új eredményekre jutni.

Végezetül van három írás, amelynek nem volt szóbeli előzménye, de az új kontextusok keresése rájuk is jellemző, mert eleve kanonizált (élet)művekről van szó és az irodalomtörténész, ha újat és eredetit akar mondani, nem is tehet más-

ként. Míg az eredeti kontextus az *Ekleháton*-ciklus elemzésénél, tanárom, Berta Erzsébet köszöntése volt, akinek Nemes Nagy Ágnes-tanulmánya jelentette a kiindulópontot számomra, addig a *G. A. úr X-ben* interpretációja a Debreceni Disputa hazugságot körbejáró tematikus számának készült. Az egyetlen kakukktojás a Markó Béla gyűjteményes kötetét elemző írás, amely eredetileg csak recenziónak indult, de az alapanyag mennyiségének és minőségének köszönhetően a kötet leghosszabb szövege lett. Ennek kapcsán kell azt is megjegyeznünk, hogy nem véletlenül kerültek a tanulmányok végére a keletkezési dátumok, mintegy a csendes mentegetőzés jeleként, hogy bizonyos esetekben (így például Elek Tibor Markó-monográfiájának megjelenésével) már olyan új távlatok is nyíltak, amelyekkel illetet volna számolni. A szövegeket viszont csak a legutóbb esetben aktualizáltam, s ennek oka éppen a kontextusokban rejlik: remélhetőleg ezek az írások az olvasót is meggyőzik arról, hogy a választott értelmezési keretek „különössége” és az ebből fakadó újszerűségük és érvelésük ereje mit sem veszített az eredeti megjelenéshez képest.

A szerző

KÉT KURUC/LABANC BESZÉLGET

*Ady hat, azonos (al)című verséről
és a Kovács András Ferenc-féle „átíratról”*

Két kuruc beszélget címmel négy Ady-verset is találunk az életműben. Az első (*Két kuruc beszélget* „Tyukodi pajtásom, / Ne siess strázsára...” kezdettel) a *Ki látott engem?* című kötetben jelent meg, a *Sípja régi babonának* című ciklusban, ahová az egyik azonos alcímű vers is tartozik, a *Szerencsés esztendőt kívánok* (*Két kuruc beszélget*). Ugyanebben a kötetben van, csak másik ciklusban (*Véres panorámák tavaszán*) a *Vendégség Bottyán vezérnél*, mely szintén a *Két kuruc beszélget* alcímet viseli. Akár nyolc szövegről is beszélhetünk, mert *A halottak élén* című kötet háromrészes verse (*Két kuruc beszélget* „Nagy tüzet csináltunk...” kezdettel) eredetileg külön-külön jelent meg a Nyugat 1918-as évfolyamában (a hatodik, a kilencedik és a tizedik számban, természetesen ugyanazzal a címmel). A tizenkettedik és a tizenkilencedik számban pedig *Az utolsó hajók* idetartozó verseit közölték (a *Két kuruc beszélget* „Merre, Balázs testvér, de merre...” illetve a *Két kuruc beszélget* „Most már nagyon jó...” kezdetű szövegeket). Egészen egyedi az, hogy négy versnek egybeesik a címe az életművön belül, kettőre még van példa, illetve csak a zsenigék között találunk több azonos című verset. Bármilyen Ady-összest is veszünk a kezünkbe, a tartalomjegyzékben a szerkesztők minden esetben csakis zárójelbe tett kezdő sorokkal tudják egyedivé tenni a szövegeket.¹

A kilencvenes évekig a kuruc versek interpretációját az ideologikus megfeleltetések, a politikai allegóriák uralták. Ezt az olvasási stratégiát nyilvánvalóan irányították az egyes versek ajánlásai is. Palkó Gábor a kuruc versek recepcióját alaposan áttekintő tanulmánya Schöpflint nevezi meg ennek az attitűdnek a tipikus képviselőjeként, aki a verseket mindig is hajlamos volt a jelen politikai helyzetére vonatkoztatni, egy helyen például azt javasolja, hogy Vak Bottyánt Justh Gyulával kellene azonosítani.² (Ez azért is érdekes, mert Ady a *Vendégség Bottyán vezérnél* ajánlásában Justhot „a második Bocskaynak” nevezi.) Schöpflin egy másik Ady-cikkét is erre az allegóriára fűzi fel: „Benne [ti. Adyban – T. M.] mindenkinél vehemensebben élt a kuruc tiltakozás szelleme.”³ Hasonló megoldást találunk a *Sípja régi babonának* című ciklusnál is: ott Jászi Oszkárnak szól az aján-

¹ A tanulmányban a Láng József és Schweitzer Pál által összeállított, Ady Endre összes versét tartalmazó kiadásból idézem a verseket, a pontos könyvészeti adatokat a kötet végén található bibliográfiában adtam meg (ADY).

² SCHÖPFLIN, 563. (idézi: PALKÓ, 78.)

³ SCHÖPFLIN 2, 301.

lás. Ady publicisztikájában is megtaláljuk ezt az allegóriát, bár ez egyáltalán nem eredeti gondolat, hiszen a korban gyakorta kurucnak nevezték a függetlenségi pártiakat, illetve Adynál is sokszor a *kuruc* a lázadó szinonimája.

Három olyan hírlapi cikkét emelném ki, melyekben egy-két megfogalmazása ezt az azonosítást támasztja alá (mint látni fogjuk, ezeknek a motívumoknak egy része visszaköszön a versekben is). Az elsőben máris ott van az a hagyomány, mely Károlyi Sándort „Kártevőnek” nevezi, s ezt majd a „Tyukodi pajtásom...” kezdetű versben is megtaláljuk: „Zöld erdő harmatát, piros csizmák nyomát hóval fődte be a tél. Szegény jó néhai urunk Rodostóban porlad. Népe rég kifáradt a kuruckodásban. Kedvvel, kedvetlenül odajár a majtényi síkra. A kuruc azóta azért használ fegyvert, hogy legyen mit lerakni. Kártevő Sándorék kiosztották szépen néhai nagyságos fejedelmünk népét.”⁴ A „piros csizmák” motívumának átértelmezése pedig része az időrendi sorrend szerinti utolsó, „Most már nagyon jó...” kezdetű szöveg poétikai „fordulatának”, de erről majd a tanulmány későbbi részében szólok bővebben. A következő, 1908-as idézet arra példa, hogy a kuruc képzete már a szájhagyományban is összekötődött egyfajta önmaga ellen irányuló destrukcióval, amely majd a „Merre, Balázs testvér...” kezdetű vers meghatározó motívuma is lesz: „Nekem is mutattak egy vén fát Szatmár vármegyében, Károlyi-birtokon, s úgy mesélik, hogy a fegyverletétel után az alatt a fa alatt ölte meg magát öt vén kuruc.”⁵ Végezetül ugyanebben az évben arra is találunk példát Adynál, hogy publicistaként maga is a kuruc-kor allegorikus olvasatát ajánlja: „...ha élünk, mert az a mi történelmi tragikumunk, hogy vezéreinkül mindig Kártevő Sándorékát választjuk.”⁶

A cikkek alapján az allegória személyek helyett inkább a „népre” lenne kiterjeszthető, nem véletlenül sorolták a kuruc verseket egy korábbi tipológia szerint a „magyarország-versekhez”. A továbbiakban viszont félretenném az allegorizálás kérdéskörét, inkább a szövegek beszédhelyzetéből adódó kérdésekre koncentrálok. Más típusú versekről van szó, mint *Az utolsó kuruc*, amelyen Kulcsár-Szabó Zoltán bemutatta szerep és én feszültségét⁷ – itt (az első vers kivételével) két beszélő van, melyek a legtöbb esetben inkább lehetséges ideológiai pozíciók szövegei, semmint szubjektumok.

Az első vers („Tyukodi pajtásom, / Ne siess strázsára...”) tehát ellentétben a többivel, nem oszlik meg két olyan hang között, melyeknek a különbségét máshol az idézőjelek jelölik, viszont főként többes szám első személyben beszél. Itt a legnyilvánvalóbb a jelenléte egy kuruc dal szövegeltötesének. Ez a közösségi megszólalás egyrésztől létrehoz egy dichotómiát („Mi” versus „Nagyurak”),

⁴ *Egy nagyon átkos*, Nagyvárad Napló, 1903. január 1., AEÖPM IV, 7–9, 7.

⁵ *Darányi és a történelmi fák*, Budapesti Napló, 1908. január 10., AEÖPM X, 124–125, 124.

⁶ *Csász. Kir. Kegyelemek*, Budapesti Napló, 1908. január 17., AEÖPM X, 130–132, 132.

⁷ KULCSÁR-SZABÓ.

másrészt a hagyomány (azaz, hogy bárki felveheti a dal énjének szerepét) nem teszi lehetővé, hogy feltételezzünk egy, a „kurucságban” szerepet kereső ént. Természetesen további utalások segítik a kuruc világ nyelvi felidézését, ilyen a már említett Károlyi/Kártevő névcseré is: „Ám Kártevő úrnak, / Hozzánk jönni kellett...”.

A *Szerencsés esztendő kívánok*ban az egyes szám első személyű első két versszak után itt is közösségi megszólalás következik. A „párbeszéd” két résztvevője egy-egy lehetséges beszédpozíciót szólaltat meg: „a boldog, új évet” kívánó hang kapja a reménykedő, a válaszoló pedig a reményvesztett hangját. Az első, reménykedő megszólaló vált először többes számra, de a második, reményvesztett beszélő kijelentése köti a magyarság-allegóriához egyértelműen: „Az magyar az magyart / Elárulta s elárulja mindörökre.” A „párbeszédet” itt még a reménykedő modalitású hang zárja le egy *Himnusz*-allúzióval.

A *Vendégség Bottyán vezérnél* az előző vers megoldását ismétli azzal a különbséggel, hogy az első megszólaló ironikusan viszonyul Bottyánhoz, a második ezzel szemben minden bizalmát beléveti, és a második megszólaló már nem adja vissza a szót egy versszak után az elsőnek, így itt is a reménykedő modalitás zárja a verset. A háromrészes *Két kuruc beszélget* első része („Nagy tüzet csináltunk...” kezdettel) átmenetet képvisel: először ugyan a két megszólaló az eddigieknek megfelelően felvesz két, ellentétes, ám egymást kiegészítő szólamot (az első önbizalomtól duzzad, a második bizonytalan). A harmadik versszakban azonban az első feladja pozícióját és csak kérdez, a kérdésre adott válasz pedig megint két versszaknyi (többet már nem kapja vissza a szót a kérdező). A bizonytalankodó szólam teret nyerne, de modalitást vált, az eleve elrendelésbe veti bizalmát: „A Mennybéli régen-régen / Erre küldött minket.” A következő két versben (II-III.) már nem ellentétesek a szólamok, az elsőnek csak annyi lesz a feladata, hogy kérdezzen. Legfeljebb viszonylag semleges kijelentéseket tehet, hogy a második erre válaszul megfogalmazhassa a közös szólamot: „S ha Majtényban leszünk, / Mondd csak, pajtás, végre mit értünk?” / „A szent szűz Mária, / Patronánk: imádkozik értünk.” (III.)

A *utolsó hajók* két idetartozó verse közül a „Merre, Balázs testvér, de merre...” kezdetű marad a korábban megismert struktúrájánál (egy sor kérdés, három sor válasz), de egy helyen, a vers közepén a kérdező önmagukról tesz kijelentést többes szám harmadik személyben: „Óh, jó kurucoknak ilyen rút, rossz végük, / Ennen-sziveikben lakik ellenségük.” Ezzel a sajátja idegenként tekint és lebontja azt a mindezidáig meghatározó dichotómiát, melyben a labanc az idegen és a kuruc képviseli a sajátot, tehát ami a kurucot kuruccá teszi, az éppen a labanc. A másik vers még tovább megy, mert közvetlenül párbeszédbe lép a legelső „kuruc-dialógussal”: „Most már nagyon jó, mert nem lehet rosszabb” olvashatjuk ennek a versnek a felütésében. „Most már nagyon jó lesz, /

Nem póri, nem véres” – ezek pedig az első *Két kuruc beszélget*, a „Tyukodi pajtásom, / Ne siess strázsára...” kezdetű vers harmadik versszakának kezdő sorai, erre rímelnék az utolsó vers befejező szavai: „Taposunk rongyos, vén, piros csizmánkkal, / Vérben pirulni véres világgal.” Az első szöveg kifordítása egyértelműen ironikus: a jó, ami akkor jó lehetett, nem az, hanem a legrosszabb, a „nem véres” véres lett, sőt a lehető legvéresebb – a harc dicsérete nem egyéb tehát, mint menetelés a temetők felé, a halálba.

„Gyerünk, pajtásom, a strázsá már szólott.” – ezek után a szavak után a következőképpen zárja le a párbeszédet örökre az utolsó megszólaló: „...menjünk, cudar temetőkön, / Adj’ Isten, holtak, mi még más mezőkön”, holott a legelső párbeszéd (a Tyukodi pajtással, tehát a hagyománnyal megnyitott dialógus után közvetlenül) még ezzel indult: „Ne siess strázsára”. Mit jelenthet ez az „őrségváltás”? Talán a strázsá, az őrködés feladata, amit még az első versben át lehetett hárítani az urakra, az az utolsó versben megkerülhetetlen/eleve adott egzisztenciális feladat, olyan antropológiai állandó, mint a halandóság? A választ egy Babits-idézzel segítségével találhatjuk meg: „Be kellene még állítani ezt az utolsó kötetet Ady egész költészetének keretébe. Végezzék ezt mások, a teljes Ady-oeuvre méltatásának kapcsán, én itt csak figyelmeztetni akarom őket [...] a kuruc-műforma fejlődésére Adynál, mely egyre messzebb távolodik a külső és a belső stílszerűségtől, s talán legjobban mutatja a régi Ady-formák lassú elhalását (*Bercsényi marsall huszáryja*). Apró adatok ezek Ady költészetének fejlődéséhez, melyeket talán irodalmunk későbbi, szintetikus látója fölhasználhat.”⁸

Jómagam nem vagyok szintetikus látó, csak (Babitsot is) felhasználó, de az elmondható, hogy Ady utolsó kuruc verse mintha valóban egy poétikai őrségváltást mutatna azáltal, hogy ironikus újraidézi a korábbi kuruc versek szavait.

A Kovács András Ferenc-féle „átírat”

Ennek az „őrségváltásnak” a bizonyítására hívom segítségül a nagyon hasonló karakterű, mert szintén ironikusan újraolvasó szöveget, Kovács András Ferenc *Két labanc beszélget* című versét. Ezt az „átíratot” az ezredforduló utáni évtizedekben élő olvasó nem is igen tudja kizárni a horizontjából, amikor Ady kuruc verseit újraolvassa. Mivel a következő olvasat igyekszik minden részletére kitérni, érdemes az egész verset idézni:

⁸ BABITS, 642.

Két labanc beszélget

emlékszel pajtás kurucok voltunk
dicső hitekbe maj' beleholtunk
vagy meg is holtunk s nem vettük észbe
te meg én hányszor hány csúfos vészbe

hazudol hékám te labanc voltál
tenéletedbe egyedül holtál
kuruc én voltam úgy általába'
s fejedet vettem hány szócsatába

hetvenkedsz hitvány kuruc én voltam
más életekbe egyedül holtam
labanc te voltál megkájzeroltak
ékes erkölcsbe kik beleholtak

gondviselésbe kik beleholtak
labanc te voltál megkájzeroltak
retteg a lelked eleven holtan
hurra bercsényi kuruc én voltam

keserült prédás agyafúrt szerzet
feladod fajtád feleded nyelved
rengjen agyadban ágyúzós zsoldár
kuruc én voltam te labanc voltál

agyafúrt kóbor keserült korcsos
feleded nyelved feladod sorsod
kacagás isten kacagás holtunk
emlékszel pajtás labanc is voltunk⁹

Az eddigi recepció is kitüntetett szerepet tulajdonított ennek a versnek Ady kuruc verseinek az újraértésében, de eddig nem vetették össze szorosan egyik *Két kuruc beszélget* címet viselő verssel sem. Veres András szerint a Kovács-szöveg „eltakarja a régit”, érvényteleníti azt, éppen ezért nem is nevez meg konkrét szövegelőtestet,¹⁰ Payer Imre is csak felszólít a „palinódiával” való összehasonlí-

⁹ KOVÁCS.

¹⁰ VERES, 4.

tásra, de azt nem hajtja végre.¹¹ Eisemann György *A magyar irodalom története*i számára készült, az Ady-életművet összegző tanulmányában az ezredfordulós költői beszédben végrehajtott Ady-újraértés példamutató megoldásaként említi a *Két labanc beszélgetet*,¹² de a műfajból adódóan nem térhet ki hosszabban a vers elemzésére. H. Nagy Péternél pedig annak eklatáns példájává válik a szöveg, hogy magában az Ady-hagyományban sem magától értetődő a „kuruc-diskurzus”, emiatt függesztheti fel a labanc-kuruc dichotómiát, ironizálhatja azaz, hogy összekeveri a vitázók nyelvét.¹³ A vers mostani olvasata H. Nagy Péter meglátásaiból indul ki, sőt az egyik (most megelőlegezett) végkövetkeztetésem arra épül, hogy már csak azért sem lehetnek különálló szólamok a vitázó felek, mert egy erősen ideológia irányította identitásválasztásnál (mint például a kuruc szerepének a választása) a szubjektum elpusztul, semmint ezáltal nyerné el léte-jöttét.

Ha választ kell adni arra, hogy melyik vershez áll legközelebb a *Két labanc beszélgetet*, akkor mindenképpen a két utolsó kuruc vershez köthetjük leginkább. Formailag egyértelműen a „Merre, Balázs testvér...” kezdetű verset idézi, mert ugyanúgy hat négysoros versszakból áll, a rímképlet pedig AABB mindkettőjük-nél. Retorikájában viszont meghatározó módon inkább a „Most már nagyon jó...” kezdetű verset citálja (bár a rímképlete megegyezik a másik kettővel, de csak négy négysoros versszakból áll). Kezdve ott, hogy a „kuruc-diskurzust” identikussá tévő megszólítások („pajtás”, „testvér”, „komám”, „cimborám”) közül mindkettőben csak a *pajtás* fordul elő.¹⁴ Ez az egybeesés természetesen szintén a formális szinthez tartozik, a szöveg meglepő modernsége az, ami kapcsolatot teremthet egy majd száz évvel későbbi szöveggel. Ahogy Tverdot György fogalmaz: „...kuruc-verseiben Ady egy örökölt szerep leépítésének folyamatába enged betekintést, amely az utolsó »Két kuruc beszélget« kezdősorában eljut a modernség egyik legkietlenebb tapasztalatáig: »Most már nagyon jó, mert nem lehet rosszabb.« Ki kívánhat ennél több modernséget és kevesebb mégis-morált?»¹⁵

Ha szabad, akkor ezt a „kietlenséget” úgy érteném, mint a nagy elbeszélésekből való kiábrándultságot, aminek része természetesen az ezek által a diskurzusok által kínált, (így a kuruc) szereplehetőségek érvénytelensége. Ebből a távlatból oldhatjuk fel azt a konfliktust, amivel legkésőbb a *Két labanc beszélgetet*

¹¹ PAYER, 224.

¹² EISEMANN, 702.

¹³ H. NAGY, 233.

¹⁴A *pajtás* megszólításhoz hasonlóan a tizenhatodik sorban a „hurra bercsenyi” felkiáltása egyszerűen lesz a diskurzust identifikáló megoldás, ugyanakkor üres töltelékszó is egyben, nem véletlenül áll valódi kontextus nélkül a Kovács-versben.

¹⁵ TVERDOTA, 40.

második olvasásakor szembesül az olvasó: a szöveg ismeretében a címnek inkább múlt idejűnek kellene lennie (így is hangozhatna például: „Két labanc valaha így beszélgetett”). Szintén szokatlan hatás kelt, ezért mindenképpen jelentéssel bír az, hogy már az első sorban múlt idejű ige áll a „kuruc” mellett: „emlék-„emlékszel pajtás kurucok voltunk”. A hetedik sor („kuruc én voltam úgy általába”) még tovább fokozza az időindexek ellentétét, hiszen egy olyan konstans identitáspozíció mellé, mint a „kuruc” nem lehet még egy ilyen enyhe időbeli megszorítást sem tenni, mint az „általában”, mert az egyszerűen nem változtatható (nagyon egyszerűen szólva valaki vagy kuruc vagy nem, nem mondhatja, hogy voltam). Úgy viszont, ha a *kuruc* megnevezés egy érvényét veszített szereppel és diskurzussal azonosítjuk, akkor érhető válik a megfogalmazás különössége. Mondhatjuk úgy is, hogy a „Most már nagyon jó...” kezdetű vers halál felé menetelő kurucjai („Adj’ Isten, holtak, mi még más mezőkön”) még éppen fent tartják a szerep és én azonosságát, amin a Kovács-szöveg már az első sorában továbblép.

Éppen ezért kell egy másik dichotómiát is lebontania, az *élő* és a *halott* szembeállítását. Feltűnő, hogy a *voltunk-holtunk* (illetve a *voltál-holtál*, *voltam-holtam*, *holtan-voltam*) rímpárost egy kivételével minden versszakban megtaláljuk, összetartozásuk egyértelmű. Két dolog következik ebből. Az egyik mára már költészetelméleti közhely: de Man óta tudjuk, hogy a prosopopeia olyan alakzat, amelyet síron túlról jövő hangként is definiálhatunk,¹⁶ az arcadás/hangadás tehát egyértelműen felfüggeszti ezt a dichotómiát, olyanok is beszélhetnek, akik már nem élnek vagy eleve élettelen tárgyak. Ennek megfelelően a hagyomány újráirása is tekinthető egy ilyen gesztusnak, hiszen a már nem élők (kurucok, Ady) is beszélhetnek a megidézés által. A másik fontos következtetés analóg Palkó Gábor azon javaslatával, mely szerint Király Istvánnal ellentétben nem feltétlenül kell a „Merre, Balázs testvér...” kezdetű vers olvasásánál szubjektumokat alkotni, mert így sokkal nagyobb játéktér adódik a jelentések megképzésére.¹⁷ Azaz nem kell eljutni a prosopopeia retorikájának odáig, hogy beszélő személyeket feltételezzünk, s így eleve irrelevánssá válik halott és élő kérdése is. Nemhogy személyek – H. Nagy Péter már idézett meglátását követve – még szövegek sem jönnek létre az erősen kevert diskurzusú nyelv miatt. Legfeljebb stílusminőségeket tudunk megkülönböztetni, a pátoszt és az iróniát, melyek közül ez utóbbi dominál. A kettő között szorosabb kapcsolat van, a később tárgyalt tükörszerkezet is erről árulkodik: második sor pátosának („dicső hitekbe maj’ beholtunk”) párja az utolsó előtti, huszonharmadik sor iróniája („kacagás isten kacagás holtunk”). Nyilvánvaló, hogy nem ekvivalenciájuk miatt köthetjük össze

¹⁶ Vö. DE MAN.

¹⁷ PALKÓ, 88.

őket, hanem azért, mert egy időbeli változás két végpontját alkotják: a kezdeti pátosz idővel (túlhajtottságával vagy érvénytelenné válásával) csakis iróniává alakulhat. Így látja ezt Payer Imre is: míg egy Ady-szöveg a pátosz, addig a *Két labanc beszélget* „feloldhatatlan paradoxona” már csakis az irónia távlatából olvasható.¹⁸ (Mint láttuk, ezért is egyedülálló a „Most már nagyon jó...” kezdetű Ady-vers, mert ott a meghatározó hangnemek között a kezdetektől fogva ott van az irónia is.)

Ezen ponton tudunk visszautalni tételmondatunkra (miszerint az identitás-kánon nem hoz létre szubjektumot, hanem ellenkezőleg, elpusztítja azt) hiszen egyetlen egy identitást adó ideológia sem tűri az iróniát, hanem a pátoszt kedveli, mert ebben a stílusban tudja problémamentesen (azaz minden más lehetséges értelmezést kizárva) elérhetővé tenni azt általa előírt kánont. A „dicső hitekre maj’ beholtunk” sorát mindenképpen így lehet allegorizálni. Ezzel a vers megmutatja a kuruc ideológia nyelvnek való kiszolgáltatottságát, azt, hogy milyen panelekből építkezik, amelynek természetesen a legfontosabb eleme a kuruc-labanc dichotómia. Ha a nyelv határozza meg ezt a diskurzust, akkor a nyelvet a denotatív jelleg helyett nagyon könnyű figuratívvá tenni, és így könnyen az ideológia szolgálatába lehet hajtani. A radikálisan nyílt figuráció felmutatásának két eklatáns megoldása a tükörszerkezet és a központosítás hiánya. Mint ismeretes, az írott nyelv felforgató erejét, értelem-elbizonytalanító potenciálját a nyugati nyelvek írásbelisége a központosítással akadályozza meg, ha ez eltűnik, akkor felsokszorozódik a nyelv disszeminatív ereje. Míg az Ady-versek és az eredeti kuruc-versek is kínosan ügyeltek arra, hogy elválasszák az egyes szólamokat, addig itt óhatatlanul is egybecsúsznak, és nem tartható fenn a kuruc-labanc különbségtétel immár a pragmatikai szinten sem.

Ezt erősíti a tükörszerkezet is, mely a vers mértani közepén a leglátványosabb: a harmadik versszak utolsó sorának és a negyedik versszak első sorának utolsó két szava ugyanis azonos („kik beholtak”). Innentől kezdve a rímképlet is megfordul, a *bolt/volt* páros tagjai a versszakok második felébe kerülnek át az elsőből. De az egymásra válaszoló részek (például a hatodik és a tizedik sor vagy a tizenegyedik és tizennegyedik sor) valójában legfeljebb visszhangok, vagy még azok sem, pusztán gépies variációk. Nem ennyire radikális formában természetesen, de erre már az eredeti kuruc-verseknél látunk példát, hogy az egyik kénytelen megismételni a másik szavait ahhoz, hogy azokat érvénytelenítse (*Magyarországnak veszedelméről Philusszal való keserves beszélgetése annak az kéinek* és a *Magyarország végső veszedelmének okait kirajszoló Philusnak megfelel Theophilus* című versekről van szó).¹⁹

¹⁸ PAYER, 225.

¹⁹ KOMLOVSZKI, 132–136, 137–142.

Ezek a példaként hozott, egymásra válaszoló részek, úgymint a hatodik („tenéletedbe egyedül holtál”) a tizedik sor („más életekbe egyedül holtam”) az élő-halott dichotómia lebontása szempontjából fontosak, tizenötödik sorral („retteg a lelked eleven holtan”) egyetemben. Ez utóbbi egyszerű mellérendeléssel megszünteti a kettő különbségét, míg a másik kettő emellett elgondolkodtató definíciót ad a „labancról” és a „kurucról” is. A „labanc” élet „kuruc” általi meghatározásából származik a tételmondatunk, de a „kuruc” önmeghatározás már nem magyarázható az identitás-kánon szubjektumpusztításával. A „más életek” kifejezése mintha inkább arra mutatna, hogy a kuruc-szerep felvétele egy idegen szerep lenne, egy elképzelt másik élet lehetősége, amely persze ugyanolyan hiábavaló életstratégia mint a „labanc” élet. Hogy a kettő végkimenetelében nincs különbség, sőt, sorsközösség van, jól mutatja a „tükörtengely” két (a vers tizenkettedik és tizenharmadik) sora: a második sort visszhangozzák ők is, de immár többes szám harmadik személyben.

A másik két egymást visszhangzó rész, a tizenegyedik, illetve tizennegyedik sor „megkájzeroltak” neologizmusa meglepő módon szintén az összetartozást és nem a különbséget mutatja meg a két pólus között. A „megkájzeroltak” kifejezést leginkább „megcsászároztak” ígére emlékeztethet bennünket, mely a „császármetszésből” alakult ki elvonással. A „labanc” egyik fontos ismertetőjege pedig éppen a császárhűség és a németes terminológia, ezt sűríti egybe ez a szó. Tehát van egyszer egy nyelvi megelőzöttség (a germanizmus), amely mindkét szólamban ott van, egyik sem tudja kikerülni. Mivel a különbséget egymás közt a nyelv és a nem-identikus ismétlés hozza létre, a nyelv távlatából a különbségük nem „vérré menő”. A „megkájzeroltak” az esszenciális, a természetesen adott identitás ellentéte is, mert konnotálja a mesterséges születés jelentését is: tehát kikényszerített, külső hatásra születik meg a „labanc” és a „kuruc” is. Ezzel párhuzamos a „valamivé tesz” jelentésmezeje is: a „császárrá koronáz” jelentés ugyanis szintúgy a konstruáltságot emeli ki.

Ennek a nyelv általi konstruáltságnak, és annak, hogy a cselekvések (a „hőstettek”) valójában csak beszédaktusokra korlátozódnak, a *zsoltár* a kitüntetett szava. Már csak azért is, mert az egyetlen olyan szó a versben, amely a *holtál* helyett a *voltál* szóval rímelhet. A „zsoltár” két dologra irányítja rá a figyelmünk, a szövegszerűsége és a nyelvszerűsége, teszi ezt azzal hogy nyílttá teszi, valójában csakis textuális előzményei vannak ezeknek a megszólalásoknak, egy retorikus tér a születési helyük. A „rengjen agyadban ágyúzó zsoltár” sor tehát megerősíti azt, amit már a nyolcadik sor („s fejedet vettem hány szócsatába”) is sugallt, nevezetesen, hogy szó sincsen valódi összecsapásokról, csakis a retorika harcterén folynak az ütközetek, hitviták ezek inkább, semmint háborúk.

Másrészt a zsoltár-hasonlat megoldása felidézi *A Sion-begy alatt* két sorát is: „Minden lépése zsoltár-ütem: /Halotti zsoltár.” S ezzel elmélyíti azt a kapcsot

latot, amely mindig is fennállt Ady kuruc- és istenes versei között. A Kovács-verset a *hit*, a *gondviselés*, a *zsoldár*, az *isten* szavai ahhoz az Ady-hagyományhoz kapcsolják vissza, ahol a kuruc versek „reménykedő” szólama mindig számolt a transzcendenciával, a „mindegy-szólam” pedig tagadta azt vagy csak a negatív transzcendenciáról tett említést, mint ahogyan a „Most már nagyon jó...” kezdetű versben is történik („Majd elvezérel az Ördög már minket”). Az istenes versek a két távlat egyesítésével lehetetlen küldetést vállalnak, s ez a törekvés egyes kuruc versek sajátja is. Nem véletlen hát, hogy a *Két labanc beszélget* utolsó előtti sora felidézi az egyik ilyen kísérletet, mégpedig a *Könyörgés egy kacagásért* című verset. „Szent istene a kacagásnak” – olvashatjuk ott, s a szövegelőttes miatt a „kacagás isten” kifejezést nemcsak az ironiával azonosíthatjuk, mint eddig tettük. Természetesen az ironikus olvasat érvényben marad, tehát továbbra is ironikus a vélt metafizikai középpont és az ideológiából elnyert létezés („kacagás voltunk”). Még nem is arra kell gondolni, hogy ezáltal egy platformra kerülne Istennel a beszélők, mert akkor maradnánk az ironikus értelmezésben belül. Sokkal inkább arról van szó, mint a *Könyörgés egy kacagásért* című „istenes” versnél, azaz, hogy a transzcendens jelenlét megnevezése nem sikerülhet diszkurzív módon, hanem csakis artikulálatlan formában, bár aztán erről is kiderül sikertelensége.²⁰ Ady egyes istenes verseihez hasonlóan tehát a Kovács-vers is próbálná meghaladni a szélsőséges álláspontokat, a nagy különbség a kettő között az, hogy ez utóbbi a nyelv által, kellő játékos felszabadultsággal meg is tudja ezt tenni. S míg Kovácsnál ez az „artikulálatlan” nevetés a posztmodern nyelvi relativizmus jelölője, addig Adynál megmarad a modernség keretein belül egy kétségbeesett kísérletnek a metafizikai igazság nyelven kívüli megragadására. Ez a relativizmus testesül meg a befejező sor csattanójában („labanc is voltunk”) melyben nagyon fontos az *is* szócska, mert ezzel a gesztussal nem megszünteti a másikat, hanem egymás mellé rendeli a két szembenálló felet, megszüntetve ezzel a hierarchikus oppozíciót. Tehát az ironia nem a behelyettesíthetőségből, vagy a felcserélhetőség khiazmusából ered csupán, hanem abból is, hogy a diszkurzus két eleme szorosan egymásra van utalva és ezáltal ki is oltják egymás feletti hatalmukat.

Még ott is megtalálható ez az olvasási tapasztalat, mint a tizenhetedik-tizennyolcadik és a huszonegyedik-huszonkettedik soroknál, ahol tisztán egymás variációinak mechanikus és khiasztikus megfordítását adják (például azzal, hogy a *keserült* és az *agyafúrt* jelzők helyet cserélnek). A „feladod fajtád feleded nyelved” és „feleded nyelved feladod sorsod” sorok egyértelműen a nyelv és az identitás összefüggésére világítanak rá, Eisemann György szerint különösen az utolsó versszak javasolja azt, hogy ideálképek helyett a sokszínű sorsok nyelviségbe

²⁰ TAKÁCS, 48–51.

ágyazott elbeszélése adja a különféle identifikációk alapját.²¹ De nemcsak csak azt állítják, hogy az anyanyelv lenne az alapvető identitás-jegy, hanem ennek ellenkezőjét is: egy elfogadott diskurzus az egyéni nyelv feladásával és így a szubjektum megszűnésével jár együtt. Így oltja ki tehát itt is ki egymást két egymáson uralkodni kívánó diskurzus, az individualizmus és a közösséghez tartozás.

Összefoglalásképpen azt mondhatjuk, hogy a vers címe nem azt az értelmezési keretet jelöli ki, hogy mindegy, hogy ki mit mond, valójában a két megszólaló úgyis labanc. A címet pedig ennek megfelelően egy transzcendens, külső pozícióban lévő szerző adná (bár az utolsó sor is ezt az olvasatot látszólag megerősíti: az utolsó szó jogán mégis labancnak nevezi magukat az egyik szólam). Inkább arról van szó, hogy a nyelv retorikailag közösséget teremthet, de ki is rekeszthet onnan, mert a közösség eleve ebben a nyelvi kiszolgáltatottságban létezik. Mindnyájan labancok vagyunk tehát, ha ez azt jelenti, hogy idegennek tűnhetünk fel a közösség más tagjainak szemében, mert nem tehetünk mást, a saját nyelvünk úgyis idegenné tesz bennünket – ami összeköt, az el is választ egyben. A vers két különös „labanc”- és „kuruc”-definícióját ennek fényében úgyis magyarázhatjuk, hogy a „labanc” („tenéletedbe egyedül holtál”) az idegenséget nem győzheti le, így a magányt sem. A „kuruc” („más életetekbe egyedül holtam”) pedig elvileg megteremthetne egy közösséget másokkal, mindenféle „idegenekkel”, de mégis egyedül marad, mert lelepleződik a megteremtett közösségének konstruált, nem természetes volta.

A Két labanc beszélget olvasási tapasztalata és Ady-értésünk néhány momentuma

A *Két labanc beszélget* fenti olvasási tapasztalatának távlatából nézve még inkább érthetőbb lesz, amit Palkó Gábor a „Merre, Balázs testvér...” kezdetű vers Király-féle olvasatával tesz. Király elemzését úgy írja át ugyanis, hogy a versben szerinte (ellentétben Király véleményével) nem két szubjektum, hanem két nyelvfelfogás, figuráció és denotáció párbeszéde valósul meg.²² Talán többről is van szó, mint ellentétéről, mert Király esztétikai ideológiájának a figuratív, azaz a „csak poétikus” (a „csak esztétikai”) egyenesen ellenség.²³ Ehhez kapcsolódva, az elemzés elolvasása után az az érzésünk támadhat, hogy az folyamatosan igyekszik elfojtani az elemzésből minduntalan előtörő figuratívát, mert az a (marxizáló) ideológia érvénytelenségét jelentené, s emiatt képes még ellentmon-

²¹ EISEMANN, 702.

²² PALKÓ, 88.

²³ UA.

dásba is keveredni önmagával.²⁴ Fölfedezi ugyanis, hogy a *Két kuruc beszélget*-féle verstípusban a polifónia miatt kap ekkora szerepet a párbeszédes forma,²⁵ ami azt is sugallhatná, hogy a különböző szólamok között nem kellene dönten. Természetesen az ideológia egyszólamúsága ebbe nem egyezhet bele és leteszi a voksát a „mégis-emberség” mellett a „mindegy-emberség” szólamával szemben. A tanulmány saját retorikája viszont vakká válik arra, hogy ezeket a szólamokat önkényesen bármely párbeszédes kuruc vers bármely sorából kiolvashatja, így történhet meg például az, hogy következtelen módon a „kuruc életünk megállván csináljuk” sort először a mégis-morál szólamára hozza példaként, két oldalal később, a „Merre, Balázs testvér...” kezdetű szöveg elemzésekor viszont ezt a beszélőt már a kétely képviselőjének tartja („A kétely szószólóját Balásznak hívták”).²⁶ Csak egyetlen dolgot tartott szem előtt Király, hogy a Schöpflin-féle értelmezési hagyományt továbbvigye, hiszen ott is, nála is ezeknek a verseknek a végső mondanivalója a „mégis-morál”.²⁷

Ezzel a verssel már csak azért is nehezen birkózhat meg Király, mert Balog sem feltétlenül ennek a „mégis-morálnak” a képviselője, ugyanis a vers azon kijelentése, amely mindenféle dichotómiát felszámol, őhozzá köthető: „Óh, jó kurucoknak ilyen rút rossz végük, / Ennen szíveikben lakik ellenségük”. Mivel Király esztétikai ideológiájának az ilyen típusú eldöntetlenség a halálát jelentené, ezért ha már kijelentette, hogy a vers végeredményben mégiscsak Balog álláspontját hirdeti,²⁸ akkor igyekszik is (elég ügyetlenül) ezt a kijelentést az ideológiának megfelelően kontextualizálni. Ez a sor nála vádoló, számon kérő „dacos kiáltássá” válik,²⁹ mely modalitást legfeljebb a vers szóbeli előadása tenné lehetővé, az írásbeliség területén maradó elemzést csak nagyon spekulatív módon tud ilyen hangnemet tulajdonítani ennek a sornak. Ugyanilyen kétségbeesett kísérletre mutat rá Palkó Gábor a vers befejező sorainak („Addig pedig, testvér, amíg álljuk, álljuk, / Kuruc életünket megállva csináljuk”) Király-féle olvasatánál: azzal ugyanis, hogy az „állást” a „mindegy-emberséggel” a „megállást” pedig a „mégis-emberséggel” azonosította,³⁰ csak formális párhuzamot tudott létrehozni a *helyt-*

²⁴ Nagyon érdekes egyébként, hogy az 1970-es kötethez hasonlóan, az *Intés az őrzőkben* jóval több, mint ezer oldalának a legvégén helyezkedik el a kuruc verseket elemző fejezet, s utána pedig nem következik semmiféle összegzés, ahol pedig az ideológiai kinyilatkoztatás igazán teret nyerhetett volna. Mintha „üzenetet” küldene nekünk ezzel Király István, hogy mennyire fontos neki ez a verscsoport, és hogy mennyire más, mint a többi.

²⁵ KIRÁLY, 624.

²⁶ UO., 626, 628.

²⁷ PALKÓ, 83.

²⁸ KIRÁLY, 629.

²⁹ UO., 631.

³⁰ UO., 632.

állás fogalmával, de ezzel eléri azt, hogy Balog kérdező szólamának szempontjai érvényesüljenek még itt is,³¹ a Balázs által mondott sorokban.

Ha más momentumokat választanánk ki a kuruc versek kilencvenes évek előtti recepciójából elemzésre, feltehetőleg hasonló eredményre jutnánk. Ebből is látszik tehát, hogy nem elírás az, amikor H. Nagy Péter Kovács András Ferenc költészetének az Ady-lírára tett hatásáról beszél.³² Természetesen magának ennek a költészetnek a teljes karaktere olyan, hogy a hagyomány újraértésén keresztül folyamatosan befogadói szokásaink módosítására szólít fel,³³ s teszi ezt úgy, hogy nemcsak az irodalomról szól, hanem a jelent is kritikával illeti (ez különösen igaz az *Üdvözlét a vesztésnek* című kötetre), azaz az újraírások során képes mai kérdésekre is válaszolni.³⁴ Sajnos igazat kell adnunk Herczeg Ákosnak akkor, amikor arra figyelmeztet bennünket, hogy csekély hatása van ma Ady kuruc verseinek a kortárs lírára és a verselemzői gyakorlatra egyaránt.³⁵ Éppen ezért külön érdeme a Kovács András Ferenc-lírának, hogy még jobban ráirányította figyelmet Ady költészetének a hagyománytudatára, azon belül persze a kuruc versek esetében teljesen kézenfekvő a tradíció kérdése, elméleti és filológiai síkon egyaránt,³⁶ amelyek egyben szimbólumai is Ady hagyományhoz való pozitív viszonyának.³⁷ S ha Tverdota György a kuruc versek modernségének kritériumait keresi,³⁸ akkor éppen ebben találhatja meg, abban, hogy manapság nem az évszázados örökségek vállalására, hanem az azoktól való megfosztódásra vagyunk érzékenyebbek, s ezt az érzékenységet ezek a szövegek tökéletesen közvetítik.³⁹

Így Kovács András Ferencen és Adyn keresztül érzékenyek lehetünk a kuruc kor költészetének „változásaira” is. Még ha annak kétségkívül nagyobb tétje is van az ezredfordulón, ha Ady kuruc versei a kortárs líraértés olyan kérdéseinek megválaszolásában nyerik el aktualitásukat, mint a lírai én és a szerep viszonya vagy a tradíció és az újítás ellentmondásos jellege.⁴⁰ Tanulmányom utolsó szakaszában tehát arra teszek kísérletet, hogy az eddigi tapasztalatok horizontjából magára az eredeti, XVII-XVIII. századi szövegkorpuszra is rátekintsek, vajon akad-e olyan szöveg, amely kevésbé kanonizált, de egy posztmodern tekintetnek sokkal érdekesebbnek tűnhet, mint az eddig is jól ismert darabok. Teszem ezt tisztán elméleti és nem filológiai pontossággal. Mert például Király Istvánnak

³¹ PALKÓ, 89.

³² H. NAGY, 234.

³³ KULCSÁR SZABÓ, 189.

³⁴ KULCSÁR-SZABÓ 2, 143–144.

³⁵ HERCZEG.

³⁶ PALKÓ, 73.

³⁷ UO., 103.

³⁸ TVERDOTA, 37.

³⁹ UO., 40.

⁴⁰ HERCZEG.

filológiaiag igaza lehet abban, hogy Ady jól ismerte és mintának tekintette a *Buga Jakab énekét*, melynek emléke szerinte ott „kísért” a „Merre, Balázs testvér...” kezdetű versben is,⁴¹ de poétikailag már nem adhatunk neki igazat: a *Buga Jakab éneke* valójában monológ, az első versszakban még más a beszélő, de csak azért, hogy kérdésére elindulhasson az egyetlen szólam.⁴² Hasonló sorsa jut Esze Tamás azon kijelentése is, hogy a párbeszéd kuruc versekhez *Két szegénylegénynek egymással való beszélgetése* jelentette Ady számára az inspirációt.⁴³ Holott ha rátekinünk a szövegre, akkor azt látjuk, hogy az első két versszak narratív bevezetése után a többes szám első személy dominál, a két „szegénylegény” nem dialogizál egymással, kiváltképp nem képeznek külön szólamot.⁴⁴

Az is filológiai tény, hogy Ady jól ismerte az Erdélyi Pál szerkesztett, 1903-ban közreadott kurucköltészet-gyűjteményt,⁴⁵ és az általam javasolt két szöveg ebben nincs benne. Véleményem szerint a már említett *Magyarországnak veszedelméről Philusszal való keserves beszélgetése annak az kinek*⁴⁶ és a *Magyarország végső veszedelmének okait kirajszoló Philusnak megfelel Theophilus*⁴⁷ című versek lehetnek a legközelebbi poétikai előzményei Ady utolsó kuruc verseinek, így a *Két labanc beszélget*-nek is. Az első vers bevezető öt versszakában ugyanis felváltva beszél Philus és a megszólított allegorikus Magyarország-anyja. A későbbiekben Philus meggyőzi arról, hogy saját fiaiban kell keresnie az ellenséget, az utolsó négy versszakban „Magyarország” szólal meg újra és magáévá is teszi ezt a nézetet. A második vers már formális értelemben nem dialogikus, nincs színen más beszélő, viszont folyamatosan reagál Philus mondataira, néha meg is ismétli egy-két szavát, latin mondásait. Számomra éppen egy filológiai adalék, Komlowszki Tibor jegyzete teszi egyértelművé, hogy egy eddig észre nem vett fontos pretextus testesül meg a két versben. A két szöveg ugyanis egyaránt 1670. június 2-án keletkezett, ugyanaz a szerzőjük, a második szerves folytatása az elsőnek, csak külön címmel maradt fenn, s a császárpárti Philus és a nemzeti érzelmű Theophilus párbeszéde „már teljességgel kifejezi a kuruc-labanc ellentét lényeges elemeit.”⁴⁸ A fentiek fényében Philus és Theophilus párbeszéde azért tekinthető sokkal inkább előzménynek, mint például a *Két szegénylegény*..., mert itt valóban külön szólamokra bomlanak a különféle álláspontok. Külön kiemelő, hogy a két beszélő neve majdnem azonos, a különbséget az jelenti, hogy az egyik(et) Is-

⁴¹ KIRÁLY, 632.

⁴² KOMLOVSZKI, 265–266.

⁴³ ESZE, 260.

⁴⁴ KOMLOVSZKI, 372–377.

⁴⁵ KIRÁLY 2, 710.

⁴⁶ KOMLOVSZKI, 132–136.

⁴⁷ UO., 137–142.

⁴⁸ UO., 558.

ten(t) kedveli, a másik neve pedig csonka, nem tudni kihez kötődik. A *Két labanc beszélget* távlatából még fontos lesz az is, hogy ezekben sem az idézőjel választja el a szólamokat, hanem külön címet kapnak, emlékszünk rá, ott az összekeveredés egyik legfontosabb jele a központosítás hiánya volt.

Látható tehát, hogy a hagyomány újraértése Adynál és Kovács András Ferencnél nem hagyja változatlanul az eredeti, kiindulópontnak használt tradíciót sem. Sőt, még a Thaly-féle hamisítási botrány is új fénybe kerül, hiszen mi más volt az, mint egy nem létező hagyomány jelenbéli megteremtése. Bár törekvése mögött tipikusan modern megfontolások álltak: a modern nemzetnek szüksége van alapító szövegekre és a Thaly-féle kuruc versek még inkább megfeleltek volna ennek az elvárásnak, mint az eredetiek, amelyek mit sem tudtak ilyen újonnan előálló érdekekről. Hogy az 1913-as botrány nem szegte Ady kedvét,⁴⁹ talán azon a felismerésen is alapulhat: bármilyen múltbeli tradíció csakis párbeszédben idéződhet meg a jelenben, s hogy ezzel soha többé nem férhetünk hozzá a maga történeti eredetiségéhez, még jobb is.

(2012)

⁴⁹ TVERDOTA, 34.

Az 1937-ben kiadott kötetben viszonylagos laza szerkesztése miatt szükségszerűen kialakul egy olyan olvasói tapasztalat, miszerint jóval több csoportra, egyes esetekben ciklusokra tagolódnak a versgyűjtemény, mint ahogyan azt eredeti felosztása mutatja.¹ A *Meditáció*-ciklus sincs külön e néven jelölve, sőt a csoport versei nem is követik egymást közvetlenül, néhány más vers mindig elválasztja ezeket. Amellett, hogy a cím paratextusa egyértelműen összeköti őket, s ezért valóban legegyszerűbb s műfajmegnevezésről elnevezni a ciklust (*Reggeli meditáció*, *Alkalmi meditációk*, *Éjjeli meditáció a legfelső emeleten*), igen fontos, hogy a háromszor ismétlődő *Alkalmi meditációk* maguk is egy ciklus prototípusai, hiszen az első nyolc, a második négy, a harmadik három kisebb verset foglal magában.² A szövegek közötti kapcsolatra viszont a cím csak felhívja a figyelmet, de orientációt nem ad, hiszen maga a *meditáció* mint műfajmegnevezés rendkívül tág, lényege éppen az, hogy bármilyen típusú szöveg illethető ezzel a névvel, sőt, semmilyen elvárást nem támaszt afelől, hogy itt a szövegek között valamilyen szintű erősebb kohézió is létezne. Magának a *meditáció*nak a legkarakteresebb jegye is ez a szabadság: a gondolatkísérlet minden ideológiai egyszólamúságot elhagyhat, hiszen nem az előre eldöntött igazságok kimondási helye, hanem a *különböző lehetőségek játékában artikulálódó felismerések helye*. (A *Hithű falu* is ennek a jelzésére került be a „meditációk” közé, a szabad asszociációk ezen vers esetében szorosabb, más, környező szövegekkel lazább kapcsolatot hoznak létre, a ciklus korántsem szigorúan zárt.) A *meditációk* tehát megfelelő helyet biztosítanak az Istenről való beszédnek, kommunikációnak, melynek módjait, lehetőségeit vizsgálják egytől egyig a ciklus versei, s csak erre a közös jegyre építve alakítható ki magát a ciklust is létrehozó olvasat.

Niklas Luhmann *Az Isten megkülönböztetése* című esszéjét azzal indítja, hogy minden kommunikáció alapja a megkülönböztetés, s az Istenről való beszéd csak a transzcendencia és immanencia megkülönböztetése alapján lehetsé-

¹ Tamás Attila szerint például a kötet elején egymást követő szonettek (*Fogoly*, *Rend, béke*, *Ég kék* stb.) alkotnak ciklust, annak ellenére, hogy külön címet nem kaptak. TAMÁS, 94.

² A *Meditáció*-ciklusba a következő versek tartoznak (a felsorolás a kötetbéli sorrendet ismétli): *Reggeli meditáció* – 2. *Alkalmi meditációk*: a. *Metafizika* – b. *Eretnek!* – c. *Hit a kapitalizmus uralma alatt* – d. *Első csapda: az értelem ellen* – e. *Második csapda: az értelem mellett* – f. *Szomorú vigas* – g. *De addig?* – h. *Jámbor számítás* – (*Hithű falu*) – 3. *Alkalmi meditációk*: a. *Nebéz út* – b. *A vasárnap megszentelése* – c. *Kisértés* – d. *Meglelt bárány* – 4. *Éjjeli meditáció a legfelső emeleten* – 5. *Alkalmi meditációk*: a. *A vegyes házasság átka* – b. *Hallgass* – c. *Munka közben*.

ges.³ A modernsége ez a vallási kommunikáció alapját jelentő opposzió felbomlott.⁴ Az egyensúly felborulásának, az immanencia térnyerésének a jele a nyugati kultúrát átjáró racionalizmus uralma, a szekularizáció állapota (mely, tegyük hozzá, soha nem lehet totális) – a struktúra szétesésének jele az is, hogy az ördög vagy a pokol „valósága” már az egyházi kommunikációban sem tölti be korábbi domináns szerepét,⁵ a szekularizált nyelv pedig metaforaként használja ezeket. Éppen a metaforikus nyelv az a pont, ahol el kell majd térnünk a luhmanni tételektől. Ugyanis a szociológus differenciaelméleti indíttatású fejtegetéseit csak fenntartásokkal lehet átemelni az irodalomtudományi diskurzusba, hiszen életművében a rendszerelmélet felől vizsgálta a társadalmi jelenségeket, tehát az egyik legfontosabb elemet és szempontot, a nyelvi előfeltételezettséget kihagyja mind tárgya vizsgálatából, mind saját tudományos diskurzusa reflexiójából. Ezért történhet meg az, hogy Luhmann a misztikusok kapcsán tett kijelentésével, miszerint ahol a differenciaelmélet paradoxonba ütközik, ott a misztika metaforákkal kerüli el az akadályokat (ha időlegesen is), súlyosan korlátozza a retorika területét: „A metafora azonban csak olyan kommunikációs aktusok során célravezető alakzat, amelyek retorikai mankókra szorulnak.”⁶ A paradoxonok feloldásában (vagyis, hogy hogyan figyelhető meg a megfigyelhetetlen, illetve a tökéletesen objektív megfigyeléshez kell lennie egy, a megfigyelőtől függetlenül is létező, „eredeti” megkülönböztetésnek) éppen a nyelv miatt lehet egyenrangú vetélytársa a misztika a differenciaelméletnek. Ugyanis magáról a diskurzus „tárgyáról”, Istenről szükségszerűen csak metaforikus nyelven beszélhetünk, mert ma már nincs olyan autoritás, mely az igaz/hamis kód alapján igazolni vagy cáfolni tudna egyetlen Istenről szóló állítást is, pedig a tudomány alapvetően erre a kódra épít. (Luhmann szerint is ez az egyik oka annak, hogy a misztikát olyan hevesen elutasítja a tudomány, ezen belül is a teológia – ezért is lehet építeni a megglátásaira, mert ugyan a saját nyelvére nem, de az elméleti *konstrukciójára* folyamatosan reflektál.) Az irodalom nyelve is metaforikus, tehát nem kérhető számon rajta egy művön kívüli valóság, illetve nem lehet vádolni a valóság meghamisításával sem – ennek megfelelően az irodalomtudományban visszaszorulóban vannak az igaz/hamis kódokon alapuló (például biografikus) olvasatok, a „lehetséges”, mely feloldja az *igaz* és *hamis* ellentétét, nemcsak az irodalom teremtetten világok állandó jelzője lesz, hanem az egyes értelmezéseké is.

Ez a felismerés igazából akkor vált meghatározóvá, amikor az irodalomtudományi pozitivizmusnak és a realizmusnak mint irányzatnak megmutatkoztak a korlátai, éppen az igaz/hamis kód totális kiterjesztését illetően. A realizmus

³ LUHMANN, 180, 183.

⁴ UO., 187–188.

⁵ UA.

⁶ UO., 194.

programját a lírában, a legnyíltabban retorikus műnemben is próbálták bevezetni. A ciklus kezdő verse, a *Reggeli meditáció* tökéletes példája lesz e program megíúsulásának: a vers felütése első látásra az igaz/hamis kódjának ad elsőbbséget, a hipotetikusságnak, mint az irodalom alapjellemezőjének az általa létrehozott létezőknek a kategorikus elutasításával:

Ki annyit hazudtál, ne hazudozz többet,
Ne tettesd, hogy árnyak, illatok követnek,
hősök hörgései, magas kísértések!
Nem követ és nem hí senki; a költészet
nem arra való, hogy elámítsd a népet,
vagy magadat akár. Egyszerű a világ;
amit két szemed lát, épp elég dolgot ád.
Ragyognak a tárgyak. Nyald meg a ceruzád.⁷

Ez a gyakran idézett hely bizonyítékként szerepel a szakirodalomban Illyés költői realizmusára,⁸ a transzcendencia-immanencia ellentétpárja felől nézve az immanencia totális győzelmét jelenthetné. A késő szecessziós versnyelvtől valóban markánsan különbözik ez a megszólalásmód⁹ és elutasít egy patetikus, XIX: századra jellemző, romantikus képviselési hagyományt is. Az első igazi ellentmondás az egyes szám első személyű beszédmód és a dialogicitás tagadása között („Nem követ és nem hí senki”) áll fenn, hiszen van megszólítottja, „címzettje” a versnek. Magának a meghirdetett realista programnak az igazolása (egy házmeszterné reggelének „leírása”) már a negyedik sorában megtörik, hiszen az oly hevesen elutasított trópus, az antropomorfizmus visszaíródik: „Kezében a hírlap, a lapban a hírek / cincogva dugdossák egymáshoz fejüket”. Az egész szakaszra jellemző megoldás indul el ezzel: a bulvárlapok szalagcímei interferálnak egymással, melyek eleve szövegek, tehát kétszeresen is elkanyarodott a beszélő a „reáliáktól” (mint látni fogjuk, hasonló szalagcím-montázs olvasható az *Éjjeli meditáció* ötödik szakaszában – a két szövegrész ezért majd magyarázza is egy-

⁷ A verseket a következő kiadásból idézem: ILLYÉS.

⁸ A jelenség magyarázatát a következőkben látja Kulcsár Szabó Ernő: „A lírára nem okvetlenül találó, »realista« jelzővel alighanem épp azért illették egybehangzóan – Babitstól Tamás Attiláig – legkülönbözőbb beállítódású értelmezői is, mert e [vallomásos] beszédszituáció fenntartásának igénye vall rá legtisztábban a szubjektivitás világértékelésének formális szerkezetére.” (KULCSÁR SZABÓ 2, 29.) A *Reggeli meditáció* felütése olyanmilyre Illyés költői realizmusának alapvető bizonyítéka lett, hogy Szabó Ferenc még Illyés „istenkereső” verseinek tárgyalásakor is ellenpontként használja. (SZABÓ, 71.)

⁹ Voltaképpen egyfajta válasz is arra, hogy „a magyar irodalomban a húszas-harmincas évek fordulóján kérdésessé válik a késő szecessziós jellegű versnyelv továbbvihetősége.” (NYÁRY, 525–526.)

mást). Csak látszólag tér vissza a harmadik szakasz a leíró nyelvi módhoz a *szemüveg* kapcsán (amit a ház mesterné nem lát: „üvöltöz, nem tudja, hol a szemüveg” – látja a beszélő: „A szemüveg, amely ez álnok világra / fényt vethetne, ott van az ablakrájában”), hiszen a nyílt retorizálás megmarad, egy trópus egy másik kontextust is magyarázhat, ha a nap „haragos macska”, akkor néhány sorral lejjebb a *tények* „egerekké” válnak: „folytatásaikkal a friss jelenségek / így villannak eléd s vesznek egérutat, / nem láttatva mást, csak gúnyoló farkukat.” Ezzel visszatér a vers programadó bevezetésében reflektálatlanul maradt *látható-láthatatlan* problémájához, mely az Istenről való kommunikáció egyik alapját képezi, ebben a versben viszont szoros összetartozásuk csak a vers befejezésében lesz nyilvánvaló. A kezdeti megkérdőjelezhetetlen bizonyosságtól, az említett totalizált immanenciától, a különböző *médiumok* kikerülhetetlensége folytán (csak *szemüveg*, *ablakrája* s a *nap* által láthatunk) a beszélő eljut a korlátozottságtudathoz (az egyes szám második személy miatt viszont nem feltétlenül következik ebből önreflexió).

A metaforikus látásmód „rehabilitációja” tovább folytatódik azzal, hogy a „program” által elutasított (mint empirikusan nem létező) *árny*, ráadásul antropomorfizált formában tér vissza egy házaló már korántsem oly realista epizódjában: „s most már ő vonszolja a csalódott árnyat.” Ennek egyenes következménye, hogy a metaforikus látásmód alaptrópusa, az *átváltozás* már egyáltalán nem jelent hirtelen váltást: „Ki volt ez? Micsoda boldogtalan lélek, / micsoda testté lett / szimbólum, sejtetem? – mily haragos isten / megtestesült átka, mely elbődült itten – / sajnos, oly hasztalan e hitetlen házban, / akár a próféták egykor a pusztában.” Csak rövid ideig tartható fenn az az elképzelés, hogy a „program” inkább tematikai vonatkozású, a hangsúly nem a transzcendens, az empirikusan nem bizonyítható létezők elutasításán van, hanem azon, hogy a profanításban is jelen van a szentség (az immanens is transzcendálható), így az ahhoz illő modalitás megilleti a hétköznapiakat is. Ennek ugyanis az ironia mond ellent, mert az sokkal jobban érinti a leírt világot, mint az idegen kontextusban szereplő biblikus beszédet (ezt az utolsó előtti szakasz erősíti meg, ahol a *házaló*-metaforika abban éri el csúcspontját, hogy „a teremtés ezer babra-dolga”, a teremtett világ leírása egyetlen *üzlet*-allegória köré csoportosul), ennyiben viszont az eredeti vallási kód vissza is állhat, mely a transzcendenshez utal mindent, ami stabil és örökérvényű, az immanenciához pedig a múlandó és az instabil kerül.¹⁰ A befejezés már teljesen ebben a kódban beszél, legszembeütőbb jele ennek az, hogy a transzcendens-immanens oppozíció térbeli megfelelője, a horizontális felosztás is megjelenik (a tördelés egyszerre emeli ki a Szentháromságot és töri meg annak tipográfiai egységét:

¹⁰ LUHMANN, 183.

Látszat ez a világ, olcsó, hiu látszat.
Atya, Fiú, Szent-
Lélek oltalmazzon mindnyájunknak ittlent.

A kérdés igazán az, hogy hogyan fordulhatott át az immanencia totalitásából a transzcendencia elsődlegességébe a vers, hogyan juthattunk el az „Egyszerű a világ” kijelentésétől a „Látszat ez a világ” megállapításáig. Nem ugyanazt a világot jelölik? Az egyik általános érvényű volt, a másik csak a ház mesterné és a házaló világát jelentené mindösszesen? A befejezés többes szám első személyű (tehát minden különálló világot összefog), s ezzel a házaló *prófétaságával* is elutasított vátesz-szerep íródik itt vissza, a vers elején megtagadott szerepnek valójában így csak a patetikus modalitását veti el. A személyváltások adják meg igazából a választ: egy transzcendentált nézőpont, mely mindent lát, s ahonnan egyszerű feladatnak tűnik a világ érzékelése, egyre inkább reflexió alá kerül, „minden látása” illúzió, „látszat” lesz. Az idézett kezdő strófa után (ahol az egyes szám második személy általános érvénnyel bír) azonnal kezdődik egy személytelen, egyes szám harmadik személyű rész, melyet egyetlen visszautalás szakít meg („folytatásaikkal a friss jelenségek / Így villannak eléd...”), s mint láttuk, objektivitása csak deklarált, retorikájával egy transzcendens nézőpontot jelöl ki magának a beszélő („Lent a kapualjban a ház mester neje” – olvashatjuk a leíró rész kezdetén). A transzcendens perspektíva azáltal bomlik le, hogy a képviselési beszédmóddal már nem lesz éles elválasztottság közte és a megfigyelt immanencia között. A „látszat” tehát már a beszélő világára is vonatkozhat, csak látszólagos a hatalma a hétköznapi létezők felett, azt a megnevezések, az immanens transzcendenssé tételével éri el – de ez a vers nem mutat olyan szembevető önreflexiót, amelyből ez egyértelmű lenne, igazából a párvers, az *Éjjeli meditáció* olvasásából adódó tapasztalatok mutatnak majd erre rá.

A két hosszabb verset elválasztó *Alkalmi meditációk* kisebb egységei kivétel nélkül oppozicionális logika szerint szerveződnek, s a közéjük ékelődött *Hit-hű falu* is illeszkedik ebbe a sorba. Az a tapasztalat mozgatja őket, hogy a transzcendens és a hozzá kapcsolódó nyelvi paradigma jól működtethető immanens kontextusban oly módon, hogy a „nyelv” uralásával egy sajátos ironikus hangnem jöjjön létre. Ezzel egyszerre kritizálhatók az evilági jelenségek, például a népegyházi, intézményesült kereszténységen belül uralkodóvá vált immanens gondolkodás, s az ebből adódó visszások (*Hit a kapitalizmus uralma alatt*, és ezt teszi a második *Alkalmi meditáció*-csoport összes tagja, kivéve *A vasárnap megszentelése* című verset), s egyszerre mutatható meg a transzcendens beszédmód érvénytelensége. Ám ez az oppozicionális logika a legtöbb versben eldöntetlenségbe torkollik (ezt már a az első vers, a *Metafizika* jelzi). A transzcendens és az

immanens szólam nem keveredik, hanem egymás mellé kerül anélkül, hogy a versek retorikája egy egészen modern megkülönböztetés (mely Luhmann szerint a vallás kapcsán mindig felmerül),¹¹ az értelem/értelemnélküli ellentétpárja alapján elrendezné a két nyelvet (sokszor a *szív* és az *ész* konvencionális metaforikáját használva). Ebben az esetben már magának az értelemnek és értelemnélküliségnek a szembeállítás is csak tévedéshez vezethet. Mint ahogyan erre az *Alkalmi meditációk* negyedik négysorosa, az *Első csapda: az értelem ellen* címe elég egyértelműen rámutat, így ebben a versben is fennmarad az eldöntetlenség:

Buta vagyok és félek tudni, mert
a tudásszomj volt, ami messze vert
körödből, Jézus... – Frissen, lelkesen
az ész hivságáról elmélkedem.

Ezt követően a *Szomorú vigasz* négysorosába fordulat áll be, először itt válik a transzcendencia személyé, bár ezzel együtt jár megközelíthetlenség tapsztalata („Sem ez, sem az, talán majd az idő / lebbenti azt is fel neked: ki Ó”). Intenzívebbé válik a dialógus a szövegek közti dialógus is, a *De addig?* beszélője a jelen megoldatlansága miatt vállalja a közvetlen párbeszédet a konvencionális „Uram” megszólítással („De addig, Uram, addig? Jaj, Feléd is / annyi vívódás, förtelem, veszély visz? / bor, bordély, torz kéz, forró háború – / Mit szavalasz? Nem is volt oly iszonyú.”) Ez jelentős változás, hiszen eddig az egyes szám második személy egy immanens létezőt jelölt, mely bárkivel behelyettesíthető volt, itt viszont már Isten, a transzcendens létezőhöz tartozik, s így szükségszerűen megnyílik egy olyan én-perspektíva, melyből végképp nem tartható fenn tovább a *Reggeli meditáció* transzcendens beszédpozíciója. Ezért ezt a vers utolsó sora gyorsan vissza is vonja, s bár az egyes szám második személy újra immanens személyt jelöl, de önreflexív módon most saját beszédmódját illeti kritikával. Az *Alkalmi meditációk* utolsó verse, a *Jámbor számítás* tehát újra visszatér a kevésbé személyes formához (a megszólított itt már az immanens személy), sőt, az egyes szám harmadik személyű névmással lazít is a reláción, s paradox módon egy reflexión belül a reflektálatlanságtól várja a kommunikáció létrejöttét: „Az vigasztalhat, hogy tudatlan is / szolgálhatod Őt, szolgálj. Törd fejed.”. Ennek a paradox helyzetnek szinte egyenes következménye a másik, már említett fonák helyzet, a megfigyelő megfigyelhetetlensége¹² („Buzgalmat látva tán nem állja meg / s jelt ad...”), mely

¹¹ UO., 198.

¹² „Ha viszont az ember tudatában van megfigyeltségének, szeretné ő is megfigyelni azt, aki őt megfigyeli. Ha pedig az Isten látásra vágyik, akkor pedig szükségképp immanens módon közelít a transzcendenshez. [...] A misztikának az alapkérdése végső soron ugyanez volt, vagyis hogy lehetséges-e a megfigyelhetetlen megfigyelése.” (LUHMANN, 189, 192.)

szükségszerűen a megszólítottásra, mint formára, vagyis magára a versszövegre irányítja a figyelmet (s ez történt már a *De addig?* befejezésében is): „...s egyszerre, észrevétlenül, / azt látod csak, már szóba is vegyül”.

Tehát ebben a szakaszban már jelentkezik az az önreflexív mozzanat, mely a későbbiekben Isten helyett a „te”-hez intézett kinyilatkoztatásban létező beszélő önmaga helyzetére, identitására figyel (a megszólítottaságból ered, hogy eldöntetlen, hogy egyszeri – ez esetben önmegszólítás – vagy általános alannal állunk szemben). A *Hithű falu* csak annyiban rajzolja tovább ezt a képet, hogy ismét szembesít azzal a tapasztalattal, hogy ugyan a transzcendensről szóló beszéd hagyományos formái kimerültek, de semmilyen más immanens nyelv nem tud a helyébe lépni, különösen, ha ragaszkodik az igaz/hamis kódjához. (Jellemző módon nem akkor szakad két szólamra a vers, amikor a különbséget jelölő hasonlat, hanem amikor a különbséget elimináló, tehát akár egy *más világot* létrehozó metafora lép be a szövegbe: „Két angyal repült / tetőnkre el. A többi ott iszik / az istálló zsuppján még. Kétkedel? / mert angyaloknak mégis túlkicsik?”) Viszont ez a reflexió továbbra sem érinti a létezőket, nem kérdez rá létmódjukra, mert a nyelvük és létezésük szoros összetartozását itt még nem ismeri fel. Ezt megakadályozza az is hogy zsánerképpel indít, amely egy lehetséges én-te intim viszonyt egyáltalán nem tesz lehetővé, így újra csak a metaforikus és a leíró, empirikus látásmód váltogatása áll a középpontban:

És ha a kakas ugyanaz, aki
Péterre mordult? És ha odaát
a szomszéd, ki sertését pörköli,
egy sátán lelkét űzi ép tovább?

A kérdések megválaszolhatatlanok, ha nem fogadja el a beszélő valamelyik autoritás útmutatását (ezért is kerül egy eredetileg falusi idillbe Dosztojevszkij és Plátón), de ezzel is csak annyit tud megállapítani, hogy a metaforikus nyelvi módnak van létjogosultsága („Titkokkal forog / e világ csak példával van teli; / Plátó is így szólt és felmutatott.”), de nem marad semmilyen viszonyítási pontja saját helyzetének meghatározására, ennyiben kapcsolódik az önreflexiók sorába („Sokat tudunk már, / Vagy túlkeveset?”). Az *Alkalmi meditációk* második csoportja bár újra ütközteti a metaforikus, transzcendenst lehetségesnek állító és az immanens, leíró nyelvi módot mégis már az első verse, a *Nebéz út* zárata („Imádkozzatok / lelkeért, neokatolikusok.”) visszatér ahhoz a kritikus, polemikus hanghoz, amelyet ezen „látszat-világ” immanenciája, vallási visszáságai jobban foglalkoztatnak, mint a transzcendens kérdése. A „neokatolikusok” és a magyar katolikus költők Illyés bírálatát már 1933-ban kiérdemelték. Egyik Nyugatban megjelent esszéjében azt veti szemükre, hogy „nincsenek kételyeik, nin-

csenek problémáik, nem látom hitvallásuk eredetét, amit követhetnék. Kész világszemlélettel léptek fel, költészetükben a vallás inkább mint vers-szerkezeti tényező szerepel.”¹³ Tehát a dogmatika által holtta tett metaforákat, igéket nem tették élővé, nem hozták közel a modern horizonthoz, Istenre és önmagukra irányuló kérdéseik nem voltak, így nyugvópontot sem kellett találniuk egy-egy nyelvben kialakított viszonylatban, amely ugye neologizmusokat, élő metaforákat kíván, s nem konvenciókat. Valamennyire jogosan éppen a *Rend a romokban*-ról született legértőbb kritika¹⁴ teszi szóvá ugyanezen hiányosságokat, Halász Gábor szerint Illyés Gyula „még nem találja az egyetlen, kizárólagos, általa teremtett formát [...] Az alkotónak nem elég megtérnie, másképp is kell csinálnia, mint az elődök; még a szentek sem konvencionálisak. Illyés Gyula ma még nagyon a versenyszabályok szerint birkózik az angyalal.”¹⁵ Pedig Halász Gábor az ezzel a kötettel beköszöntő új hangot a „melankolikus önmegfigyelésben”¹⁶ látta, amely mint láttuk, minden transzcendenciát megkülönböztetni kívánó beszéd sajátja, *A vasárnap megszentelése* című szakasz is ezzel fejeződik be, s különösen fontos, hogy ismét egyes szám első személyű a megnyilatkozás:

Mint létem értelmét, írott jogát,
nézem gereblyém és kapám nyomát,
aztán a tollét – bár csak egy napon:
köszönöm, Uram, hogy dolgozhatom!

Annyiban igazat adhatunk Halász Gábornak, hogy itt az önreflexió nem párosul az Istennel való kommunikáció problematizálásával, s így a befejezés kifejezetten konvencionális, mint ahogyan az ugyanebben az *Alkalmi meditációk*-csoportban található *Meglelt bárány* című vers a transzcendencia klasszikus kettős etikai „kódolására”, az üdvözlésre és az elkárhozásra épül.¹⁷

Az *Éjjeli meditáció a legfelső emeleten* második fele visszatér majd az önreflexióhoz, de ezt nemcsak a megelőző *Alkalmi meditációk* nem vezetik be, hanem a vers címe és felütése sem. A *Reggeli meditáció* és az *Éjjeli meditáció* nem képeznek ellenpontot, az időpont-megjelölések inkább egy folytonosságot jeleznek, s a *legfelső emelet* térbeli metaforája pedig biztosítja a *Reggeli meditáció* meghatározó transzcendens pozíciót is: „De borzongva most im egyre emelkedek, / önmagam Phönixe zord világod felett.” Hiába van tehát én-te beszédsszituáció, a lírai

¹³ ILLYÉS 2, 427.

¹⁴ Tverdota György szerint Halász Gábor képes volt kritikájával a kortárs horizonton felülemelkedni. (TVERDOTA 2, 73–74.)

¹⁵ HALÁSZ, 39.

¹⁶ UO., 37.

¹⁷ LUHMANN, 186.

én már a megszólításba beépített egy specifikációt („Atyám Istene! Katolikus Isten!”), s ezzel el is távolította magától (az utolsó, harmadik *Alkalmi meditációk*-szakasz kezdőverse, *A vegyes házasság átká* című vers arra a tapasztalatra épül, hogy a hagyományban benneállás, a felekezetiség itt nem eredményez nyugvópontot,¹⁸ a szólamokra szakadó én nem talál egységesítő identitást Istennel szemben), s így a később is használt egyes szám első személy sem tud kialakítani kommunikációs helyzetet. A másik távolító gesztus már ismert: a zsánerképek, ezúttal a külvárosi éjszakából, személytelen perspektívájukkal megakadályozzák az én-te viszony szorosabbá válását. A *Reggeli meditáció*hoz hasonlóan egy leírás itt is transzcendens pozíciót biztosít a többször exponált lírai énnel (sőt azzal, hogy a várost Isten országának démonikus paródiájaként mutatja be, egy olyan prófétai helyzet is adódik, melynek soha nem kell feloldódnia egy közösségi megszólalásban:

Ahogy Velence a tengerre épült,
ez a város bűnre, förtelemre épült.
Megálltam utközben. Nagy villamos halak,
vonatok usztak a Ferdinánd-híd alatt.

Feltűnő, hogy ebben a négy sorban is domináns a *víz* trópusa. A költeményben valóban végig meghatározó, a megszólítás után következő metaforák majdnem az egész szöveg tropológiáját modellezik: „Házak lebegnek, mint hajók lent a füstben. / Az egész külváros, akár egy kikötő.” Nem feltétlenül csak dinamizmust kölcsönöz a statikus városnak, hanem jól jelöli azt a totális jelenlétet is, mely egyértelmű attribútuma egy negatív transzcendenciának. A dinamizált látvány előkészíti azt az *átváltozást*, amely ugyan csak egy másik átalakulás, az önreflexív rész után következik, de ez legalább annyira hozzájárul a pokol versbéli *valóságához*, mint a *víz* metaforájának széles asszociációs bázisa: „Látom itt a Dunát, a csillogó vizet, / melyben nyáron karcsú pogánynők fürdenek. / Oh úgy fürdenek majd, oh, oh sivalkodva / így csapkodják majd a pokol égő habját.” Mint látjuk, a prófétai beszédmód korántsem uralkodik el reflektálatlanul a szövegben, ennyiben rokona a *Jónás könyvének*, mint ahogyan a vers első fele köthető a *Hajnali részegség* verskezdetéhez is. A vers emellett számtalan más kortárs szöveget is felidéz, így például a harmadik szakasz nemcsak a *Reggeli meditáció*nak lesz a variációja, hanem Dsida Jenő *Nagycsütörtökének* is:

¹⁸ Paradox módon egy szerzői „instrukcióban” hívja fel Illyés arra a figyelmet, hogy ez esetben nem működhet a biografikus olvasat, helyette az olvasói önmegértés lesz a helyénvaló stratégia: „Arra kérem az olvasót, hogy a közreadott verseket se velem azonosítsa, hanem saját magával.” (ILLYÉS 3, 154.)

Ez hát, ez az élet. Sóhajtozva fogom,
ölelem itt most az ablak keresztfáját,
nézem imbolyogni a szomszéd tűzfalon
kitárt karjaimnak árnyát s a kapkodó fejét... Oh, hol van a spongya,
az ecet, hogy tikkadt szomjúságom oltsa?

Hiába sikeres a krisztusi sors és az emberi sors egybevillantása, a *Nagysütörtökkel* szemben itt nem marad tartós a metaforikus azonosság, nem lesz általános érvényűvé, mert ez a vers itt nem érhet véget, a felvezető, ironikus kontextus miatt. Az *árny*, akárcsak a *Reggeli meditáció* házalójának esetében, megmutatja egy másik identitás lehetőségét, de ez a lehetőség kihasználatlan marad, mert a különbség *árny* és *bordozó* között soha nem tűnik el. A tét viszont nagyobb, mint a *Reggeli meditáció* esetében, hiszen itt a személyes perspektíva miatt, saját immanenciájára ébred rá a beszélő:

Kétellyel, gyanúval töltözött a testem,
keserűen éget, mit oly vigan nyeltem!
A gúny, mit e versbe is fonni akartam,
szívemet hurkolja, fojtja egyre jobban.

Ez a fordulat a ciklus tengelye, hiszen a önreflexivitás egyszerre irányul az énre és a hangnemre, arra a nyelvre, mely transzcendens pozíciót nyert a hagyományos, biblikus beszéd és a profán regiszter keverésével,¹⁹ és ezzel valóban gúnyos, ironikus modalitást ért el. (A kötethez írt előszavában Illyés maga is megvallja, hogy az idő előrehaladtával egyre jelentősebb eltérések jelentkeztek az első olvasat és az újraolvasások tapasztalatai között: „Amellett, amit én akartam kifejezni velük, gúnyt, alpári kötekedést, sőt miszticizmust találtam bennük, megannyi tulajdonságot, amelytől civilben a lehető legerősebben idegenkedtem.”)²⁰ A lírai én önnön (nyelvi!) korlátozottságára és végességére, immanenciájára ébred rá. Ám mégis visszatér a prófétai beszédmódhoz, mert itt még mindig nem ismeri fel a nyelvtől való függését, még mindig lát módot egy megkérdőjelezhetetlen beszédmód megtalálására, még ha a „szövegkörnyezetének” elégtelenségére rá is döbben: a *Reggeli meditáció* megoldását ismételve újra bulvárlapok szalagcímeiből készít montázst, az „ördög buja nyelveként” aposztrofálva a zűrzavart. Ezáltal visszanyerhetné a transzcendens, megfigyelő pozíciót és a nyelvkritikán belül is megmaradna, de a vers zárata nem tud szabadulni a reveláció hatása alól, visszatér az önreflexióhoz:

¹⁹ Magát a kötet is aposztrofálták különböző stílusok integratív helyeként. Vö. NYÁRY, 524.

²⁰ ILLYÉS 3, 153.

De miért könnyezed te csak a világot?
Micsoda tetszelgés, kérkedés még most is!
Sajnálod tenmagadat, ten nyomorúságod!
Tudod, hova kerülsz? lelked merre oszlik
és a végső napon mit döntenek róla?
Nem áldoztál te sem érettségi óta.

A közösségi beszédmód azért nem tartható fenn a vers eddigi tapasztalatai alapján, mert lényegében nem történt önmegértés, s addig nemcsak az a kérdés, hogy ki helyett szólunk, hanem egyáltalán, hogy ki szól. Az utolsó mondat azért nem illeszkedik ide, mert túlságosan konkrét, s ezzel érvényteleníti az Istenről való beszéd egyik alapvető jellemzőjét, egy meglehetősen parabolikus, egzisztenciális határhelyzet jelenlétét. Éppen ezért sikertelen *A vegyes házasság útka* még azon kísérlete is, hogy annak okát, hogy nem talál választ, az eltérő családi örökséggel magyarázza – egyetlen eredménye lesz csak, a hívő és az ateista szólamhoz egy arc tartozik csak, de választ ekkor sem kap. Magának a vallásnak a lényegét megérteni, azt kifejezni is csak kérdéssel lehet, mondja Luhmann, mert minden válasz azonnal megfigyelés alá kerül²¹ (s korlátozott érvényüket hamar fel lehet ismerni). A vers végén feltett, a transzcendens logikát követő kérdések, tehát nem válaszolhatók meg az ember által, az Istenről és Istennel való kommunikáció viszont elkerülhetetlen. A ciklust záró, harmadik *Alkalmi meditáció*-csoportból a *Hallgass* című vers ilyen értelemben összefoglalja az előző versek tapasztalatát, hiszen nincs nyelv, modalitás, amellyel ezt a kommunikációt az ember irányítani tudná, s még inkább nincs lehetőség egy transzcendens beszédpozíció felvételére: „Se sértés, se gúny, sem a szolgálai / ravasz könyörgés *Őt* nem csalja ki”. Sőt, bármilyen reflexió, így a transzcendencia és immanencia túlzott hangsúlyozása az Istentől való távolodást eredményezi,²² illetve bármilyen Istent jelölő trópus azonnal szubverzálódik, a megfordítottja ugyanúgy érvényes lehet: „A csiga, ürge példáját idézted? / Te bujsz a földbe, hogy ha *Ő* idéz meg!” Így a szorosabb kapcsolatra csak egy alávetettségi relációban, vagy az ellentétes, immanens pozíció, az én eltűnésével lehet lépni – legalábbis ennyit lehet látni egy *immanens* perspektívából:

Hallgass hát s készülj szavára: ha *Ő*
a szelet vetné, lehess levegő,
víz, ha a fodrot. Várj csak, várj.

²¹ LUHMANN, 195.

²² UO., 208.

S ha nem szól:
tudj megfeledezni te is magadról.

S hogy nem ezzel fejeződik be a ciklus, annak az oka, hogy erről az elérendő „létfeljejtett” állapotból nem lehet ugyan beszélni, de valamit megközelítőleg lehet róla mondani. A *Munka közben* annak ellenére, hogy zsánerképpel indít, fönn tud tartani egy intimitást, az én visszhangszerű létével: „a havas méhes zümmögésbe fog. / Igy zeng a szívem is néha már. Zenét / vélek fülelni.” Ez a visszhang egyszerre jelenti az isteni megszólítást és a (természeti) létezés reflektálatlan jeladását is, s a kettő harmóniába olvadhat, hiszen a zene forrása már ismeretlen. Ez az artikulálatlan hang lehet a totális jelenlét helye, mert *önfelelt* ének már nem hangozhat el egy modern vers reflexív közegében (talán ezt a feszültséget jelzi a „Nyugtalan vagyok” közbevetett mondata is), csak a lehetőségéről beszélhet: „...s érzem / a vágyat már, hogy frissen letegyek / seprőt, fogót, s elkezdjek hirtelen / egy messzezengető boldog éneket.” Ez az el nem hangzott (és nem olvasható!) ének a ciklus befejezése, az Istenről való kommunikáció esetében ténylegesen a *Hallgass* programja érvényesült.

Az Istenről való beszéd megújítását a magyar költészetben Pilinszky olyan metaforikával éri el, mely nem épít a hagyományos teremő-teremtő viszonyra, hanem az (Isten jelen-nem-létének paradox voltából adódó) fiktív és reális közötti határ értelmetlenné válásából táplálkozik, s az aposztrofikusság helyét személytelen beszéd veszi át, az esetleg feltűnő én-forma már csak „foglat”.²³ Mint láttuk, az igaz/hamis kód vagy az én-beszéd elégtelensége ezekben az elemzett versekben is alaptapasztalat. Illyés ilyen típusú költeményeit mégsem tartották soha a Pilinszky-líra előfutárának, csak József Attila verseit. (Pilinszkyt – amint egy sokszor idézett, 1971-es Vigília-interjúban olvashatunk róla²⁴ – maga Illyés is csodálta.) A kapcsolatot nemcsak azért nem ismerték fel, mert ezen a cikluson kívül csak elszórtan vannak Isten-versei, melyekben egyébként is kevés a közös jegy,²⁵ hanem azért is, mert a *Meditáció*-ciklus tapasztalatai alapján költészetének alapjegyeiről kellett volna lemondania. És akkor ő nem választhatta a hallgatást.

(2002)

²³ LŐRINCZ, 428.

²⁴ Az interjúra Reisinger János *Hallgass*-elemzésének zárata hívta fel a figyelmemet. (REISINGER, 51.)

²⁵ Tamás Attila ezért nem talál kapcsolatot az *Éjféli meditáció a legfelső emeleten* és a néhány évvel későbbi *Úrfelmutatás egy falusi kertben* című vers között. (TAMÁS, 103.)

JELENLÉT JELENTÉS HELYETT

A Valse triste példája

Hans Ulrich Gumbrecht akadémiai bestsellere, *A jelenlét előállítás*a egyre nagyobb megbecsültségre tesz szert itthon is. Sikere abban áll, hogy meggyőzően reflektál az elektronikus médiumok uralta világunk megváltozott kulturális erőviszonyaira: általában eddig a magas kultúra képviselői, köztük az irodalomtörténészek, szomorúan konstataáltak, hogy a populáris kultúra az ő általuk képviselt és ápolt értékek rovására nyer egyre nagyobb teret. Az erre adott reakció legfőképp abban merült ki, hogy kutatási témák közé addig „alantasnak” tartott kulturális termékek (sportesemények, tévéfilmsorozatok, képregények, videoklipek stb.) vizsgálata is bekerült, illetve megerősödött a kifejezetten az ilyen kutatásokra szakosodott kultúra- és médiatudomány. Ezzel párhuzamosan komoly és színvonalas reflexiók láttak napvilágot a tudományos berkeken belül, Gumbrecht viszont azzal emelkedik ki közülük, hogy saját szakmáját is górcső alá veszi, megállapításai arra is vonatkoznak. A hangsúlyozottan két ideáltípusban megfogható ellentétpár, a „jelentéskultúra” és a „jelenlétkultúra” ugyanis megingathatja az értelmezés központi szerepét a humán tudományokban.¹ Az első fogalom az értelemközpontú modernséghez rendelhető, a „jelenlétkultúra” középpontjában pedig a test áll, ami viszont inkább az európai történelem modernség előtti, középkori szakaszát jellemezte,² de nyugodtan hozzáfűzhetjük ehhez, hogy az archaikus korszakok, a mai természeti népek vagy éppen a másodlagos szóbeliség (Ong) kortárs euro-amerikai kultúráit is ezzel a fogalommal lehet legjobban megragadni.³

Gumbrecht kilenc pontban foglalja össze a kettő különbségét, ebből csak hármat emelnék ki (mert azoknak a későbbiekben is szerepük lesz): míg a „jelenlétkultúra” a testet a kozmogónia ritmusába illeszti, addig a „jelentéskultúrának” a világ megváltoztatása a fő célja; ennek megfelelően a „jelenlétkultúra” tér-, a „jelentéskultúra” pedig időközpontú lesz; az új illegitimnek, elhajlásnak tekintendő a „jelenlétkultúrában”, a másiknak viszont alapvető törekvése az új-

¹ GUMBRECHT, 68.

² Uo.

³ Természetesen Weöres Sándor érdeklődése a keleti kultúrák iránt is értelmezhető úgy, mint aki ezáltal elfordul a túlzottan jelentésközpontú Nyugattól a „jelenlétkultúrák” felé. Vagy legalábbis művészete másokkal együtt „[A]nnak tudatosulása, hogy a klasszikus európai művészet a világ-nak csak egy körülhatárolható részére korlátozódott, és más művészetek vele egyenrangú felismeréseket fogalmaznak meg az emberi életről.” (SCHEIN, 40.)

tás.⁴ A szembenállás viszont nem történeti, ellenkezőleg, bármely kultúrában megtalálhatók azok az összetevők, amelyeknek egyes részei a „jelentés”, más részei a „jelenlét kultúrájából” származnak, ezen belül viszont bizonyos kulturális jelenségek inkább csakis az egyik vagy a másik terminussal jellemezhetők.⁵

Gumbrecht éppen a költészetet hozza fel arra példaként, hogy igazán egyiket sem lehet mellőzni a másik rovására: „A költészet talán a legerősebb példája a jelenléthatások és jelentéshatások egyidejűségének – mivel a hermeneutikai dimenzió legerősebb intézményi dominanciája sem nyomhatta el egészen a ritmus, és az alliteráció, a versszak, a verssor jelenléthatását.”⁶ Bármennyire is tűnhet „anti-hermeneutikainak” ez a kijelentés, Gumbrecht a „megtagadott” mester, Gadamer egyik kései interjújában is talál olyan kijelentést, mely őt igazolja, hiszen Gadamer is elismeri, hogy a költészet olvasása nem kizárólag a jelentésre összpontosul.⁷ Weöres ezt már évtizedekkel korábban kimondja egy szintén vele készített 1963-as rádióbeszélgetésben: „Nem is hiszem, hogy lehetséges volna a verset tökéletesen és az utolsó morzsáig érteni.”⁸ Ez nem azt jelenti, hogy Gadamernél és Gumbrechténél is előbbre való lenne Weöres, és nem is arra bizonyíték, hogy a magyar kultúra elszigeteltsége miatt megint nem vettek észre valamit, amit mi már régóta tudunk. Az igazság az, hogy a magyar irodalomértés is csak most kezd eszmélni, hogy Weöres mennyire más, de a mai mediális környezetnek is megfelelő irodalom- és költészetfelfogással operált.⁹ Ez a korát megelőző hozzáállás a kortársaknak és a későbbi recepciónak érthetetlen és ezért észrevétlen volt, mi sem bizonyítja ezt jobban, mint hogy Cs. Szabó László a költő válasza után még kétszer rákérdez arra, hogy meg kell-e tökéletesen érteni a verset, Weöres pedig minden alkalommal határozottan nemmel felel.

Akad még egy különös párhuzam vagy inkább kapcsolat Gumbrecht és Weöres között: amikor Gumbrecht az „intenzitás pillanatairól” beszél, számtalan példát felsorol arra, hogy milyen nehéz visszaadni a műalkotások ránk tett hatását, az egyik ilyen mű a sok közül a kedvenc verse, Garcia Lorca *Kís bécsi*

⁴ GUMBRECHT, 70–71.

⁵ Uo., 68–69.

⁶ Uo., 23.

⁷ DUTT, 63. (idézi: GUMBRECHT, 57.)

⁸ CS. SZABÓ, 113–114. Sőt, már *A vers szíjletése* elején leszögezi, hogy a verset „nem-értelmi elemek” is alkotják: „Ha prózát írunk: a jelentésre, tartalomra összpontosulunk [...] Versköltésnél másként áll az eset: a gondolatfűzés mellett fellépnek nem-értelmi elemek is: az ütem és a rím megbontja a gondolatfűzés egyeduralmát, értelmen-kívüli irányba elhajlítja a szépségkeresést.” (WEÖRES, 8.)

⁹ A *Valse triste* értelmezéstörténetében először Lapis József mondja ki, hogy a vers ránk tett hatásában „elsődlegesen nem szemantikai megértés történik”, hanem sokkal inkább „a verszene általi bevonódás érzéki tapasztalatáról van szó.” (LAPIS, 84., kiemelés az eredetiben –T. M.).

valcer című költeménye.¹⁰ Először csak a *Valse triste*-tel való motivikus azonosságra lettem figyelmes, de aztán azt is fölfedeztem, hogy a vers eddigi egyetlen magyar fordítását éppen Weöres Sándor készítette. Szintén *A vers születésében* mondja ki, hogy maga a műfordítás ihlető lehet egy költő számára: „És van egy műfaj, mely jóformán kizárólag a műélvezet-nyújtotta ihletből táplálkozik: a műfordítás. Ha egy műfordításban elevenség és lendület van, ilyenkor az eredeti költemény nemcsak vezérfonala volt a fordítónak, de ihletője is.”¹¹ Meglátásom szerint itt egy fordított folyamatnak lehetünk tanúi: Weöres fordítására nagy hatással lehetett saját verse, a *Valse triste* is. A valcer-motívum kínálta lehetőségek mellett alkalmat adott erre az is, hogy mindkét versben a bécsi keringőhöz egy nosztalgikus hangulat társul, talán éppen azért, mert hasonlóan az operetthez (a másik tipikusan monarchikus zenés műfajhoz) a húszas évekre már kiment a divatból, ezért hozzá már csak nosztalgikus érzések tapadhattak.¹² Meglepő módon Garcia Lorca versében Bécs mellett éppen Magyarország lesz az a másik földrajzi hely, amely a múltnak egy vágyott, ám soha el nem érhető terrénuma lesz. Szinte megtestesíti a nosztalgiát, párhuzamosan a soha be nem teljesülő szerelem elérhetetlenségével: „Mert téged imádlak, álmodlak árván, / a játszó kisfiúk padlásán, / Magyarország ódon fényére vágyva...”.

Gumbrecht, ki tudja, talán éppen a *Kis bécsi valcer* hatására, de szintén általános és fontos kérdésnek tartja azt, hogy miért mindig nosztalgiával és veszteségérzettel gondolunk vissza az intenzitás pillanataira.¹³ Talán egész könyvének az összefoglalásaként is helyt állhat a válasz: ezek a pillanatok azonosíthatók a jelenlét- és jelentéshatás között ingázó *esztétikai élmény* és magával a *jelenléthatás* fogalmaival, melyeket időközpontú „jelentéskultúránkban” mindig átjárja a hiány, egyszerűen azért, mert időhöz kötöttek, azaz múlékonyak. Ebből az is következik Gumbrecht lírafelfogásának ismeretében, hogy *minden költeményt alapvetően a jelenlét- és jelentéshatások feszültsége jellemez, de a Kis bécsi valcer és a Valse triste abban más, hogy ezt a küzdelmet nyíltan színpadra is viszi*.¹⁴ Mindkét vers címe tehát egy

¹⁰ GUMBRECHT, 83. Ahogy erre egy magyar blog (WANG) felhívta a figyelmemet, a vers zenei karriert is befutott, mert Leonard Cohen híres dala, a *Take this Waltz* egyértelműen a *Kis bécsi valcer* szabad fordítása. A dallam nekünk magyaroknak is ismerős lehet, mert a felhasználásával Sztevanovity Dusán írt dalt, *Volt egy tánc* címmel, amit aztán testvére, Zorán előadásában ismerhetett meg az ország 1991-ben.

¹¹ WEÖRES, 21.

¹² CSÁKY, 258–259.

¹³ GUMBRECHT, 83.

¹⁴ Bizonyíték erre az is, hogy Weöres egy 1943-as, Várkonyi Nándorhoz írott levelében is a *keringő* igei metaforáját használja, amikor új verseinek jelentés-nélküliségéről beszél: „Ennek a tartalomnak nincs logikai láncolata, a gondolatok, mint a zeneműben a fő- és melléktémák, *keringenek* anélkül, hogy konkrétta válnának, az intuíciónak fokán maradva.” (VÁRKONYI, 22–23, kiemelés tőlem – T. M.).

nagyon fontos jelenlétformára, a táncra utal, a *Valse triste*-nél a *somori* jelző azonnal jelenlévő is teszi a veszteségérzetet. Ugyanakkor rögtön fordítani kell, ami pedig már az idegen nyelv és a magyar közötti *jelentések* megfeleltetéséről szól.¹⁵ Az eredeti spanyol címben (*Pequeño vals vienés*) ilyen erős idegenségről nincsen szó, inkább arra az „ismerős idegenségre” appellál, ami már a korabeli olvasót is megfoghatta, ha a monarchikus Bécs korszakára gondolt. A *Valse triste* ezt a miliőt teljes mértékben negligálja, ha van egyáltalán hely ebben a versben,¹⁶ az mindenképpen rurális és egyáltalán nem urbánus. Ebben a környezetben, pontosabban ebben a motívumsorban ugyanis sokkal könnyebben kapcsolható az időindex, annak a történelmi időnek a koncepciója, mely burkolt módon azt állítja: az időbeli változásoknak a dolgok nem állhatnak ellen.¹⁷

De ezt az időtlenséget, melyet a vers ismétlődő struktúrája¹⁸ és zeneisége ugyanúgy állítja, mint a megismétlődő sorok tartalma, csak a természetnél találjuk meg: „Egyik nyár, akár a másik. / „Mindegy, hogy rég volt vagy nem-rég.” A jelenlét kultúrájára jellemző ciklikusság, ismételhetőség az emberek életében is ott van ugyan, de ezzel párhuzamosan ők nagyon is elszenvedik a lineáris idő múlását: „az ember szíve vásik”. Veszteség csak az embert éri, mint ahogyan csak ő érezhet nosztalgiát az elmúlt dolgok iránt is, így a hatalmi hierarchiában a természet kerül felülre, amit a hozzá kötődő antropomorfizmusok ugyanúgy jeleznek (pl. „Hűvös és öreg az este. / Remeg a venyige teste.”), mint az, hogy a természet túlon túl intenzív jelenléte elől visszahúzódnak az emberek: „Kuckóba bújnak a vének” (majd később: „elbujnak már a vének”). Viszont értelmeznünk kell azt is, hogy nem általános alanyról van szó, hanem csakis az idősekről, az ő kudarcuk ugyanis már nyilvánvaló: az emberi természet múlandósága miatt ők már nem képesek a testük erejével védekezni, csakis *az arra való emlékezés* (az emlékek ebből a távlatból tehát olyan valaha volt *jelenlétek*, melyek csak az utólag adott *jelentéseknek* köszönhetik mostani létüket). Azonban két lépésben ez a túlélő stratégia is csődöt mond, hiszen először még csak „Lyukas és fagyos az emlék”, tehát nemcsak hogy nem tudja *egészében* újra előállítani a jelenlétet, hanem

¹⁵ Weöres viszont a *Kis bécsi valcer* fordítójaként másként jár el, s döntő helyeken inkább a jelenlét (a ritmus, a zeneiség) előírta szabályoknak engedelmeskedik, és nem igazán a pontos jelentés visszaadására törekszik. Jól mutatja ezt az a döntése például, amikor a strófák végén refrénszerűen visszatérő spanyol *vals* szót inkább a hangzásban közelebb álló *dalként* fordítja, a jelentésének megfelelőbb *tánc* helyett.

¹⁶ Ezt úgy értem, hogy kronotoposza tényleg nincs a szövegnek, a tér viszont az időtlenség hatására valóban előtérbe kerül, ahogy Bata Imre Kibédi Varga Áronra építve megfogalmazza, „a Weöres-vers terét a pillanatnyivá zsugorodott idő és a végtelenre tágult tér határozza meg.” BATA, 59.

¹⁷ GUMBRECHT, 98.

¹⁸ Ha addig nem is lett volna nyilvánvaló, a vers befejezése viszont egyértelművé teszi, hogy végképp megszűnik az időbeliség linearitása. (LAPIS, 87.)

ráadásul még a külső természet jelenléthatását sem tudja kizárni. Aztán végképp nem is sikerül szembeszegezni ezzel a túl erős természeti erővel egy, az emlék által biztosított alternatív jelenlétet: „nem marad semmi emlék”. Így az utolsó négy sor, bármennyire is ismétlődő variációja az első soroknak, lényegesen különbözik attól, mert az ember már nincs jelen benne,¹⁹ legfeljebb megszemélyesítések képében.

Egy *föld*, *világ* nélkül – mondhatnánk Gumbrecht alapján, aki Heidegger *világ* és *föld* terminusaira is épít a saját *jelenlét-jelentés* fogalompárosának a megalkotásánál, szerinte a *világ* teszi jelentéssé, vagyis „kulturáspecifikussá”²⁰ a bennünket körül vevő természeti környezetet (a *földet*). Végkövetkeztetésként a vers gumbrecht-i távlatú olvasási tapasztalatát tehát abban összegezhethetnénk, hogy ha az ember nem tartja fenn a természettel való azonosságát, mint tette azt például a tisztán középkori jelenlétkultúrában, akkor a múlandósága nem jár együtt újjászületéssel, nem léphet be a természeti körforgásba, csak a kulturálisan egyértelmű jelentéssel bíró szimbolikus *ősz* és *este* marad neki jobb híján.

(2013)

¹⁹ Így vitathatóvá válik Kenyeres Zoltán kijelentése, aki szerint „[A] felejtést az elmúlással és az emlékezést a létezéssel már a *Valse triste* is közös fonálra fűzte.” (KENYERES, 68.) Sokkal inkább Schein Gáborral lehet egyetérteni, hiszen ő a vers kapcsán az emlékezet ironizálódásáról beszél: „Weöres számára a morális, humanista tartalmakat magában foglaló emlékezet iróniába és nevetségességbe fordul át.” (SCHEIN, 34–35.)

²⁰ GUMBRECHT, 67.

Tárgyiasság és biblikusság Nemes Nagy Ágnes Ekhnáton-ciklusában

Nemes Nagy Ágnes *Ekhnáton*-ciklusának utolsó sora („hiszem a test feltámadását” – *A tárgy fölött*) bármennyire is ismerős sokunknak az *Apostoli Hitvallásból*, az ízig-vérig modern hét vers befejezéseként mégis idegenül hat. Megsérti ugyanis azt a tézist, miszerint a romantikától induló költői törekvések egyik kitüntetett célja éppen az, hogy a vallásos regiszter holt metaforái helyett új, eddig még nem ismert élő metaforákat keressen az Isten-tapasztalatok artikulálásához: éppen ezért kerül a kereszténységből ismerős diskurzusok módosítások nélküli újramondását. Kontextusától nem azért tér el radikálisan, mert anakronisztikus lenne egy egyiptomi fáraó beszédfikciójának keretén belül (ezt a szabályt már az első költeménytől kezdve megszegik a szövegek): sokkal inkább azért, mert az addig látenszen jelenlévő biblikusság, itt, először és utoljára, explicit formát kap.

Igaz ugyan, hogy a hitvallást nagyon is csonkán idézi meg ez a sor: nemcsak hiányzik belőle a többi tárgy (a Szentlélek, az egyetemes keresztény anyaszentegyház stb.), de még a többes szám első személy is, mely „bűneink” bocsánatában ugyanúgy ott van, mint „testünknek” feltámadásában. Egyáltalán nem egy közösségben mondott szavak ezek, sőt, ha visszalépünk a vers elejére, akkor belátható, hogy ennek a „tulajdonos nélküli” testnek a vitalitása helyett anyagszerűsége és *tárgyszerűsége* a hangsúlyos inkább: „Mert fény van minden tárgy fölött. / A fák ragyognak, mint a sark-körök. / S jönnek sorban, derengő végtelen, / fény-sapkában 92 elem, / mind homlokán hordozva mását – / hiszem a test feltámadását.” A test és a tárgyak mind-mind egy olyan immanencia részeivé válnak, mely „egy anyagelvű, a léten *belül* adódó transzcendencia ígéretéről tanúskodik.”¹ Ezt az állítást két olyan regiszter keverésének a segítségével fogalmazza meg, melyek az immanencia-transzcendencia oppozíció két végpontján helyezkednek el: a természettudományos beszédrend egyik alapjának tekinthető periódusos rendszer megszemélyesített elemei a *Jelenések könyvének* ismert szcenárióját idézik meg („És láttam: íme, a Bárány ott állt a Sion hegyén, és vele száznegyvennégyezren, akinek a homlokára az ő neve és Atyjának a neve volt felírva.” – Jel, 14,1). Ez viszont nem jelent egy egyirányú folyamatot az immanenstől a transzcendencia irányába, épp ellenkezőleg: ahogy János látomásaiban az „igazak” mellett ellenfeleik ugyanúgy jelet viselnek („akik imádják a fenevadat

¹ SzÜCS, 115. (kiemelés az eredetiben – T. M.)

és az ő képmását, és akik magukra veszik az ő nevének bélyegét” – Jel 14,11), a transzcendencia jelének, a fénynek is van immanens oldala. Erre ráeszmélni a rilkei „remény költői fizikája” képes Nemes Nagy Ágnes szerint – ezt éppen abban az interjúban állítja, ahol *A tárgy fölöttéről*, ahogy ő mondja, „a kis glóriával vonuló kémiai elemekről”² szóló versről kérdezték. Később kifejti, hogy a két, látszólag egymást kizáró távlat nagyon is kiegészíti egymást: „Hogy aztán mennyire anyag az anyag, test a test, arra nézve nemcsak a vallási tanítást lehet megkérdezni, hanem a modern természettudományt is. A magam részéről [...] úgy érzem, hogy az anyagnak és szellemnek, a testszerűnek és energiának ez a kényes-fényes, átlátszó egymásba folyása gyönyörű.”³

Ha a két oldal ezen ekvivalenciáját elfogadjuk, akkor tovább is gondolhatjuk azt a Nemes Nagy-recepciót régóta jellemző megállapítást, amelyet az elsők között Berta Erzsébet fogalmazott meg: „A látványok elvonatkoztatató, analitikus fölfogása pedig a Nemes Nagy-lírának éppenséggel legfőbb egyedítő sajátása. [...] a különféle pozícióban fölléptetett ércek, kristályok, vegyi elemek a látványt természettudományosan absztrakt látomásba átnövesztő szemlélet megnyilatkozásaiként (is) értelmezhetők.”⁴ Azaz, az újdonsága ennek a lírának valóban abban áll, hogy a „költőietlen” természettudományos beszédrendet beemeli a versbeszéd terébe, de tárgyas-analitikus szemléletmódja túl az immanencia transzcendenciáján a transzcendencia immanenciáját is meg akarja érteni, ami alatt leginkább a vallás evilági történetét érthetjük. Nemes Nagy Ágnes számunkra nagy relevanciával bíró vallástörténeti-vallásfilozófiai eszmefuttatásokba is bocsátkozik a fentebb említett beszélgetésben, hiszen úgy látja, az egyistenhit-idea először Ekhnáton esetében jelenik meg, és „a második absztrakciós fok volt az emberi gondolkodásban a mózesi lépés”.⁵ Ez az elképzelés, melyet korábban és később is többször hangoztatott Nemes Nagy Ágnes,⁶ különösen Jan Assmann nem is olyan régi monográfiájának, a *Mózes, az egyiptomi* fényében válik

² NEMES NAGY, 414.

³ Uo., 415.

⁴ BERTA, 286.

⁵ NEMES NAGY, 413–414.

⁶ Például a *Mi nekem Jézus?* című írásában, mely válasz volt a Vigilia folyóirat körkérdésére, és eredetileg az 1970/12-es számban jelent meg: „Első tudomásunk, magyarázat-keresésünk, filozófiánk bizonyára a sokistenhit volt, második lépésünk az egyistenhit felé vezetett, talán Ekhnátonnal, a vallásújító fáraóval. Harmadik lépésünk pedig az absztrakció lépcsőfokain a mózesi volt, a Láthatatlan Isten megjelenése a tudatban, mint egy végtelenbe vesző lépcsősor már »modellálhatatlan« tetején.” (NEMES NAGY 2, 591–592.) Később szinte szó szerint megismétli ezeket a szavakat az 1986-os, *Jézus* című rádiójegyzetében: „Az istenfogalom egyre absztraktabbá lett: sokistenhit, egyistenhit, láthatatlan Isten fogalma. Ezek fontos lépcsőfokok az emberi gondolkodás elvontságának növekedésében. De ugyanakkor magában rejtí az istenfogalom elszakadásának a veszélyét az emberitől.” (NEMES NAGY 3, 700.)

érdekessé. Ugyanis arra érez rá, amit később az emlékezetkutatás bizonyít, nevezetesen, hogy mivel „Ehnaton valami ahhoz hasonlót tett, mint amit az emlékezés Mózesnek tulajdonít”, így ők ketten, illetve „az egyiptomi és bibliai monoteizmus, egyiptomi ellenvallás és bibliai Egyiptom-gyűlölet kapcsolata bizonyos történelmi alappal rendelkezik”.⁷

Ekhnáton és Mózes az adott közösségek kulturális emlékezetében fordított utat járnak be: míg a fáraó traumát okoz reformjaival és ezért a későbbiekben emlékét is kitörlik a királytáblákról, és elfojtás alá kerülnek a vele kapcsolatos emlékek, addig Mózes emléke – bár ő egyáltalán nem történelmi személy – örökre fennmarad. A két vallásalapító között a monoteizmus a közös jegy, de van egy nagy különbség: a zsidó vallás távlatából a Nap kultusza ugyanúgy bálványimádás lett volna, mint az elutasított más egyiptomi kultuszok. Viszont a fenti emlékezeti tartalmak miatt az *idolátria* vádja nemcsak „ikonizmus”, többet jelent annál, sokkal inkább „egy erős kulturális-vallásos ellenszenvet kifejező polemikus fogalomról van szó.”⁸ Azzal viszont, hogy a ciklus Ekhnáton *Naphimnusz*ából vett idézettel indul és a két nagyobb vers (az *Ekhnáton éjszakája* és az *Ekhnáton az égben*) következetesen a Nap képe köré épül,⁹ Nemes Nagy Ágnes nemcsak egy *kereszténység előtti* „bálványimádó” vallás antropológiai kondícióira kérdez rá, hanem egyben egy *kereszténység utánira* is. A *napnyugati* és *felvilágosult* modern gondolkodás *láthatatlan* előfeltételeit is ugyanúgy kutatja, melyek közül a nyelvi megelőzöttség, a retoricitás a leglényegesebb. Így a művészet, szűkebben pedig a költészet mibenlétét is firtatja, meglepően közel kerülve ezzel a dekonstrukció nyelvszemléletéhez. J. Hillis Miller például egy Wallace Stevens-vers elemzésekor arra következtetésre jut, hogy a nyelv alapvetően *katakrétikus* természetű: a nyugati civilizáció központi metaforája a *nap*, ami maga is *katakrézis* (mivel a nap minden láthatóság forrása, de magát közvetlenül nem tekinthetjük, úgy figurája a láthatatlannak és a megnevezhetetlennek) – így a naphimnuszok a legerőszakosabb katakrézisek, mert maguk alkotják meg azt, amihez imádkoznak.¹⁰ Ebből az is következik, hogy Nemes Nagy Ágnes Ekhnáton alakjában azt a szimbolikus modern embert találta meg,¹¹ aki ugyan nyíltan maga konstruálja isteneit, de ettől nem lett hatalmasabb, sőt, kénytelen a nyelvnek való kiszolgáltatottságát is színre vinni. Ekhnáton tehát egyszerre szimbolizálhatja a teremtmő

⁷ ASSMANN, 43–44.

⁸ UO., 65.

⁹ SZÜCS, 107.

¹⁰ MILLER.

¹¹ Ezt maga is megfogalmazza egy Lator Lászlónak adott interjújában: „Úgy éreztem, hogy az Ekhnáton-figura alkalmas arra, hogy magára vegye a huszadik századi embernek ezt a nagyon sokrétű és nagyon nehezen meghatározható vagy pontosan meg nem válaszolható problematikáját, amit úgy nevezhetünk, hogy metafizikátlan metafizika.” (NEMES NAGY 4, 394.)

ember immanenciájának győzelmét, de a vereségét is. Ez a kettőség a versekben leggyakrabban egy nagyon ősi topikában, a fény és a sötétség harcában jelenik meg. A transzcendencia hiánya, az apokaliptikus pusztulás természetesen az éjszaka képével jelölhető leginkább (*Eknáton éjszakája*) és végső győzelme pedig „az örök dél” képével (*Eknáton az égből*). Ezért is volt nagyszerű választás a *Napforduló* mint kötet cím, mert benne ott van az az eldöntetlenség, hogy melyik irányba dőlnek el a dolgok: a sötétség terjeszkedik a világosság hátrányára, vagy fordítva – nem tudni, hogy a téli vagy a nyári napfordulóról van-e szó.

Ugyanakkor a két napforduló egy körszerű mozgás egy-egy változást jelentő pontja csak. A nagy kérdés az, hogy van-e önmagába való identikus visszatérés vagy sem. Derrida szerint a *nap* „heliotropikus” metaforájának ilyen típusú filozófiai használata a metafizikai hagyomány fenntartását jelenti: „A napnak ez a *visszatérése önmagához* – ez a belsővé tétele – nem csupán a platóni, arisztotelészi, karteziánus stb. beszélyeket, nem csupán a logika tudományát mint a körök körét jellemezte, hanem egyúttal és ugyanakkor a metafizika emberét is. Az érzékelhető nap, mely Keleten kel fel, pályája estéjén, a Nyugati Ember szemében és szívében belsővé tehető.”¹² Derrida mondata mintha csak a ciklus elé választott Naphimnusz-részletet írná újra: „Feljövotelt és lemenetelt / formálsz ki, eleven Nap, / Sötéten mulsz el, fényesen / térsz vissza. / Te dobogsz a szivemben.” Nemes Nagy Ágnes választása talán nem is azért esett erre a néhány sorra, mert abban tökéletesen ott van ez a metafizikai körszerűség (és tegyük hozzá, a meghaló és feltámadó isten előképe is). Nem ez lehetett az elsődleges választási szempont, mert, ahogyan azt az előbbi interjú-részletből láthattuk, a „metafizikátlan metafizikának” elkerülhetetlenségével maga is tisztában volt. Az idézetnek ugyanis, azon túl, hogy (a magyar fordítás legalábbis) színre viszi a konstruáltságot („formálsz ki”), egyik fontos állítása a belsővé tétel („Te dobogsz szivemben”), a személyesség hangsúlyozása lesz a tárgyas líra keretein belül.¹³ Ez a belátás teszi lehetővé az olyan életrajzi élmények beépítését a szövegbe, mint például az 1956-os emlékek (a tankok, a menekülések, a disszidálási kísérlet).

Van egy olyan személyesebb szál, a szerelemé, amely éppen visszavontságával válik beszédessé, ha továbbra is a ciklus „metafizikai” kérdéseit és válaszait tartjuk szem előtt. Az *Eknáton éjszakájának* második „dalbetétét” Nemes Nagy „szerelmi emlékeknek” nevezi,¹⁴ viszont a *Szerelem* rövid, kétsoros verse („Jó.

¹² DERRIDA, 97. (kiemelés az eredetiben – T. M.)

¹³ Ezt megerősíti a Lator Lászlónak adott egyik válasz is: „Mielőtt reflektálnék az alapkérdésre, szeretném ünnepelni azt a megjegyzését, hogy az objektív költészet mögött és bármifajta rejtőzködő költészet mögött kitapintható a személyes élmény. Hát persze. Hát mi a csudának ír az ember verset, ha nem azért, mert a személyes élményét akarja közölni?” (NEMES NAGY 4, 393.)

¹⁴ UO., 398.

Gyönyörű vagy Nofretéte. / Mert egy istent föltaláltam.”) mégsem kerül be a ciklus versei közé. (Igaz, találtam olyan kötetet, ahol mégis oda, pontosabban annak végére helyezték el a szerkesztők.) Még különösebb, hogy a hátrahagyott versek között található, a „szürke noteszból” előkerült „előtanulmány”, a *Vázlat-elemek az Ekhnáton éjszakájához* már felütésében („Én istenem, te jól tudod, / tapadtak rám az asszonyok.”) is nagyon profán megszólalásmódjának nyoma sincs a ciklus második versében. Valószínűsíthetően azért, mert az *éjszakai élet* immanenciája (a „tékozló fiú” történetének első szakasza) bár ugyanúgy nélkülözi a transzcendencia jelenlétét, mint mondjuk a háborús tapasztalatok, mégsem tehető a kettő közé egyenlőségjel pusztán az *éjszaka* közös trópusa alapján, legfeljebb moralizáló távlatból, amely természetesen teljesen idegen lenne az *Ekhnáton*-ciklus hangnemétől. Ezzel szemben a *Szerelem* sokkal jobban illett volna a ciklusba, nemcsak az „isten-föltalálás” motívuma miatt, hanem azért is, mert az Ekhnáton feleségéről készült szobor nagyon nagy jelentőséggel bír Nemes Nagy számára. Mindkét, általunk már idézett interjúban kifejti, hogy a szobor éppen azért olyan szép mai szemmel nézve is, mert Ekhnáton reformjai egyben a művészet megújulását is jelentették, a kilépést a statikusságból az egyszerűre realista és spirituális el-amarnai művészeti korszak felé.¹⁵

A válasz arra a kérdésre, hogy miért nem vált ennek ellenére sem a ciklus szerves részévé ez a vers, egyben összefoglalását is adja az eddig elmondottaknak. Az *Ekhnáton*-ciklus koncentráltasága ezt ugyanis nem engedhette meg: egyrészt a vallás antropológiájának és történetének tárgyias szemlélete nem teszi lehetővé semmilyen történetszerűség (például egy szerelmi szál) erősebb kibontakozását; másrészt a szemlélő egyedülléte, szubjektivitása ennek a tárgyias szemléletmódnak az egyetlen garanciája. Mondanunk sem kell, hogy a befogadótól ugyanilyen koncentrációt követelnek meg a versek, a „remény költői fizikája” pedig abban bízik, hogy az ott elsajátított magasabb rendű látás segítségével saját világát is másként érzékeli ezután, a profánban, az immanensben is meglátja majd a transzcendenst. Ezt a reményt és programot az a Nemes Nagy-mondat sűríti magába a legjobban, amelyet Berta Erzsébet, valamint Schein Gábor, a költő eddigi egyetlen monográfusa is idézett: „A dolgokban hír van, numen adest, sunt existentiae rerum: ez az objektív költő szent meggyőződése; hisz benne, vagy tapasztalja, hogy a tárgyakban istenek laknak, akik jeleket küldenek neki, ismerten túli intelligencia jeleit.”¹⁶

(2013)

¹⁵ UA. illetve NEMES NAGY, 414.

¹⁶ BERTA, 285.; SCHEIN 2, 69.

Ha egy költő egy adott külföldi szerző műveit lefordítja magyarra, még nem feltétlenül lesz hatással rá. Nincs ez másként Szilágyi Domokos esetében sem, aki – másokhoz hasonlóan – pusztán megélhetési okokból is fordított. Jelen tanulmány azt kívánja bizonyítani, hogy itt nem erről van szó, a címben szereplő két világirodalmi rangú alkotó jelenléte nemcsak filológiai, hanem poétikailag is meghatározó Szilágyi életművének egy-egy szakaszában.

Az Eliot-hatás

Igaz ugyan, hogy Szilágyi T. S. Eliot-nak nem szánt külön fordításkötetet, mint Walt Whitmannek,¹ sőt, a *T. S. Eliot legszebb verseinél*² csak a szövegek összehasonlításában és jegyzetelésében vett részt, mégis – az eddigi szakirodalommal összhangban azt mondhatjuk – megtermékenyítő hatással volt rá, amely különösen a *Búcsú a trópusok* (1969) című kötetnél szembetűnő. A versgyűjtemény hat verse nagyjából akkor készülhetett, mint amikor a *Séták Mr. Eliot körül* című 1968-as szöveg, amelyet a készülő válogatás beharangozójának szánt. Számunkra most az a legérdekesebb ebből az írásból, hogy magyarázatot ad a nagyobb volumenű Eliot-fordítás elmaradására: „Közhely, hogy a műfordítás a világ legreménytelenebb foglalkozása. A legtöbb költőt nem lehet fordítani; Eliotot, hitem szerint: nem szabad.”³ Hasonló reménytelenségről számol be a jegyzetek bevezetőjében is: „Eliot verseit jegyzetelni szinte reménytelen vállalkozás”.⁴ Ezért csak az *Átokföldjéhez* ír jegyzeteket, amelyeket vegyít Eliot eredeti jegyzeteivel, illetve gyakorta csak kiegészíti azokat a más szövegből vett idézetek magyar fordításával, a citátumokat esetleg az eredetinel is hosszabban közli. Emellett ritkábban a csakis általa felfedezett bibliai allúziók pontos helyét és a Károli-féle fordítását adja meg. Sok egyéb magyarázatot is ad, például angliai helyszínek kapcsán, de ezeket átvehette az angol kiadásokból is – egy-két helyen ír pár soros elemzések is, de ezek a legritkébbak.

Az *Átokföldje* lábjegyzetelése eklatáns példája annak, hogy mennyire más-
képpen állt ez a szöveg az őt megelőző hagyományokhoz, s ez az újfajta attitűd

¹ WHITMAN.

² ELIOT.

³ SZILÁGYI, 19. (eredetileg: Korunk, 1968/3, 345–348.)

⁴ ELIOT, 125.

maga is „évtizedekig megkerülhetetlen tradícióvá vált”.⁵ Ez az új magatartásforma leginkább a *Búcsú a trópusoktól* nyitóversében található meg, a *Haláltánc-szvit*-ben. Ez a nyilvánvaló kapcsolat szinte közhellyé vált a szakirodalomban, talán ezért is próbálták meg többen is megkérdőjelezni. Először Cs. Gyimesi Éva volt az, aki a *Haláltánc-szvit* idézettechnikájánál Eliotot csak formai előzménynek tartja, funkciójában inkább szerinte inkább Esterházyval rokon.⁶ Ez azért vitatható, mert állítható éppen az, hogy Szilágyi a posztmodern előfutára, de ez azért elég nagy horderejű kijelentés és Cs. Gyimesi monográfiájában egyáltalán nem próbálja meg ezt máshol is alátámasztani, az Esterházy-párhuzam csak egy egyszeri, elejtett megjegyzés marad. Ez az idézésteknika tehát sokkal inkább Eliotra mutat vissza, mint előre, például Esterházy felé. Pécsi Györgyi éppen visszafelé tekintve jegyzi meg önkritikusan, hogy hiába gondolta úgy mindenki (ő is), hogy a *Haláltánc-szvit* jegyzetei T. S. Eliot-hatást mutatnak, valójában sokkal korábbra tehető ennek a technikának a megjelenése, hiszen „már [...] 1961-ben lábjegyzeteli a *Bájjengyet-koszorút*, miközben a költemény semmilyen modern poétikai hatásról nem árulkodik, a legkevésbé Eliot-éről.”⁷ Ám közelebbről megnézve, a *Bájjengyet-koszorú* tizennégy jegyzetének többsége pusztán növény- vagy állatfajok latin nevének megadása (vagy fordítva), a többi pedig magyarázó lábjegyzet, amelyek tehát egyáltalán nem szöveghelyek megjelölésére szolgálnak, mint az *Átokföldjénél*, vagy éppen a *Haláltánc-szvit* esetében.

Ott már a jegyzetek ugyanis nagyon hasonlítanak az elioti jegyzetekre, és nemcsak formájukban, hanem tartalmukban is, tehát főként biblikus és Shakespeare-drámákból vett idézetek találhatók szép számmal. Az első idézet (mintegy hommage-ként) pedig a *Gerontion* című Eliot-vers mottója, Shakespeare *Szeget szeggel* című darabjából („Thou hast nor youth nor age”), ráadásul forrásként csak Eliotot tünteti fel, Shakespeare-t már nem. Szintén a *Búcsú a trópusoktól* szövege a *Hogyan írjunk verset*, amelyben szinte szó szerint megismétlődik Szilágyi Eliot-esszéjének egyik mondata: „A jó vers már azelőtt *közzöl* valamit, mielőtt az ér- / telemig elhatolna, mondá Eliot. (Könnyű volt neki. / Vagy nem is?)” (Kiemelés az eredetiben).⁸ Az esszé mondata és a vers sorai között a különbségek csak látszólag nem szemantikaiak: a más tipográfia, tördelés a szöveg materialítására irányítja a figyelmet és ezzel belép egy olyan értelemadó erő, mely jelentésszóródást idéz elő. Kiterjesztve erre a részletre is Borbély András *Haláltánc-szvit*-ről tett megállapítását, miszerint az értelemképződés alapja nem a nyelv,

⁵ KAPPANYOS, 25.

⁶ CS. GYÍMESI, 161.

⁷ PÉCSI, 193.

⁸ A verseket a következő kiadásból idézem: SZILÁGYI 2. Az eredeti mondat így hangzik: „Továbbá azt is mondotta még Mr. Eliot, hogy a jó vers már azelőtt közöl valamit, mielőtt megértené az ember”. (SZILÁGYI, 18.)

hanem egy vizuális mező,⁹ a jelentés innentől kezdve nem uralható. Mintha ezt ismerte volna fel Szilágyi T. S. Eliotnál és fordítóként mintha ezért fordult volna egy sokkal korábbi, ezért jóval könnyebben fordítható életmű, Walt Whitman felé. A *Hogyan írjunk verset* befejezésében ezért a szerző által eredetileg kurzivált *lefordítottam* az Eliothoz való viszonyulásban érthető úgy is, hogy az egy tradíció adaptálását jelenti: „hihetem hogy belőletek *lefordítottam* amit érdem / es / és csakúgy érdemes ha mindent”. Az érdem/érdemes kettősége rávilágít arra, hogy a fordításban egyszerre rejlik ott a sajátban applikálható haszon („érdemes”) és a másik által elérhető kanonikus pozíció („érdem”).

A Whitman-hatás

Az előbbi versrészlet megszólítottja egyáltalán nem azonosítható Eliottal vagy Whitmannel, de mégis elgondolkodtató Cs. Gyimesi Éva észrevétele, hogy a *Kolumbusz imája* című Whitman-vers (amelyet Szilágyi Palocsay Zsigmonddal „vetélkedve” lefordított, hogy aztán még egy változatot készítsen belőle és végül még egy, az eredetitől erősen eltérő parafrázist is) és a *Hogyan írjunk verset* között szó szerinti egyezések vannak.¹⁰ Tehát párhuzamosan van jelen az Eliot és Whitman iránti érdeklődés. Lényeges különbség viszont, hogy Eliottal ellentétben, Szilágyit (mint látni fogjuk) élete végéig folyamatosan és intenzíven foglalkoztatja Whitman. Ezt nemcsak az 1975-ös fordításkötet bizonyítja, hanem például két korábbi verse is: az első egy 1969 áprilisában keletkezett szöveg, *Az oszlop*, melynek mottója Whitmantól származik: „The clock indicates the moment – but what does / eternity indicate? (Whitman) / (Az óra jelzi a pillanatot – de az örökkévaló- / ságot mi jelzi?)”. A költemény ugyanúgy az Eliot-esszéinél megismert megoldást alkalmazza, szinte egy időben keletkezett az Igaz Szóban megjelent Whitman-esszével, beszédes egybeesésként a *törvény* szót mindkettőben nagybetűvel írja.¹¹ Az is a szoros kapcsolatot bizonyítja, hogy a vers befejezése kifejezetten a mottót írja tovább vagy bontja ki: „Nagy ellenünk, az elmúlás / tehetetlenül rázza öklét: / van már percmutatód, öröklét!”

A másik a *Requiem (Song of Myself)*, a *Felezőidő* című kötet (1974) utolsó, tehát hangsúlyos helyen lévő verse. Bár a költő életében nem az utolsó kötete, de az utolsó általa összeállított versgyűjteménye ez, mert az 1976-os *Öregek könyve* egyetlen hosszúverset, illetve a szintén ebben az évben megjelent *Pimpimpáré* csakis gyermekverseket tartalmaz. Így a *Requiem* hangsúlyos helye tényleg jelen-

⁹ BORBÉLY, 45.

¹⁰ Cs. GYÍMESI, 66, 73.

¹¹ „de annál szigorúbb a Törvény” (*Az oszlop*) és „[Whitman] Nem hallgat: mert mégis, mindennek ellenére: ő a Törvény, a Mindenség.” (SZILÁGYI 3, 784.)

tősséggel bírhat, bár megítélésem szerint a szöveg nem véletlenül került el a kanonizálást eddig. A szójátékokban rejlő centripetális erő szétfeszíti a rekviem modalitása által biztosított értelmezési kereteket, a kettő feszültsége nem lesz termékeny, feltehető, hogy a whitmani pretextussal való összeolvasás sem eredményezne olyan interpretációt, amely más megvilágításba helyezhetné ezt a szöveget.

Talán többre juthatunk, ha eltöprengünk azon, hogy miért ragaszkodott Szilágyi egy saját Whitman-fordításkötethez. Egyértelmű, hogy az 1955-ös *Fűszálak* kiadást¹² ismerte, hiszen a Szenczi Miklós által írt előszavát többször is idézi: először akkor, amikor bevezetőt írnak Palocsay Zsigmonddal a *Kolumbusz imája* fordításaikhoz (*Változatok egy Whitman-versre*), *Mentség és magyarázat* címmel.¹³ Aztán a fordításkötetben a versek előtt, mintegy bevezetőként szereplő, Szilágyi által írt Whitman-életrajz is nagyban épít a Szenczi Miklós-félére, gyakori, hogy egybeesnek a megfogalmazások egy-egy életrajzi momentum elbeszélésénél. Elképzelhető, hogy Szilágyi nem is ismerte az 1964-es teljességre törekvő magyar Whitman-kiadást,¹⁴ fordításkötetének akkor sem a hiánypótlás lehetett a célja, mert az általa lefordított tizenhármasból (Az *Ének magamról* nagy opusából csak részleteket közöl magyarul) tizenháromnak már eleve volt az 1955-ös kötetben is magyar fordítása. Ha idevesszük az 1964-est is, akkor minden általa is kiválasztott versnek volt már magyar változata akkor, amikor ő nekilátott a munkának. Már csak ennek a ténynek az ismeretében is gondolhatunk arra, hogy itt inkább van szó költői tiszteletadásról, vagy még inkább egy költői ízlés és ezáltal egy ars poetica indirekt megfogalmazásáról. A sémaszerűsége miatt általában figyelmen kívül hagyott cím, *Walt Whitman legszebb versei* tehát értelmezhető úgy is, hogy a *Szilágyi Domokos által legszebbnek tartott Whitman-versek* gyűjteménye ez a kötet, hiszen a technikai szerkesztésen kívül mindent ő csinált: ő válogatta, fordította és írta meg az előszót. Itt valóban egy egyszemélyes projektről van szó.

Szemben a Palocsay Zsigmonddal folytatott „versengésével”, amelynek tétje a *Kolumbusz imája* minél jobb lefordítása volt – talán éppen ezért nem is került be a fordításkötetbe (az ő együttműködésük inkább majd a *Fagyöngy* megszületésében teljesedik ki). Már említettük Cs. Gyimesi Éva felfedezését, amely erős kapcsolatot lát a Whitman-vers fordítása és a *Hogyan írjunk verset* között. De a Szilágyi-kismonográfia szerzője ennél még továbbmegy, állítása szerint a *Kolumbusz imája* két, Szilágyi által készített parafrázisa (*Első változat*, *Második változat*) a *Búcsú a trópusoktól* összes versével fontos dialógust folytat.¹⁵ Ezt erősíti meg az a

¹² WHITMAN 2.

¹³ SZILÁGYI 4, 112.

¹⁴ WHITMAN 3.

¹⁵ Cs. GYÍMESI, 70.

tény is, hogy a későbbi recepció is igyekezett megválaszolni a fordítás és a változatok viszonyának kérdését.¹⁶ Jómagam Cs. Gyimesi igen alapos és máig érvényes elemzését két apró momentummal egészíteném ki. Az első ismételten filológiai jellegű: az eddig kevés figyelmet kapott, Szilágyinak Whitman százötvenedik születésnapjára írt esszéjében maga is elfogadja az amerikai költő szerepértelmezését: „a költészetnek ez az újvilági hajósa nem ok nélkül hasonlítja magát Kolumbuszhoz.”¹⁷ Nincs ez másképp a fordításokat bevezető *Mentség és magyarázat*ban sem, ott minden kommentár nélkül átveszik Szenczi Miklós értelmezését, miszerint a hajótörött Kolumbuszban Whitman saját sorsát énekli meg.¹⁸ A különbség abban van (bár az eredeti szöveg végkicsengése valóban optimista), hogy ez a Kolumbusz már Whitmannél sem a forradalmár-felfedező kultúrhérosz szerepét kínálja, hanem egy rezignált, magányos és elfelejtett öregember távlatát, amely így az első szerep ironikus kiforgatásaként is érthető. Ezt a Whitman-versben már ott rejlő lehetőséget radikalizálja a két parafrázis.

Ennek bizonyítására (ez lenne a másik kiegészítésem Cs. Gyimesi interpretációjához) álljon itt egy olyan részlet, amely egyben *A próféta* című vers irányába is mutat: „Is it the prophet’s thought I speak, or am I raving?”¹⁹ A kérdés majdnem az „ima” legvégén hangzik el és mélypontját jelenti a beszédfikciónak, a kétségbeesett és magányos lírai én előtt immár saját beszéde is kérdésessé válik, önmagára is kénytelen rákérdezni, hogy ezután viszont már csak a reménykeltő zárlat következhesen. Mint ahogyan volt róla szó, Szilágyiék ismerhették az 1955-ös kiadást, így megnézhatték azt is, hogy Faludy György hogyan ültette át ezt a sort magyarra. „Próféta vagy őrült beszél belőlem?” – olvashatjuk ott, s hogy ez lakonikusságával az egzaltált hangnemet jól visszaadó megoldás lenne, az az 1964-es kiadás Keszthelyi Zoltán-féle fordításával való összevetésből derül ki: „Próféta vagyok én, aki e gondolatot kimondom, vagy csak álmodozom?” Ez a körülményeskedés szerencsére hiányzik Szilágyinál is, sőt, két kérdésre bontja az eredetit és így még inkább visszaadja a beszédhelyzethez illő modalitást: „Próféta szól belőlem? Vagy csak őrült?”. Jól mondja Cs. Gyimesi, a *Kolumbusz imájá*-nak kompozícióját végig követi az *Első változat*, de teszi ezt inverz módon, az „indulatos tagadás” jegyében,²⁰ ennek megfelelően az általam kiválasztott sor variációja ugyan megtalálható a parafrázisban, de relevanciája és tétje nincs töb-

¹⁶ Lásd például: DEMÉNY. Vagy Székely Örs eddig publikálatlan előadását, *Határhelyzetek – Szilágyi Domokos: Kolumbusz imája* címmel (elhangzott a *Szövegpolitikák* című „Szilágyi Domokos-workshopon”, Kolozsváron, 2014. június 6-án).

¹⁷ SZILÁGYI 3, 785.

¹⁸ SZILÁGYI 4, 112. (eredetileg: WHITMAN 2, xxi.)

¹⁹ WHITMAN 4, 439. (A magyar fordítások és az eredeti angol szövegek összevetésénél is ezt a kiadást használtam.)

²⁰ Cs. GYÍMESI, 76.

bé ennek a kérdésnek: „Próféta vagyok vagy bolond – most egyremegy” (*Első változat*). Annyira nincs, hogy a *Második változat*ban már nem is találunk rá semmilyen utalást, de azt gondolom, hogy a két parafrázis tapasztalata ott van *A próféta* című versben is, összhangban Borbély András olvasatával, aki szerint abban a szövegben nem a hit és a tagadás, hanem a külső felhatalmazás nélküli személyes tudás és konformizálódás rendje, az Ige konvencióvá válása áll szemben egymással.²¹ Ebből távlatból válik érthetővé, hogy a két parafrázis sem csak tagad, hanem állít is, nevezetesen azt, hogy a *Kolumbusz imájának* konvenciója nem tartható fenn tovább, a versben kínálkozó konformista szerep anakronisztikus a késő modernség horizontján. Borbély konklúziója, miszerint a *Búcsú a trópusoktól* poétikájából „a költészet humanista perspektívájának összeomlása olvasható ki”,²² ebben az esetben azt jelenti, hogy Szilágyi két „változata” a whitmani humanizmussal számol le.

Ez a végkövetkeztetés ugyanakkor ellentmond annak a korábbi megállapításnak, hogy míg T. S. Eliot csak egy bizonyos periódusban foglalkoztatta Szilágyit, addig Whitman végig ott volt érdeklődésének homlokterében. Szilágyi tartós Whitman-rajongása ugyanazokat a kérdéseket veti fel, mint életművének a hetvenes években végbement „klasszicizálódása”. A kettő között van összefüggés, ezt szeretném megvilágítani egy harmadik Szilágyira hatást gyakorló költő, Méliusz József bevonásával.

A Méliusz-batás

Egy friss tanulmányában Szilágyi Zsófia Júlia szögezi le teljes joggal, hogy Szilágyi esetében számolnunk kell Méliusz József hatásával is, amely 1968 körül volt a legerősebb és az akkori avantgárd és a neoavantgárd ihletés jórészt neki volt köszönhető.²³ Feltehető viszont az is, hogy Whitman is Méliusz miatt került Szilágyi látókörébe, hiszen a költőtársnál már egy hatvanas évek eleji hosszúversben, a *Jakob letrájában* szó szerint főszereplő Whitman (József Attilával együtt), sőt, egy későbbi versében a modern költészet alapító atyjaként aposztrofálja Whitmant: „Dédapánk Whitman magamagáról írt kritikát / fontosabbat pontosabbat azóta se senki.” (*Whitman dédunokái*).²⁴ Később, épp 1968-ban írja azt Méliusz Szilágyiról (más költőket is felsorolva), hogy „tud Whitmanul [sic!] költeni.”²⁵

²¹ BORBÉLY, 51–52.

²² UO., 56.

²³ SZILÁGYI 5, 71, 73.

²⁴ MÉLIUSZ, 318.

²⁵ MÉLIUSZ 2, 111.

Kortársak lévén – bár az 1909-es születésű Méliusz jóval idősebb volt Szilágyinál – nem egyirányú, hanem kölcsönös hatásról beszélhetünk. Méliusz „másodvirágzásának”, a „whitmani-ginsbergi hang” megtalálásának nemcsak tanúja volt a fiatalabb barát, hanem szellemi partnerként részt is vett annak alakításában.²⁶ S bár Szilágyi Zsófia Júlia szerint a Méliusz-hatásra csak kevés példát találunk kettejük levelezésében,²⁷ mégis érdemes áttekinteni a levélváltásukat közreadó kötetet²⁸ abból a szempontból, hogy igazolhatjuk-e a Whitman állandóan jelenlévő hatásáról szóló tézisünket. Szilágyinak már az első közreadott levelében (Bukarest, 1961. február 28.)²⁹ az első megemlített könyv (amit majd szeretne egyszer kölcsönkérni Méliusztól) egy olyan antológia,³⁰ amely tekintélyes számú Whitman-verset tartalmaz (nyolcat, Ezra Poundtól egyet, Eliottól hármat közölnek). Nem sokkal később (a bukaresti, 1962. május 12-i keltezésű levélben) olvashatunk arról, hogy mennyire tetszett Szilágyinak a *Jákob létrája*.³¹ Ennek lenyomata ott van a kötet függelékében megjelentetett lektori véleményben is, amelyet Szilágyi írt Méliusz 1963-as, *Beszélgetés a rakparton* című verseskötetéről.³² Szilágyi valóban itt fejt ki a szabad versről alkotott nézetét³³ és a *Jákob létrája* megnevezése nélkül, de annak a versnek a logikáját követve rokonítja József Attilát Whitmannel: „József Attila népi hangú szegényember-versei sokkal közelebbi rokonok Whitman *Fűszálai*-val, mint mondjuk, Szabolcska protestáns-tömjén-illatú [sic!] ősi nyolcásaival.”³⁴

Visszatérve a levelezéshez, ezután évekig csak a már ismert írásokhoz kapunk némi filológiai háttérrel: megtudjuk, hogy Székely Jánosék hoznak Szilágyinak majd egy Whitman-kötetet (1967. július 29-i keltezésű levél),³⁵ talán arról az 1955-ös magyar *Fűszálak*ról van szó, amelyet később Palocsay Zsigmonddal közösen használnak. 1968-ban megírja Méliusznak, hogy visszakéri az Igaz Szótól azt a Whitman-esszét, ami végül 1969-ben mégis ott fog megjelenni, 1974 nyarán még dolgozik a saját Whitman-fordításkötetén (kolozsvári, 1974. július 24-én keltezett leveléből tudjuk ezt).³⁶ Az igazi meglepetés 1976-ban ér bennünket: három egymás utáni levélből (az egyik a Méliuszé) kiderül, hogy *Szilágyi nem elégedett meg tizennyolc Whitman-vers lefordításával (melyek ugye 1975-ben jelentek meg egy*

²⁶ SZILÁGYI 5, 75.

²⁷ UO., 73.

²⁸ ÁGOSTON.

²⁹ UO., 5.

³⁰ UNTERMAYER.

³¹ ÁGOSTON, 25.

³² *A Beszélgetés a rakparton ürügyén* = UO., 163–165.

³³ Ahogy erre Szilágyi Zsófia Júlia is felhívta a figyelmet. (SZILÁGYI 5, 74.)

³⁴ ÁGOSTON, 163.

³⁵ UO., 89.

³⁶ UO., 104, 134.

kötetben), hanem az egész Fűszálakat (a végső változatban több mint négyszáz vers) szerette volna megjelentetni saját fordításában! Ezért panaszkodhatott Szilágyi az év elején, márciusban Méliusznak, hogy „ami a teljes Whitmant illeti, egyelőre még angolul sincs.”³⁷ Méliusz augusztusban rá is kérdez, hogy kapott-e visszajelzést a Kritériontól: „A lehető legnagyobb magyar Whitmanra [sic!] (fordításodban) megírtam a kiadónak az előterjesztést. Reagált-e?”³⁸ Méliuszhoz írt utolsó előtti levelében (szeptember 20-án) csak annyit ír erről, hogy visszhangtalan maradt a kezdeményezés: „A Kritériontól (!) semmi hang a Whitmanról: (!) mindenesetre köszönöm szívességedet.”³⁹

Zárásként arra a már lebegtetett kérdésre kell választ adnunk, hogy hogyan is függ össze Szilágyi Domokos költészetének alakulástörténete és a mindvégig jelenlévő Whitman-rajongás. Miért nem inkább T. S. Eliotot választotta? Pedig ha csak felületes pillantást is vetünk a kortárs angolszász irodalomkritika T. S. Eliot- és Walt Whitman-képére, akkor is rögtön látszik, hogy nemcsak az időbeli távolság, hanem a poétikai eltérések miatt is nyúlt messzebbre Eliot hatása Whitmanénél. Eliotról számtalan olyan tanulmányt találunk, amely az angol nyelvű posztmodern irodalomra tett hatását bizonyítja meggyőzően, Whitman esetében nem találunk ilyet, csakis a modernizmus első hullámaig ér el, ahová Eliotot vagy éppen Ezra Poundot is szokás sorolni.

Annak, hogy Szilágyi Whitmant találta szimpatikusabbnak (és nemcsak fordíthatóbbnak), nyilvánvalóan nemcsak személyes (ezért visszanyomozható), hanem poétikai okai is voltak. A Whitman és Eliot közötti választás dilemmája lefordítható a magyar irodalom viszonylataira is, egy Kulcsár Szabó Ernő által megfogalmazott formula segítségével: „Lírájának nagy kérdése ebből eredően éppen az volt, sikerül-e úgy szintetizálni a különböző szerepértelmezésekkel összekapcsolódó látásmódbeli és hangnemi komponenseket, hogy egy új líra-modellben – mondjuk a Határ Győző-féle attraktív formanyelven egy Nagy László-típusú mentalitás legyen képes megszólalni. Szilágyi Domokos korai halála felelet nélkül hagyta ezt a kérdést...”⁴⁰ Azaz Whitman permanens jelenléte inkább arra mutat, hogy a kettő közül az utolsó években (nemcsak mentali-

³⁷ UO., 145.

³⁸ UO., 146.

³⁹ UO., 147. (A felkiáltójeleket feltehetőleg a szerkesztő, Ágoston Vilmos illesztette be.)

⁴⁰ KULCSÁR SZABÓ 3, 283.

tásban, de formanyelvben is) Szilágyi „visszatér” a Nagy László neve által fémjelzett költői modellhez.

De nem készülhetett el Szilágyi teljes *Fűszálak*-fordítása, és a *Búcsú a trópusoktól* után (mely egyben búcsú Eliottól is) egyáltalán nem beszélhetünk homogén életműről, így az idézetben feltett kérdés továbbra is nyitott marad.

(2016)

Markó Béla Szétszedett világ című gyűjteményes kötetéről

„Útközben verset összegyűjteni: a sors kihívása is lehet” – jegyzi meg Markó Béla a kötet fülszövegében. És valóban: az *Egybegyűjtött versek 1967–1995* alcím azt a veszélyt is jelzi, hogy egy még le nem zárt életmű véglegesen lezáródik, hiszen az eddigi köteteiből kimaradó verseket összefogó ciklus, *Az alvó költő* a kilencvenes évekre már csak az egyre csökkenő költői aktivitásról tud számot adni. A 2000-es megjelenést megelőző hét év így már teljesen a hallgatás ideje lesz, ugyanis az 1995-ös végpontot jelentő *Interetnikus párbeszéd* az egyetlen vers két évvel az utolsó kötet, az *Érintések* lezárulta után. Sőt, az eddig nem olvasható költemények is „régiek”, mert egy kivételével mind valamelyik kötettel párhuzamosan született meg, s ezt a dátumok mellett sokkal jobban jelzik az adott kötet-re jellemző témák vagy stílusjegyek azonossága. Így az utolsó ciklus nem új távlatokat, irányokat jelöl ki ebben a költészetben, hanem összefoglalja annak fejlődéstörténetét oly módon, hogy a változásokat finom átmenetek helyett éles váltásokkal mutatja meg.

Ez az a pont, ahol az értelmező is egy „kihívással” szembesül, hiszen minden gyűjteményes kötet esetében felmerül a kérdés, hogy milyen stratégiával olvassuk: a hagyományosabb, a versek köré fejlődéstörténetet író, vagy az újra-olvasás igényével fellépő, így az eddigi életművet merészen *egy szövegként* kezelő eljárás-e a célravezetőbb. A választásban az elsődleges szempont mindig az életmű, mert a versek, vagy az egyes ciklusok összekapcsolhatósága alapján megállapítható, hogy mennyire alkotnak azok különálló egységet (mely viszont így csak a „fejlődéstörténeti elv” használatát engedi meg), illetve ellenkezőleg: vannak-e olyan köteteken átívelő megoldások, témák és alakzatok, melyek lehetőséget nyújtanak arra, hogy ne csak egy-egy korszakot jellemezzünk valamiképpen, hanem egy egész életművet. Ez utóbbi szempont érvényesíthető az eddigi Markó-életműre vonatkoztatva is, annak ellenére, hogy már a hetvenes évek végén, nyolcvanas évek elején több recenzens megjegyezte, hogy a Markó-lírárt csak változásában-változékonyságában lehet meghatározni (így például Székely János és Mózes Attila).¹ Ezt a felismerést magukévá tették azok is, akik a legnagyobb egységet, az életművet kívánták értelmezni (mint Géczi János és Papp Endre),² ezért – ha kimondatlanul is – inkább a fejlődéstörténeti olvasásmód szolgált

¹ MÓZES.; SZÉKELY.

² GÉCZI.; PAPP.

nekik vezérfonálul. (Még Géczinél is, pedig ő pontokba szedett tipológiát is adott, de mindezt egy fejlődéstörténeti kérdés megválaszolása érdekében tette: arra kívánt választ kapni, mi annak a magyarázata, hogy az 1987-ben megjelent *Friss hó a könnyrön* című kötettel tetőzik egy erős klasszicizálódási folyamat, hogy az addigi sodró erejű „hosszúverseket” egy időre teljesen kiszorította a szonett-forma).³

Van viszont egy olyan állandó elem Markó Béla költészetében, mely paradox módon éppen a már említett változékonyságból, megfoghatatlanságból ered: az *identitás* állandó keresése és megkérdőjelezése. A „Ki vagyok én?” kérdésének megválaszolását természetesen az egész modern líra is feladatának tekinti (s erre számos híres kísérlet történt) – tehát ez nemcsak ezt az életművet jellemzi. Viszont az a következetesség (és mondhatni makacsság), amivel ezt a kérdést Markó újra és újra előtérbe helyezi, már csak ezt a költészetet identifikálja. Mivel egy ilyen gyűjteményes kötet több száz verset tartalmaz, fontos leszögezni (amellett, hogy ekkora mennyiség esetén elkendőzhetetlen az olvasat velejárója, a részlegesség), hogy az identitás kérdése nem csupán egy visszatérő téma, hiszen az igen hamar monotonitáshoz vezetne, hanem egy olyan poétikai szervezőerő, mely túl az „én-verseken” (vagy a szerepverseken) meghatározhatja az alapmodalitását egy tematikailag eltérő költeménynek is (például egy szerelmes versnek vagy tájversnek). S ami még fontosabb, hogy az önazonosság hiányának tapasztalata a versekben ironikus hangnemet eredményez és egy olyan egzisztencializmussal rokon belátáshoz is vezethet, mely szerint minden egység csak lát-szólagos, csak kibékíthetetlen ellentétek vagy áthidalhatatlan különbségek léteznek (így például az időben vagy a nemek között); a költői identitásra való rákérdezés pedig formai következményekkel jár, mert a megszólalás kereteivel, módjával állandóan elégedetlen önreflexió mindig új módozatokat keres. Elöljáróban annyit elmondhatunk, hogy a klasszicizálódás mögött is állhat ilyen megfontolás, hiszen a szonettforma más költői szerepet, identitást biztosít és követel meg egyszerre (sajnos ennek volt egy „praktikusabb” oldala is: a nyolcvanas évekre az egyre kíméletlenebb romániai cenzúra a klasszikus formákban írt költeményeket nem ellenőrizte olyan szigorúan).

Két olvasási stratégia

Az identitás különféle módon történő problematizálása tehát mindkét olvasási stratégiának megfelelő kiindulási pont. Mi sem bizonyítja ezt jobban, minthogy egyaránt az identitás kérdéséhez jutunk: akkor is, ha egy összefüggő szöveg

³ GÉCZI, 10–13.

elemzéséhez fogunk hozzá (tehát az egyik fő kohéziós erő, a cím vagy jelen esetben a címadó vers, a *Szétszedett világ* felől közelítünk), és akkor is, ha egyszerűen elkezdjük a bemutatkozó kötet, *A szavak városában* verseit értelmezni. A pályakezddésnél még elmondható az, hogy egy-egy költemény – hála a viszonylag egységes hangnemnek és tematikának – reprezentálja az egész kötetet, mint a *Hit* című vers, melynek csak befejezését idézzük: „Megszegetlen kenyér / a tisztaság, s csak jelkép, mint a vétek. / Ha meztelenül kibírjuk az ünnepeket / végig, / túlevelek lehetnek még bordáinkon a kések”. Amint azt az idézet is megmutatja, e korai gyűjteményben a többes szám első személyű, kollektív megszólalás gyakori, mely egy „generációs” beszéd alapja. Már a vers felütésétől egyértelmű válik, hogy allegóriával állunk szemben: az ünnep (a karácsony) alkalmából, az eredeti környezetéből kiszakított fenyő a gyermekkort kényszerűen elhagyó ifjúság sorsának jelölője lesz. Az utolsó versszak összefoglalja a különböző képzetköröket, melyek közül a kenyér, a tisztaság a keresztény kultúrkörből származnak, így könnyen beazonosítható szimbólumok, a beavatás határhelyzetét (ahol egyik identitásból a másikba az instabilitáson keresztül vezet az út) igazán eredetien a *kés* metaforája foglalja össze, hiszen egyszerre mutatja meg az *elválasztottságot* (egy olyan identitás létrejöttét, mely már valamitől külön határozza meg magát és nem valamin belül) és annak erőszakosságát. A *kés* motívuma mellett a önreflexió az az elem, mely túlmutat a kötetben és számos más helyen is megtalálható az életműben, de itt jól illeszkedik a kötet koncepciójához is, mert a vers leleplezi azt, hogy ez az elválás a nyelvben történik (a jelkép nem lesz több „csak jelkép”), hasonlóképpen a címadó költeményhez: *A szavak városában* a nyelv szimbolikus rendjére utal, mely bevezet egy világba és a reflektálatlan, gyermeki léttől végképp elválaszt.

Az identitás problémájából eredeztethető első „kibékíthetetlen ellentét” tehát a felnőtt és a gyermeki világ között feszül (még ha ez a határ láthatatlan is, üvegszerű, mint a *Mert fáj* című, az első kötetből kimaradt, 1970-es versben: „Felsír bennem egy kisfiú, / s mert hasztalan csitítom, forró homlokát az / ablaküveghez szorítja”). Érdekes módon az önreflexió kettős szerepet játszik a két életszakasz közötti elválasztottság létrejöttében, ugyanis egyszerre lesz a legfontosabb megkülönböztető jegy és ennek a különbségnek a felismertetője. A költészet mégis a két világ egyesítője lesz, mert a gyermeki fantázia megnyilvánulásai is metaforikusak, a mitologikus gondolkodásra emlékeztetnek, mely gondolkodási módhoz való visszatérés Northrop Frye szerint a modern irodalom egyik legfőbb feladata.⁴ A kapcsolatnak van egy másik oldala is: maga Markó Béla több gyermekvers-kötetet is írt (melyek ugyan hiányoznak a gyűjteményből), így elgondolkodtató, hogy vajon mi alapján minősül valami gyermekversnek illetve

⁴ FRYE, 62–66.

„felnőtt” versnek és miben lehetne megfogni a két szövegcsoporthoz egymásra hatását az egyes életművekben (mivel a kérdés általános érvényű, más életművek tárgyalásakor is felmerülhet, ezért megválaszolásától most eltekintünk).

Ha az „újraelolvasó”, a gyűjteményes kötetet egy szöveggként kezelő stratégiát alkalmazzuk, akkor mindenképpen a cím illetve a címadó vers értelmezése lesz a legkézenfekvőbb kiindulási pont. Annál is inkább, mert a címben szereplő motívum már jóval korábban feltűnt (így például a *S most a pibentető indulat* című versben) és a *Szétszedett világra* oly jellemző anorganikus természetfelfogás is továbbból (mint az *Adáshibában*), de ennél is meggyőzőbb számunkra az, hogy ez a verscím lett annak idején Szepesi Attila kritikájának egyik vezérfonala a *Mindenki autóbussza* című kötet bemutatásakor.⁵ A reflexió jelentőségének plasztikus kiemelése nemcsak a bemutatkozó kötetben, hanem itt is központi helyet foglal el és nagy szerepet játszik abban, hogy ez a vers kapta azt a feladatot, hogy értelmezése az összes többi vers felé megnyissa az utat. A szonett második szakaszában mutatkozik meg leginkább az, hogy a reflexió lett a költői világ szervezőereje, ami viszont tragikus következményekkel jár: „mert széjjelszedtem kihűlő világom, / hogy hátha jobb lesz, hátha megtalálom / a nyitját, de csak értetlenül álltam”. A saját világ megértése létfeltétel, mint ahogyan az identitás kialakítása is, viszont ez csak a dolgok, a létezők különválasztásával mehet végbe, ez az analízis viszont a természet organikusságát töri meg (a sok helyen visszaköszönő, a természetet gépi mechanizmusként leíró hasonlatok ezt az áthidalhatatlanná vált távolságot hivatottak jelezni). Az én önreflexiója tehát ahelyett, hogy megnyugtató világmagyarázatot hozott volna, tovább mélyítette az elválasztottság tapasztalatát, olyannyira, hogy az már az én létét fenyegeti, hiszen „világát” már pusztulásba sodorta. A reflexió immár nem teremt külön világokat (így felnőtt- vagy gyermeki világot), ugyanúgy illúzióknak bizonyul identitásteremtő ereje mint bármi másnak, így minden értelemkeresés hiábavalónak bizonyul („ámde semmi lényeg, / semmi, amit az élet értelmének, / fő-fő titoknak gondolhattam volna”). Még az az egyetlen remény sem válhat valóra, hogy az én legalább a másikkal képest meghatározhassa magát: „s most fű, fa, virág, minden meg fog halni, / mert nélküled nem tudom összerakni”.

Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy ez az életmű teljes egészében a *Szétszedett világhoz* hasonlóan értelemtagadó lenne, ez a vers inkább annak a magatartásnak a mintája, mely az állandó önmagára való rákérdezésből (a reflexióból) és a mindig jelenlévő különlet-tapasztalatból (az elválasztottságból) ered, mely ezért újra és újra versekben létesít valamilyen identitást. A címadó versnek éppen az biztosít egyediséget, hogy már magát ezt a létesítést is megkérdőjelezi, viszont végletes agnoszticizmusát a többi vers létezése vonja vissza,

⁵ SZEPESI.

hiszen az identitás kérdése irányulhat *ugyanarra*, viszont a kérdés feltevésének és a rá adott feleletek variációinak a száma végtelen. Ebben az életműben tehát sokféle, identitással kapcsolatos kérdésfeltevés és válasz lehetséges, de megkísérelhető csoportosításuk azon alapon, hogy mit emelnek ki, illetve, hogy mi a meghatározó elem bennük. Az elválasztottság és a reflexió ugyan elválaszthatatlanok egymástól (ahogy azt a *Szétszedett világ* megmutatta), mégis körük szervezhetők a különböző realizációi az identitás-kérdésnek. Az elsőhöz tartozhatnak azok a versek, melyek ezt az elválasztottságot radikalizálják, az időbeli vagy személy és személy közötti különbséget mélyítik (ez utóbbit leglátványosabban a szerelmes versek egy részében lehet tetten érni) vagy éppen megmutatják, hogy ami valóságosnak, magával azonosnak tűnik, valójában csak szimuláció, tehát egy olyan része a világnak, amely az egésznek szeretné láttatni magát. (A Mózes Attila által kiemelt fenomenológiai radikalitás⁶ is ezeket a törekvéseket szolgálja: az érzéki csalódások totalizációjával ugyanis egyszerre lehet tárgyakat kiemelni a környezetükből, tehát a szemlélt dolgok elválasztottságát mélyíteni, illetve leleplezni a szimulációkat, amelyek éppen a fenomenológiára építenek: valóságos az, amit annak hiszünk.) Ezzel szemben a másik csoportba olyan költemények sorolhatók, melyek egy reflexión belül a lehetséges identitásokat, szerepeket veszik számba, működtethetőségüket vagy éppen működésképtelenségüket vizsgálják meg: lehetséges-e illetve biztosíthat-e identitást az, ha például a lakhely, Isten vagy a hagyomány lesz a kitüntetett viszonyítási pont, illetve milyen módjai vannak az identitásváltásnak, az átváltozásnak (amely szintén örökzöld témája az irodalomnak).

A már említett végtelen számú variáció miatt, ez a csoportosítás is csak tájékozódni segít, csakúgy, mint a címadó vers, hiszen hiába van sok szövegkohéziót teremtő elem a gyűjteményes kötetben (mint a köteteken átívelő *bó* motívuma, vagy a gyakran önidézetként megjelenő cinke-szimbólum), sok verset még egy tüzetesebb vizsgálat után is kénytelenek vagyunk különálló versvilágnak venni, mely nem kapcsolódik nagyobb egységbe. Sőt, *Az örök halasztás* vagy a *Talanítás* című kötetekben a szerkesztés is magyarázó erő bír (például a variálódó címek által: *piros, fekete és kék kirándulás*, illetve a *ballada* műfajmegnevezés által). Ahogyan az eddigi utolsó kötet, az *Érintések* karakterét is a *méh*-motívum adja, viszont ezzel ellene hathatnak egy egész életműre kiterjedő olvasatnak, ha csak a kötetben belüli érvénnyel bírnak (a kötetek első megjelenésekor bizonyára így is volt). Egy globális olvasat kialakításánál reményre az adhat okot, hogy a gyűjteményes kötet minden szakaszában, ciklusában található olyan vers, amely nem csupán kapcsolatot teremt más kötetbeli szövegekkel, de valamilyen szempont-

⁶ MÓZES, 75. (Papp Endre tanulmánya is épít erre a belátásra.)

ból típusnak is tekinthető, még ha az eddig ismert motívumoknak, típusoknak egy újfajta variánsa lesz is (hiszen éppen ezért lesz külön vers).

Az elválasztottság-tudat

Különösen az „elválasztottság-csoporton” belül kell ilyen „típusverseket” keresnünk, mert a másik csoporthoz tartozó, a lehetséges identitásokat körbejáró költemények természetükből adódóan sokkal specifikusabbak, kevésbé jellemezhetőek szövegközi kapcsolatokkal. Emellett ehhez az első kategóriához olyan, egész távoli poétikai alkotóelemek is lehet rendelni, mint a szonettforma, mely szintén körülzárttságot sugall, ahol „a hangsúlyos mindig az elszigeteltség, az elidegenítetten létezés”.⁷ (Ugyan csak árnyalatnyi a különbség az *elválasztottság* és *elszigeteltség* illetve az *elidegenítetten létezés* között, mégis ragaszkodnunk kell a már eddig használt kifejezéshez, mert alkalmasabb fogalom a Markó-költészet egyik alapkarakterének jelölésére. Az elválasztottság nemcsak az én különálló létezésére utal, mely tőle független, nem módosítható állapot, nemcsak arra utal, hogy az énnel szemben van egy Másik, hanem – ellentétben a Széles Klára használta kifejezésekkel – magában foglalja azt a reményt adó perspektívát, miszerint a határ mégsem olyan éles a valaha egységet alkotó létezők között, van remény az átjárásra, kommunikációra, esetleg az időleges egyesítésükre is). Ezt a perspektívát még egy olyan, az elválasztottság tapasztalatát radikalizáló „típusvers”, mint *A szitakötő leírására készülődve* is felmutatja. Ahogy ezt már a címe is jelzi, a különlet itt a szemlélő-szemlélt ellentétén alapul, melyet lehetetlen közös nevezőre hozni, így a vers megjelölt célját (a szitakötő leírását) soha nem érheti el, csak előtanulmány lehet, tagadván ezzel az egyetlen referenssel rendelkező költemény, például egy tájvers vagy egy portrévers létjogosultságát. Túl azon, hogy föltűnnek a *Szétszedett világ* ismerős axiómái, a különálló világ és az én összeegyeztetlensége (a kötetben, az 1980-ban megjelent *Lepkecsontvázbán* a megelőző, *Az emlékezés módszertana* című versnek is van egy kísértetiesen hasonló sora: „félúton megtorpanunk s nem tudtuk többé összerakni” – mondja az emlékező beszélő egy gyermekkori nyúlboncolásról). És az ehhez kapcsolódó pusztulás, ami itt a szemlélő és szemlélt erőszakos egyesítésének eredménye („...az óriás / szemgolyó elkeveredik a potrohhal...” – ennek a pusztulásnak a szimbolikus jelölője nem más, mint a szitakötő) – az elválasztottság más formái is megjelennek. A lírai én sem lesz egységes, különbséget épít be múltbeli és jelenbeli énje közé, s ennek hangsúlyozására az eddigi egyes szám második személyről

⁷ SZÉLES, 9.

(kérdés persze, hogy ez „önmegszólítás”-e) első személyre vált (hogy a vers befejezésében majd újra visszaváltson):

magammal alkudozom
és egyre csak magammal alkudozom néha emlékezni
akarok valakire aki fehér köpenyben törülgeti a
rózsa csupa-vér fejét de az emlékezés kemény
csonthéja alatt érik a nevetés de a zavartalan
nyugalom csonthéja alatt érik a zaklatottság
mert az „aki” és az „amely” és az „amikor” ott keringnek
kergetőznek tárgyait között és meddően szeretkeznek...

A különbség felismerése egy elgondolkodtató paradoxonhoz vezet: az én párbeszédbe lép önmagával, ráadásul a különbséget én és én között itt még nem az időbeliség határozza meg, így két lehetőség marad a szemantikai feszültség feloldására. Az „önmagával való alkudozást” jelentheti azt, hogy az én annyira bizonytalan saját identitását tekintve, hogy lehetséges én-variánsait beszélgeti; illetve egy hermeneutikai tételnek megfelelően azt is mondhatjuk, hogy az önmegértés is csak dialogikusan mehet végbe. A hangnem cizelláltsága, az idézetből is kitűnő logikai szakadozottság az első megoldást igazolja: minden a különbség hangsúlyozásának szolgálatába áll. Új elemként az emlékezés is, mely csak látszólag teremt ismétlést (az „aki fehér köpenyben törülgeti a rózsa csupa-vér fejét” sor sem tökéletes megismétlése a verskezdetnek, hiszen ott még egyes szám második személy van – „törülgeted”), voltaképpen csak a káoszt fedi el, elfedi azt az önkényes kapcsolatteremtést, mely szigorúan nyelvi eredetű, s a kötőszavakon alapul. A „tárgyak”, a szemlélt dolgok soha nem alkothatnak rendet, melynek legfőbb akadálya épp a szemlélő (a vers első felében elhangzó mondat szerint: „elszigetelted egymástól tárgyaidat / gondolataidat”), az az egyes szám második személyű szubjektum, aki szinte nem is épül fel másból, mint rend utáni vágyból. Az általam kiemelt idézet utáni részben így nem véletlen, hogy a központi, állandóan ismétlődő szó a *szembesítés*, az egymást kizáró és egymással ellentétes létezők (mint a „tisztá” és „tisztálan elmúltunk”) együttes felmutatása. Célja pedig nem egyéb, mint a lét paradox voltára való ráébresztés (mivel „nem magyarázza nem menti egyik sem a másikat”): az egymással szembeállított létezők egységesítése pusztulásukhoz vezet, de enélkül az „egységesítő” akarat nélkül sem tudnak létezni. S bár ebbe a paradox viszonylatba belefoglaltatik az egyes szám második személyű szemlélő is, mégsem kell neki végképp leszámolni az identitás megtalálásának reményével: „s vádaskodva tanúskodsz te is / arról aki voltál vagy leszel” – olvasható a vers befejezésében.

Ha ez a vágyott rend mégis létezik az éntől függetlenül, akkor az a tapasztalat kerül előtérbe (s ezt már az előző vers olvasásánál is érintettünk), mely szerint ez a rend is csak részleges. Gyakran megmutathatóvá válik nyelvi eredete is (tehát tőlünk sem független), s csak bizonyos létezőknek nyújt világot – a szemlélő lírai én számára viszont mindig nyilvánvaló lesz az, hogy itt mindig csak egy rész akar az egésznek mutatkozni, csak világ-szimuláció lesz csupán. Mint már utaltunk rá, ez a felismerés már a debütáló kötetet is meghatározta, hiszen *A szavak városában* a címével is rámutat arra, hogy a felnőtt világ, amiért a gyermeket fel kell áldozni, alapvetően a nyelv által létrehozott szimbolikus rend alapjain nyugszik. A költészet ekkor még nem ezen felnőtt világ álságát, nyelvi meghatározottságát kritizálja, középpontjában a gyermek-felnőtt világ határánál álló én identitás-kérdései állnak. Sőt, gyakorta az irodalom által létrehozható lehetséges világok, a nyelv általi teremtés ad megoldást a fölmerülő önazonosság-problémára, amire a második kötetben található, *A teremtés elégiája* című vers szolgáltat jó példát (álljon itt most csak a vers felütése: „A teremtés egyik napján / lakatlan mondataimat / benépesítették az emberek”), az így felépített világ korlátozott érvényére semmi, sem ironikus, sem szkeptikus hangnem nem mutat rá.

A harmadik kötettől, a *Lepkecsontváz*tól kezdve viszont olyannyira meghatározó lesz a Markó-lírában a nyelvvel szemben tanúsított szkepszis, hogy nem írható tovább egy „fejlődéstörténet” a szimulációk felismerése és kritikája kapcsán sem. A *Minden olyan mintha* című vers például végigveszi az eddigi költészet karakteres jegyeit, gyakran ismétlődő metaforáit, s alkalmatlannak nyilvánítja őket akár egy költői világ, identitás megteremtésére is: „véres hasonlatainkat megutáljuk” vagy „ez mind nem igaz már nem így látható”). A cím két, egymást kizáró értelmezést tesz lehetővé: lehet csonka, s a hasonlatokkal a szöveg fogja kiegészíteni, illetve maga a *mintha* szó állhat főnévként is, mely így tökéletesen jelöli azt, hogy az (irodalmi) nyelv csak a *lehetséges* világot biztosíthat és sohasem a *valóságot*. Ez utóbbi mellett nemcsak az szól, hogy a hasonlatoktól a lírai én visszavonta a bizalmát, hanem az is, hogy végül egy olyan metaforikus térben, a *vásárban* talál nyugvópontot, mely nyíltan megmutatja saját világának műviségét. S ezzel nagyban hasonlít egy másik, korábban működő – a *Cirkusz* és *Az utolsó kardnyelű* alapmetaforájához – a most elutasított metaforikus helyhez, a cirkuszhoz („mint a rossz bohóc csak képzelgek csak képelem ezt is”). Látván azt, hogy egy szimuláció/világ elutasítása egy másik felvételével jár együtt, arra a következtetésre juthatunk, hogy bármennyire is lát álságosnak az én egy szimbolikus rendet, az mégis létfeltétele lesz; legfeljebb annyit nyer, hogy a különböző médiumok által teremtett világok közt átjárhat, mint a színház (*Színházi szonett*)

vagy a festészet esetében (így például egy 1990-es, egy Csontváry-mű ihlette *A világ kép* című versben).

Egy megfordítással bármelyik médium megtehető a világ metaforájának: a *Szétszedett világ* kapcsán már említett *Adáshiba*-ban ez a médium a televízió, mely nem a világ része, a világ egyik jelensége lesz, hanem magának a világnak az eredete: „Vetített kép, amit látsz, de ki vetíti? / Eső szálazza, hó pötytyözi az agyadig nyilalló / nyüzsgést: adáshiba!”. A „hiba” nem más, mint az a felismerés, hogy a világ mesterséges, önkényesen létrehozott, vagyis nem önazonos magával és nem teremt azonosságot az énnel (a szöveg tanúsága szerint a „hiba” akkor a legnyilvánvalóbb, ha nem idilli a kép, tehát amikor nem esik egybe az én akaratával, vágyaival). A Markó-költészet szimulációhoz való viszonya tipikus későmodern jegy, mert a posztmodernnel ellentétben nem hajlandó saját szimulációkat, nyelvjátékokat létrehozni (melyek művi voltukat önironikusan le is leplezik), megelégszik a szimuláció létének felmutatásával, mely felismerés nem játékra hívja, hanem egy, a világ tragikusságát hangsúlyozó hangnem felvételére ösztönzi. Mindez a későbbiekben tárgyalt oppozíciók közül, a valós-fiktív ellentétpárra is kihat. A későmodern horizont ugyanis nem ismeri fel azt, hogy a szimuláció nem sorolható be sem a *fiktív* sem a *valós* kategóriába, csak azt, hogy a szimulációból nem léphetünk ki és továbbra is reménykedik egy, mindezek mögött meghúzódó, „igazi” valóság megtalálásában (ha pedig nem reménykedik, akkor a „hozzáférhetetlenség” tapasztalatából eredő, agnosztikus hangnem lesz úrrá a verseken).

Ez a magatartás érhető tetten *Az örök balasztás* című kötet motívumrendszerében, mely talán az egyik legkoherensebb, éppen ezért ez a könyv sok verse nem is értelmezhető magában, csak a többiből kirajzolódó motívumháló segítségével. A három cikluscím elég egyértelműen kijelöl egy színszimbolikát: a *fekete*, *kék* és *piros kirándulások* különféle megközelítéseket jelentenek a világ értelmezésére. Kissé leegyszerűsítve a *feketét* az „igazi” valóság keresésében végrehajtott „alászállással”, a *kéket* a világot áttetszőként, transzparensnek látó, ezért azt észrevehetetlennek, és értelmetlennek tartó szkepszissel, a *pirosat* pedig azzal a világmegértési stratégiával lehet azonosítani, mely mindent megszemélyesít, az én mindent a maga vitális világának arcára formál. Ám a *piros* motívuma mindig együtt jár azzal a felismeréssel is, hogy ez a törekvés csak szimulációt képes létrehozni, s ez egyenes elvezet a „*kék*”, a szkeptikus, az önmaga poétikai hatásmechanizmusaira rákérdező magatartáshoz is: „S ahogy haladsz mind fennebb, mind éretlenebb / szimbólumok. Végül már nincsenek. Elfogynak jelzéseite, / Kifulladás az értelmezhető világ. Később majd / visszanézel, elkékvült formák közt keresed magad.” (*A piros kirándulás*). A következő kötet, a *Talanítás* egyik verse, *A piros blúzos verseny* pedig végképp leszámol bármilyen megszemélyesítés, „létesítés” lehetőségével („arra / gondoltam hogy szimbólumot csinálók a piros /

blúzos kosárlabdázókból akiket beárnyékol / ez a váratlan havaseső de minden ellenáll / most nekem és semmi sem akar egyetlenegy / irányt mutatni”), miután kiderült, hogy egy egyszerű megfordítással minden megszemélyesítés esetlegessé válik („tudod-e hogyan kell megölni egy könyvet?”).

A szimuláció által biztosított virtuális világ csak abban az esetben lehet úrrá az állandóan fenyegető káoszon, a világban úgy tud „hitelesen” rendet teremteni, ha ebbe közvetlenül az én nem kerül be és a szimulációt sem lehet eredetére visszavezetni. Ezt leginkább az a *Kártyajáték* című vers példázza (valamivel korábbi mint a *piros*-ciklus, de nem került be egyik kötetbe sem). Indítóképe ugyanis egy olyan karneváli kavalkád, mely – Bahtyin óta tudjuk – a különféle, az adott hatalom által preferált, világképet biztosító értékek paródiájának a helye, s ezt semmi mással nem éri el, csak azzal, hogy össze nem illő dolgokat egymás mellé helyez (s ezzel a dolgokat elrendező „felsőbb” értelmet is relativizálják). A káosz ezen képei után, melyet egy teátrális, tehát szimuláció-jellegét nyíltan vállaló „világ”, a cirkusz egészíti ki néhány jellemző elemével, egy tipográfiailag is elkülönő „életkép” követ (kártyázó öregek), látszólag azzal a kézenfekvő megoldással, hogy a káoszt a játékszabályok megszüntethetik, mintegy rendteremtőként léphetnek fel. A játék viszont nem úgy válik „az élet metaforájává” ahogy azt szeretnék: „és sokáig nevetnek a vének és sorra elvesztik a partikat / de valakinek mégis nyernie kellett néznek egymásra / meglepetten amikor felállnak de ki az? de ki?” - a játék tehát megmutatja, hogy ő uralja a játszókát, s ebben a viszonylatban egy másik attribútuma, a kiszámíthatatlansága lesz a meghatározó (hiszen nem teljesül egy alapvető játékszabály, nincs győztes – ami egyben biztosítaná a kilépést is a játékból). A játék általi szimuláció tehát működőképes, de virtuális világa csak akkor terjeszthető ki, ha az én felismeri, hogy semmilyen hatalma sincs felette, ellenkezőleg, a játéknak van felette (majdnem) totális hatalma.

Szerelem-versek

A szerelem értelmezését központba állító versek hasonló tapasztalatra jutnak: a Másikkal való teljes azonosulás csak vágy marad, s hogy az én mégis érezhet így, csak a szerelem *szimulációjának* köszönhető. Szerelmes versek helyett így *szerelem-versekről* beszélhetünk a Markó-költészetben, mert azok nem érzésekről szólnak (soha nincs megszólítottjuk), hanem a társas kapcsolatok szigorú „analízise” egy-egy jól megtalált trópus segítségével – nem mellékesen ezzel sikeresen elkerülhető a szerelmi költészet minden kliséje. A *Szeptemberi szerelmek* ilyen allegóriára épít a *szalmabáb* „személyében”: „poros szeretkezések és tompa puffanások / szállongó szalma és lengő kabátujj / ringó tömött derék / mi nem folytatódik

lábban / záporította piros háztető / mi nem folytatódik házban.” Az idézett befejezésben az ismételt szerkezet („mi nem folytatódik...”) egyszerre irányítja rá a figyelmet az allegória és a kapcsolat fogyatékoságára, a szalmabáb, a madár-ijesztő ugyanis az ember helyett áll. Azonban csak a madarak azonosítják az élő és az élettelen, maga az ember felismeri különbségüket, tehát itt az allegória is csak egy eleve holt, szerelemnek látszó (szimulációt) léthelyzetet jelöl (amiben az évszak-metaforika is megerősít: a szeptember után már a természet látszólagos elhalása következik).

A szerelmet azért lehet beilleszteni az élő-holt oppozícióba, mert míg az „élő” szerelem mindig a Másikkal létrejött örök egységgel azonosítódik, addig az elválasztottság alaptapasztalata ezekben a versekben is meghatározó, tehát a végkövetkeztetés mindig az lesz, hogy ez az azonosság csak ideig-óráig tartható fenn. Ugyanúgy ki van szolgáltatva az időnek, mint maga az emberi élet, így a reflektálatlan lét vagy a létfelejtés (a temporalitás kiiktatása) általa sem teljesülhet. Ha mégis megvalósul, akkor az én önmagáról való emlékei azonnal megmutatják a „tökéletes egység” abszurditását (amit a testi egyesülés radikális eltorzításával lehet legjobban érzékeltetni). Ahogy ezt a *Mintha még hibetnének* című szonett utolsó két versszakában olvashatjuk: „...egy-egy artikulálatlan esténk / megmenekít: egyetlen / kétfejú élőlényé, egyetlen torzszülötté / változtat minket, és most már örökké / így maradunk, egymáshoz végre hű / szerelmesek, nem én, nem te, hanem: mi. / Magam sem, téged sem tudlak feledni!”. Az *Érintések* egyik szonettje ezt az időbeliséggel szembenálló, az én-émlékezet miatt az előző szövegben létre nem jött örökkévalóságot ironizálja, hiszen az *Eszkimó idő* azt állítja, hogy az élet időbeli totalitásának elérése egyben annak végét is jelenti („a megdermedt száj néma, de örök”).

A *Torx szerelmes sci-fi* ugyanezt a képletet ismétli, az én és a Másik elválasztottságát (melyet plasztikusan mutat meg a *szkafander*-metafora: „...az élő s / védtelen alsótestek újból és újból / összefonódnak egymáshoz koccanak a / kemény sisakok az áttetsző bura mögött csak / tátog a száj...”) át lehet hidalni ugyan, de az az ént veszélybe is sodorhatja, megszűnhet identitása: „...ha a sisakot / lerántod magadról hajadat szétfűjja a szél és / úgy pusztulsz el hogy hozzád férköznek a / homokszemcsék a gyilkos fénysugarak és csak / te vagy kívül míg a többiek belül maradnak mert / belépsz a fénybe levegőbe és behatolsz a kintbe”. A befejezés viszont azt is sugallja, hogy ennek a „pusztulásnak” a kimenetele paradox módon lehet pozitív is, hiszen adhat egy olyan látásmódot, mely egyéni lesz, s ezáltal egy új identitást is biztosít a „többiekkel” szemben. A kintbent ellentétpárra és az önpusztító szerelem motívumára nagyban épít az életmű szerelmet értelmező, legnagyobb vállalkozása, a *Szerelmes szonettkoszorú* is, a szonettfűzér mind a tizennégy tagja egy-egy meditáció a szerelemről, melyeket a formából adódóan is a mesterszonett foglal össze. Az első három szonett min-

degyike a szerelmet valóban úgy értelmezi, mint az egyéneket elpusztító erőt, ám a negyedik szonett – éppen a kint-bent ellentétpáros segítségével – továbbgondolja ezt a felfogást: „...szétroncsolják / egymás érzékeit, egymásért élve, / s ami kívül van, mindent elfeledve, / egymásba zárva, összekeveredve, / így járnak-kelnek szűkölő körökben, / mi bentről élet, kintről pusztulás csak, / a kinti nézők elrémülve állnak...”. Tehát szimuláció-szerűen létezhet a szerelmesek világa, csak kívülről látszik annak önkényes és korlátolt volta. A többi szonett újabb nézőpontokból próbálja felvázolni és ezáltal megérteni a szerelem jelenségét (például a mozdulatlan növényi világgal állítja szembe). A mesterszonett végül mégis csak az elkerülhetetlenségét tudja konstatálni: „nehéz magányomból én is kitörtem, / és könnyű szívvel hagytam elsodorni / testem-lelkem: idétlen, ócska holmi, / mert többet ér, hogy együtt lehetünk, / hogy új lélekben éljünk és új testben, / annak testében, akit szeretünk, / míg szállnak fent a csillagok hitetlen...”. A konvencionális *csillag*-motívum nem egyszerű dekórum, szerepe nemcsak annyi, hogy keretet adjon (ugyanis a vers felütésére rímeli: „Csillag csillagra nem talál az éjben”), hanem ellenpont, a horizontális, a valódi transzcendenciát képviseli az én „vertikális”, evilági transzcendenciájával, a Másikkal való egyesüléssel, a szerelemmel szemben. A mesterszonett „mögött áll” a többi szonett tapasztalata, amely alapján biztos állítható, hogy az én nem teljesen kiszolgáltatott a szerelemnek, képes felismerni egy kapcsolat disszonanciáit és kilépni abból, csak arra nem képes, hogy ne lépjen át következőbe és ott ne kövesse el ugyanazokat a hibákat. Kissé önkényesen bár, de ennyiben viszont valóban alkalmazható az egzisztencializmus „belévetettség” fogalma a szerelemre is: a viszony-létet disszonánsnak érzi az én, de csak viszony-létben képes élni, képtelen azt felszámolni, mert az önnön végét is jelentené.

Az időbeli elválasztottság

A *Szerelmes szonettkoszorú* és a másik szonettkoszorú, a *Költők koszorúja* párhuzama és szembenállása⁸ egy komoly, az életmű fogadtatástörténetét érintő kérdést is felvet. Eddig ennek a versciklusnak volt a legnagyobb visszhangja, sokan leginkább ezeket a szonetteket tartották a Markó-líra legjellegzetesebb műveinek, pedig a valóban költői bravúrral megírt költeményekből hiányzik ennek a költészetnek – az általunk legfontosabbnak tekintett – alapjegye, az elválasztottságtudat. Janus Pannoniustól Radnótiig tizennégy költőről kapták a nevüket a szonettek, de a szövegek már nem az egyes költők modorában, nyelvén szólalnak meg, tudatosítva így az időbeli, stílusbeli különbségeket, hanem egységes,

⁸ SZÉLES 2, 47.

pátoszteljes hangon, ahol a szakaszok identikusságát csak bizonyos életrajzi adalékok és az egyes szerzők kanonizált szövegeinek felidézése jelenti. Hiába lenyűgöző megoldás Janus Pannoniushoz visszakötni Radnóti újklasszicizmusát (mert szonettkoszorúhoz illően a mesterszonett előtti vers a ciklus nyitósorával zárul), hiába mutatja meg eklatánsan azt négy szonett, hogy ami még Balassinál igazán nem elválasztható, az *istenes* és a *szerelmes* vers hogyan válik el, s kap külön verset Szenczi Molnár Albertnél illetve Petrőczy Kata Szidóniánál és hogyan alakul mindez át a *haszaszeretet* versévé Zrínyi Miklósnál, és hiába idézi fel az egymást követő Petőfi- és Arany-szonett a két költő levelezését jogosan, a befejező sorok és indító sorok azonossága által csak továbbberősített „hagyomány-lánc” mégis önkényes és eltüntet minden különbséget, pontosan úgy, ahogy a Markó-költészet által oly sokszor értelmezett *szimuláció* teszi (a költészet is képes lehet szimulációra, ahogy erre a Kazinczy- vagy a József Attila-szonett utal is). Így nem marad más, mint hogy tematikus szinten fogalmazódjanak meg a különbségek, igazából azok a különböző válaszok, amelyeket a Markó Béla költészetét is jelentős meghatározó kérdésre adtak: mi a költő illetve a költészet szerepe. A szonettkoszorú jellegéből adódóan kikényszerít egy közös választ is, mely a mesterszonettben kaphat helyet: ez a közös pont csak a kollektív, vagyis a nemzeti identitás lehet, viszont ez a kollektív megszólalás egy viszonylag szűk „poétikai mozgástérbe”, a képviselési lírába szorítana a költőket. Ezt a dilemmát feloldani nem lehet, csak belépni tudunk vele egy dialektikába, melynek végpontjait nemcsak a lírai személyesség és kollektivitás jelentik, hanem magának a kérdésnek az elfojtása és tudatosítása is. A mesterszonett befejezése („Dobogj, dobogj csak, versem, mindhalálig!”) a Radnóti-szonett tapasztalata alapján szétválasztja a költő és a vers időbeliségét, ez utóbbi nem lesz halandó, így a kollektív identitást (is) tovább szolgálhatja – tehát a lezárás sem tud kilépni a dialektikából, többek között azért sem, mert nem reflektál azon, hogy a vers „léte” éppen a közösség egyes tagjaitól függ, vagyis olvassák-e vagy sem, fontosnak tartják-e vagy sem. Nem véletlen hát, hogy a ciklus az első szöveg, amely külön dátummal van ellátva a gyűjteményes kötetben belül (1987. május-szeptember – a kitüntetett figyelemhez így az akkor súlyosbodó, az erdélyi magyarság létét ténylegesen veszélyeztető román politikai helyzet is hozzájárult, hiszen a szonettkoszorú éppen 1989-ben jelent meg az anyaországban nyomtatásban), mert az írás jelenét mindenképpen integrálni kellett egy ilyen nagyszabású hagyomány-konceptióba, mely transzhistorikus azonosságot hirdet, az időbeli különbségek eltakarásával.

Az ilyen „homogén” időre építő költemények éppen azért mennek ritkaság számba az életműben, mert az elválasztottság tapasztalata az időben elég plasztikusan jelen van (ismert toposz például a mulandóság feletti bánat, de időbeli differencián alapul a megkésettség érzete is), és az ezt a különbséget áthidalni kívánó technikákat (az emlékezéstől a fényképig) meglehetősen szkeptikusan

szemléli ez a líra. Különösen a hetvenes évekbeli kötetekben találunk olyan verseket, ahol a fényképnek a múltat a jelennel összekötő szerepét radikalizálja (immár megszokott módon), a fotók kilépnek kétdimenziós terükből és rögzített idejükből, s elmúlt világok kapui, huzatos (tehát az érzet szintjén tényleges jelenlévő) „idő-ablakok” lesznek (*Fekete-fehér ablakok*), vagy ugyanolyan élőlények lesznek, mint amit ábrázolnak: „a fénykép fényes papírján / sercegve kiütköző borosta” (*Fénykép*). A fénykép tehát csak abba az illúzióba ringat bennünket, hogy közelebb hozhat egy időben távoli világot, valójában viszont képtelen bármit is rögzíteni egészében, ha a temporalitás bekerül a látókörünkbe („s amikor végül a fotográfus elkattintja a gépet / mindenki egyszerre kezd kiabálni: jaj éppen nevettem [...] jaj éppen / nem én voltam: fénykép-arcomat elnapoltam.” – *Háttér a 26. fényképhez*). S ha volt is kontinuitás az időben, azt a fénykép, sőt, az emlékezés is megtöri: „Mintát vettek napjaidból: egyetlen / pillanatot. Éles pengével kimetszettek / egy másodpercet a napból. Egy négyzetet / a térből...[...] Emléked is csak ez a / négyzet. Míg emlékszel, nem vagy se itt, / se ott. Felejtsd el hát, s kiegészül az ottani / táj.” (*Háttér a 5. Fényképhez*).

Az emlékezés tehát köztes térben mozog, nem köti össze a jelent a múlttal, a felejtés így nem egy ellentétes folyamatot indít be, hiszen azzal, hogy a múlt nem lesz *jelen*, a két időben elválasztott identitás különbségét megszünteti (hasonlóan az assmanni „aktív felejtés” fogalmához). A *Novemberi nagytakarítás, 1986* az emléket a *kulcs* metaforájával próbálja értelmezni, s arra a következtetésre jut, hogy az emlék a jelenben elveszíti eredeti kontextusát („nem a kulcsok vesznek el, hanem a záruk”), így nem képes a szubjektum identitását megalapozni, s az elmúlt világokba sincs mód átjárásra, mert akkor pedig saját kontextusát veszti el a szubjektum, s válna minden értelmezhetetlenné („hova tévedtem? hova? hova?” – teszi fel a kérdést a lírai én). A megoldás ezért az amnézia lehet, mert az eltünteteti a múlt és jelen közötti disszonanciát, s így a túlélés biztosítékává válhat (s így lehet gyógyír egy szerelmi csalódásra *A felejtés ríme*ben – ez utóbbi vers szinte előképét adja a *Friss hó a könyvön* című kötet sok más szonettjével együtt a *Szerelmes szonettkoszorú* analízáló jellegének). Az amnéziás állapot csak vágy marad, mert – hasonlóan a már korábban tárgyalt gyermeki léthez – kiiktatná a reflexiót, vagyis a költészet megszüntetné saját alapját. Szintén van előzménye az „örök idő” elképzelésének is, mely ugyanúgy az időbeli elválasztottságot hidalná át: a szerelmes versekhez sorolt *Eszkimó idő* esetén már láttuk, hogy az „örök változatlanág” nem üdvözítő, mert az élet dinamikájával ellentétes. Ugyanezt állítja az *Aggteleki dalnokverseny*, azzal a különbséggel, hogy már nem csupán egy párkapcsolat időbeliségére vonatkoztatná az örökkévalóságot, hanem az alkotásra és az egész emberi világra. Mindez feltételes módban áll, nem valósulhat meg, mert a második szonett tökéletesen megmutatja az „örök idő” életellenességét, amelyet az első szonett egy cseppkő-metafora segítségével még elképzelhetőnek

tartott. Az életműben több olyan vers is található, mely élve a költészet adta lehetőségekkel, különféle időket képzelt el, egytől egyig tudatosítva azt, hogy az időbeliség ki nem kerülhető.

Az idő folytonosságának hiányát legegyszerűbben annak megfordításával (mint ahogyan az a *Fordult Idő Balladájában* is történik) vagy a lineáris és a ciklikus idő együtt szerepeltetésével lehet felmutatni (melyek így viszonylagosítják egymást): „Lökdösi, nyomja a szél a fákat előre, / szüntelenül zúg a lomb, ahogy haladnak / a láthatatlan időben, / ahogy mégis egy helyben állnak, s minden pillanatban / új és új a látvány, / levél, virág, gyümölcs, / báb és pillangó, / élet és halál, / folyik az idő mindenfelé, / fölfelé, lefelé, jobbra, balra...” (*Szemed előtt elvonulok-e?*). A második kötet, a *Sárgaréx évszake* két kompozíciója a tizenegy részes *Félbeszakadt idő* illetve a tizenöt részes *Befejezetlen kör* pedig azzal az illúzióval számol le, hogy a mitikus (ciklikus) idő és a hozzá kapcsolódó szakrális tér helyreállítható akárcsak egy vers erejéig is. Az elválasztott részek nagyon is összetartoznak, egymást értelmezik, emellett összekötik őket a motívumok és alaptörténetek (az első esetében ezt a szerepet az Orpheusz-mítosz, a másodikonál Magellán története tölti be). Az elválasztás valódi funkciója a szakadozottság jelölése, ami ezzel együtt azt is biztosítja, hogy a különféle perspektívák minden átmenet nélkül válthassák egymást. Az utolsó szakaszok mindig összefoglaló jellegűek, s fontos jellemzőjük az is, hogy az én szemszöge már nem maradhat ki belőlük, mintegy hangsúlyozván, hogy a legfontosabb mégis az én önértéke, identitásának megtalálása, még ha ehhez mítoszok, történelmi események értelmezésén keresztül vezet is az út. „S itt eloldozom magam a mítosztól” – mondja ki nyíltan a *Félbeszakadt idő* lírai hőse, s azzal, hogy maga felé fordult figyelme, időbeliségétől sem tekinthet el („ragyog mindhárom igeidő”), ami egyben az elválasztottságra, az egység hiányára is ráirányítja a figyelmét, s ez széksziszt szül a befejező sorra („...s már nincs értelme a repülésnek.” – a kompozícióban ugyanis végig a *sírály* metaforája jelölte a „költőt alkotó” dalt, a verset). Ezt a tapasztalatot visszhangozza a *Befejezetlen kör* utolsó szakasza is:

Szakállas Magellán-arc a vizek fölött
Úton vagyok – hát magam vagyok
Így távolodom most közeledve
S így közeledem távolodva
Alattam víz Fölöttem égbolt
Még hátravan a hazaérkezés
S még azelőtt a Fülöp-szigetek.

Magellán – hasonlóan Kopernikuszhoz – az a szimbolikus alak, aki a középkor (mitikus) világképéből egyszerű metafora-gyűjteményt varázsolt (így vált metafo-

rává az a meggyőződés is, hogy lapos a Föld). Helyette viszont a modernségnek nem adott egy olyan új mitológiát, amely alapján az (európai) ember könnyedén el tudta volna helyezni magát a világban. Hiába viselkedett hát a világ elrendezőjeként, a „Nagy mozgatóként” (lebegett a vizek felett), az én paradoxonokba ütközik, ha *helye* által kívánja magát meghatározni. Magellán sorsa pedig azt példázza, hogy most már nem is jöhet léte ilyen önazonosság, identitás („hazaérkezés”), hiszen maga sem tért haza soha (meghalt a Fülöp-szigeteken), ő már csak allegóriája (tehát nem azonos vele!) a Föld körüli útnak, az önmagunk eredetéhez való visszatérésnek (ami a mitikus nyelvi módban élőknek mindig sikerül).

Identitásképzők

A *Befejezetlen kör* és más, az elválasztottság tapasztalatára alapuló költemények abban különböznek „a másik csoporttól” (ahová azokat a verseket sorolhatjuk, melyek egy reflexión belül a lehetséges identitásokat, szerepeket veszik számba), hogy elismerik ugyan az identitást, mint a megszólalás (versbéli lét) alapfeltételét, de a totális azonosság elvárása miatt szkeptikusak maradnak minden lehetséges identitás-létesítéssel szemben. Az „identitás-versek” azért vállalják azt, hogy megvizsgálják a különféle szerepek működőképességét az irodalom által biztosított „lehetséges világok” területén belül, mert elsődlegesnek már nem a teljes önazonosság, az úgynevezett mag-identitás megtalálását tartják, hanem megelégszenek a létrehozott identitás időlegességével (melyet, mint láttuk nem is lehet kiiktatni) – s ez gyakran ad módot játékoságra, a kevésbé keserű iróniára.

Azzal, hogy bármilyen alakot, szerepet felvehet az én, ideiglenesen még a természeti és emberi lét elválasztottsága is felszámolható, amint az *Egy madár arca* című szonettben a lakatlan sziget toposzára és a *madár* metaforájának a széles asszociációs bázisára építve sikerül is: „de hült nyomoddal nincs ki újra lépjen, / csak inged duzzad, lélegzik a szélben, / és fölötte az arc: egy madár arca.” A nyom-nélküliséggel elvész az identitás jelölő funkciója is (mint ahogyan korábban a ruhának – „ruháidat a parton szétdobálod” – és a szavaknak is, hiszen a szójáték relativizálja jelentésüket: „egy kortalan s koralltalan világban”), s helyébe bármi léphet, ami természeti, itt poétikailag a *madár* metaforája volt leginkább bevezetve, így az kerül az arc helyére. Az arc az identitás alapmetaforája, s gyakran lehet az én metonímiája is: „Mint bevásárlószatyorban a hagyma / s a krumpli, úgy himbálódzik majd arcod / a sok-sok ránc között, fel-felriadva / egy zökkenőnél, hogy kezében tartott / valaki eddig, és most földre ejthet...” (*Egy eljövendő arc szonettje*). Szinte észrevétlenül fordul át a hasonlóságon alapuló kép egy transzcendens létezőnek kiszolgáltatott állapotba, s ez arra is rámutat, hogy az identitás létrejöttének feltétele az, hogy az én belépjen valamilyen viszonyba, s

ebben, vagy ehhez képest határozza meg magát. Bizonyos esetekben lehet ez az identitás (mások által) adott is, ez történik a szocializáció folyamatában, az *Egy dallam felbontása* pedig azt is megmutatja, hogy ez az arc-adás szövegekhez kötött, s ezt az *Altató* és az *Induló* szimbólumaival jelöli. (Magának a versnek a helye is beszédes: a *Talanítás* című kötet középső részében a *ballada* műfajnévvel aposztrofált költemények egytől egyig lehetséges identitásokat járnak körül.) Látszólag ellentétben áll az emberi világba beléptető szöveg, az *Altató* és az embert elgépi-esítő *Induló*, de nem kevés kritikai éllel azt állítja a beszélő, hogy mindkettő mechanikusan „építi fel” az embereket („olyan vagyok mint egy testszínű lepellel betakart piros szobor” illetve „amikor lebontottuk nagyapádat egy lyukas tűzkrajcárrost találtunk a küszöb alatt”), s mindezt a társadalmi gépezet érdekében teszi, így a vers befejezésében már ugyanazt szolgálják: „...levisznek minket is a csúcsról / szétbontják a makacs turistákat s elhordják őket / tüzelőnek vagy építenek belőlük majd kicsi unokákat és / próbálgatják a frissen mázolt ajtót: »tente baba tente«”.

Ilyen eleve adott szöveghagyomány maga az irodalom is, melyhez valamilyen módon viszonyulni kell, s az epigon-vádtól való félelem, az úgynevezett hatásiszony ki is kényszerít egy saját költői identitást. Talán ennél is fontosabb motíváció minden lírikus esetében a költőelőd általi legitimáció, mert ezzel egy irodalmi folytonosságot tud teremteni, melynek végpontján ő maga áll, szilárd identitással (Markó Béla egyik *Ars poetica* című verse is ezt a folytonosságot állítja szembe az egyre „feketedő”, egyre olvashatatlanabb emlékezettel: „hogy fekete szívembe / belekotorjanak a régészek, / mint elhájasodott rómaiak ellen / acsarkodó barbárok / kezdetleges / tűzhelyeibe”). Az *alvó költő* a legjellemzőbb példája annak a törekvésnek, melynek során egy másik költővel és szövegeivel kialakított párbeszéd lehet a kiindulópontja egy saját identitásnak, de ez az önazonosság a vers tapasztalata szerint nem feltétlenül lesz sikeres. A Vörösmarty-versek emlékezete és ezeknek a szövegfoszlányoknak az értelmezése keveredik egy reggeli ébredés prózai világával (ez biztosítja a szubjektum pozícióját). S mivel a vers befejezésére ez a regiszter kerekedik felül, viszonylagosítja az ideális én megtalálásának a romantikában még oly gyakori vágyát: „a víz sodra elragadja lábát *talapzatát* / tomboló szobor az álom-ember ki önmagát / képzelgi folyton látja óhajtja vágyik törekszik / önmagára...”. Az eredetiben meglévő kiemelés jól megvilágítja az identitás kettős természetét, hiszen egyszerre lesz statikus, szoborszerű az én, vagyis korlátozza saját létét és lesz éppen létének alapja. Mint ahogyan az idézet is kétarcú, mert miközben az önazonosságra reflektál, szinte teljes egészében felidézi Vörösmartynak az 1830–31-es lengyelországi felkelésre írott versét (ezt maga a szöveg is leleplezi, a „hasonlat-ember” és a „hasonlat-ország” kifejezésekkel).

Az „identitás-versek” megszületéséhez a szkepszis alapmodalitása csak igen korlátozott mértékben járulhat hozzá, azok szinte megkövetelik a megkérdőjelezhetetlen kiindulási alapot, egy szilárd világképet, mely nem relativizálódhat, hiszen akkor az identitás is érvényét veszti. A világot eleve adottnak tekintő magatartás, mely annak ellentmondásaira illetve konstruáltságára „vak”, pedig egy klasszikusabb, konzervatívabb gondolkodást jellemezhet. Nincs ez másként a hellyel mint identitásképzővel sem. Míg például az egyik korai kötet, a *Lepkecsontváz* verse, *A kétértelmű táj* csak addig a felismerésig jut el, hogy a táj semmiféle orientációt nem adhat, addig Markó egy 1988–89 körül írt szonettjében (a *Négy szonett egy fényképalbumba* utolsó versében) már azt olvashatjuk, hogy egy lakhely – jellegzetességek, identitás híján is! – adhat az énnak arcot: „...csak egy város Kelet-Európából, / csak egy vidék, olyan, akár a többi, / miért nem tudsz belőle már kinőni / s messzire futni? Csak állsz a folyóparton, / és szólsz, ha szólsz: nincs, nincs, nincs másik arcom!”. Szintén tanulságos, hogy a lakhely, a haza ugyanúgy lehet az identitás metaforája, mint az arc, jórészt olyan versekben, ahol ezt az identitást a megszólítottól, a *Másiktól* várja (ahogy például az *Invokáció az álomboz* című „hosszúversben” a képzeletet kéri erre a beszélő: „legyen hazám egy nevetés”).

Az *En hol lakom?* is ugyanezt a megoldást alkalmazza a címben és a felütésében, viszont önazonosságát már Istentől kéri, önértésének sikerét a teremtett-teremtő viszony értelmezésétől várja. Isten és ember kapcsolatát viszont úgy látja (egy nagy hagyományt folytatva), hogy azt leginkább a kiszolgáltatottság hatja át: „összkomfortos fellegeiken ülnek az istenek, / ide-oda úszkálnak fölöttem, / mérőónjokkal fogamat kiverik, / csörömpölnek ablakaim, / mit vétettem?”. Ez szükségtelenül egy tipikus későmodern létérzéshez, az egzisztencializmusból ismerős belévetettség-érzethez vezet, mely valóban egy „között”-állapoton alapul, hiszen az én már felismeri a bibliai tanítások összeegyeztethetetlenségét a modernséggel, viszont nem keres új formákat (metaforákat) a kapcsolat újjáélesztéséhez, ragaszkodik a megszokott „holt” metaforákhoz. Így nem csoda, hogy nem marad másra lehetőség, csak arra, hogy a kölcsönösség helyett például a temporális különbséget (mint a *Békétlen feljegyzésben*) vagy az alávetettséget hangsúlyozza (mint ahogyan a nem túl eredeti *kutya-gazda* metaforájával teszi ezt a *Hitetlen zsoldárban*). Emellett még az (ön)ironizálás jelenthet kiutat: nem kerülheti el figyelmünket az, hogy az első vallásos horizonttal bíró verset (*Miért hallgatok?* - viszonylag kései, a *Kiűzetés a számítógépből* című kötetben jelent meg) épp egy olyan ironikus szöveg előzi meg (*Csak élünk fénnel telt szobánkban*). Ez a szöveg egy mitologikus világképet utánoz (a frye-i axis mundi jegyében: a világot a mitológiák a fent és a lent kategóriáival rendezik „értelmessé”),⁹ csak-

⁹ FRYE 2, 132, 196.

hogyan ennek sarokpontjait nem összeillő dolgok, angyalok és csótányok testesítik meg. (Igaz ugyan, hogy a „bevezetett” költemény is szkeptikus az Isten és ember közötti kommunikációval szemben: „nem értem én sem a mennyei beszédet”). A világot elrendező mítosz nélkül az egyén sem találja *helyét* (tehát identitását), a mitológiák helyére lépő „nagy elbeszélések” pedig könnyen érvényüket veszítik.

A *Térképolvasás* bonyolult kompozíciójában (talán az életmű egyik leghosszabb verse) is ez a tapasztalat adhatja az értelmezés vezérfonalát. A beszélő azért kárhoztatja a globális értelemadást, mert az a mindenre kiterjedő racionalizációval, absztrakcióval „vakká” tesz (voltaképp a *térkép* a minden szakralitástól megfosztott teret jelöli, s így az egész demitologizált világ jelképe lesz): „...Braille-írással készült hatalmas könyv / a vidék semmit sem mond a térképolvasónak a látóknak”. Illetve nem ad módot a szimbolikus, mitologikus (költői!) gondolkodásra: „mert mind a négy égtájat beszennyezték lábnyomokkal / konzervdobozokkal *térképolvasással* nincsenek titokzatos / Bermuda-háromszögek nincsen egy másik dimenzió nincsen / ami volt csak az van...” (kiemelés az eredetiben – T. M.). Ennek megfelelően a racionalitás felől ez a vers is olvashatatlannak mutatja magát (s erre önreflexív módon utal is). A mitologikus gondolkodáshoz hasonló olvasási stratégiát ajánl, egy olyan perspektívát, melyből csak „nem érteni” lehet (az egyik szakaszban sokszor ismétlődik a „nem értem” kifejezés) a nyugati világ rohanó életmódját vagy a világ birtokba vételének vágyát (amiből például a földrajzi felfedezések és a turizmus ered). A modernitás viszont éppen olyan létmódot biztosít, melyben már nincsenek tiszta formák, így nem ad egy jól körülhatárolható identitást („összekeverednek az arcok” – hangzik el a befejezésben).

Identitásváltások

Így az én bármilyen jelentést és identitást felvehet, mint egy üres lap, amire bármit rá lehet írni. Az önazonosság kérdését feszegető balladák közül a *Barátaim balladája* az identitásváltások végtelen játékába került szubjektumot a fehér ing trópusával jelöli, mely nemcsak az ismétlés, hanem a kurzivált szedés által is az értelmezés középpontjába kerül. Az olvasásban a négy elem egy külön történetet ír („*fehér inged tűnő hófoltt*” – „*inge eltűnő hófoltt*” – „*fehér ingben élni halni*” – „*fehér inge elolvadt*”), rámutatva ezzel arra a veszélyre, hogy a „tabula rasa”-állapot a szubjektum eltűnéséhez is vezethet. (A *bó* más versekben is az eltörlés metaforája, mint *A bó, a bó, az álomnak való* című költeményben, vagy még plasztikusabban a *Friss bó a könyvön* címadó szonettjében.) Tehát hiába adott a költővátesz-szerep mint identitás változat, a reprodukció korában már az sem tartható, egy fogyasztási cikk imázsa lesz csupán („költő lettem, most már csak vers vagyok / leírnak,

kinyomtatnak, elmondanak” – *Mi jöhet még?*) és hiába adott a szerepek radikális átjárása (a *Farsang* című versben ez még a nemi szerepekre is vonatkozik), elkerülhetetlen lesz a lehetséges identitások számbavétele, illetve az énnak az önmagára való rákérdezése: „ki vagyok én? kinek öltöttem?” (*Farsang*). Ezért nagyon olyan kevés verset találunk, amelyben az átváltozás tartós és harmonikus állapotot eredményezne, s mindeközben az identitás egységességét kétségbevonó reflexió is jelen van (reflektálatlanul ugyanis csak naiv, önmaga konstruáltságára vak szövegek születhetnek). A *Már fűvekben és gyíkokban lakom* című szonett ezt csak egy kis „szépséghibával” tudja megvalósítani: a beszélő jól eltalált metaforákkal fordítja át létét a reflektálatlan természeti létbe, csak azt felejtí el, hogy onnan már egyáltalán nem beszélhet. Az „átfordulást” a reflexió szimbolikus helyeinek, a szemeknek – és így a perspektíváknak – az egységesítésével éri el: „...hiszen látom én, / s behunyt szemmel jobban, hogy nincs különbség, / gyík szem, emberszem egyként tündököl, / s egyként melenget mindenkit a fény / kik vedlett bőrük végképp félrelökték”.

Az olvasási tapasztalatok annyiban módosítják eddigi állításainkat, hogy az „identitás-vers” sem lehet teljesen mentes a szkepszistől, legfeljebb nem ez a modalitás játssza a legnagyobb szerepet a szövegben. Látszólag a két szorosan összetartozó szonett a *Születésnapomra: stockholmi ősz* és az *Enteriőr: a svéd háza* is az irodalom által biztosított hipotetikusságot kihasználva, nem tesz mást, mint szilárd világot teremt a szubjektumnak a svéd identitás felvételével. Poétikai eszközökkel, például az elsőben svéd, a második szövegben a *szőke* jelző szinte a redundanciáig vitt ismétlésével („svéd csend” illetve „szőke méz”) a jóléti társadalmakban oly jellemző fogyasztói identitás kritikáját adja (a nemzeti identitást csak áttételesen érinti, mert itt a svéd a jóléti állam polgárának szimbóluma), hiszen nem biztosít markáns megkülönböztetési lehetőséget számunkra. A lét ettől még mechanikus marad, és nem lép ki temporalitásából, s ahogy a második vers befejezése rámutat, nem hoz létre egységet a természettel sem: „s a kinti táj sosem tanul meg svédül”. Az irodalomban lévő teremtő potenciál, vagyis az a képesség, hogy identitásokat létesítsünk, inkább vezet eldöntetlenséghez, semmint az áhított rendhez, önazonossághoz (mint az előbb láttuk, egyetlen egy konzekvens identitás sem tudja kizárni teljesen a szkepszist). Éppen a hipotetikusságból ered, hogy egyetlen vers több szubjektumot is feltételezhet egy időben: „s most minden utcasarkon visszaint / annak, ki volt, s annak, ki lesz talán, / ha másik énje egyszer célba jut, / s száz másik énjét hordozza az út” (*Valóság-nűtlen utazó*). Az idézett szonett nemcsak arra bizonyíték, hogy klasszikus formában is lehetséges (poszt)modern én-tapasztalat, hanem arra is tanulsággal szolgál, hogy a teljes káoszt nem lehet felvállalni, azt valami módon ellensúlyozni kell. Erre legalkalmasabb egy szövegelőttés kiválasztása, mely azzal, hogy beleállítja a verset egy irodalmi folytonosságba, identitást kölcsönöz neki, mert már ezt a

szöveget is Poe *A holló* című költeményének értelmezési hagyománya felől fogjuk olvasni (eszerint pedig a létkérdéseket sohasem lehet megnyugtatóan megválaszolni): „...míg Poe hollóját visszakérdezem, / s ő szól: ne integess, mert »Sohamár!«”. A *valószínűtlen* jelző mintha kicsit ellentmondana az irodalom által létrehozott világok érvényességének. A kettő azért áll feszültségben, mert a cím elárulja azt, hogy többet vár az irodalomtól, mint nyelvi létesítést: nyelvtől független, „igazi” identitást akar. Az *Egy másik élet balladája* már figyelembe veszi azt is, hogy az önazonosság (az irodalomban feltétlenül) csakis a nyelvben jöhet létre:

...és nem tudhatom hogy

az vagy-e aki voltál az vagy-e aki
leszel és

életem szörnyű tautológiáját
a nyugodt

hullámból fel-felbukkanó
idegenséget is csak

sejtem s félem valami könnyű dal
férce fűzi

össze álmainkat ha nem az lennék
aki voltam

mi lenne velem s ha az maradnál
aki

voltál mi lenne veled szétszedném
ezt a

Balladát mint egy köhögő motort és
megtorpanna

minden mert nem tudnánk többé
összerakni...

A részletből az is kiderül, hogy a „ballada” sajátosan markói interpretációját követi ez a vers is, hiszen középpontjában az a dialektika áll, melyet az identitás állandó változásának és az ellene ható, az identitást állandósítani akaró erők küzdelme hív életre (szintén lényeges, hogy kivételesen ez a „ballada” rendelkezik epikus szállal, a keretet szerelmesek találkozása adja). Az eredetiben is kiemelt *tautológia* fogalma vezet el a nyelviség kérdéséhez (egyben vissza is utal az előző sor bibliai konnotációjához: „Vagyok, aki vagyok” – 2Móz 3,14), a felesleges szóismétlés ugyanis tökéletesen összefoglalja az én-reflexió nyelvi problémáját: a kimondott és kimondó én lacani dilemmájához hasonlóan, az én magáról mint énről, tehát önmagáról akar beszélni, de ezzel szükségtelenül különbség jön létre „kettejük” között, az elhangzó *én* szócskát a szubjektum legfeljebb mint önmaga absztrakcióját fogadja el. Őket éppen a nyelv köti össze egy történet formájában („valami könnyű dal”), de ettől még a kapcsolat törékeny lesz, s szükségtelenül az alapjára, a nyelvre irányul a figyelem – innen ered a versben az önreflexió, mert ennek a figyelemnek a költeményre is ki kell terjednie, mint az én-beszéd „közegére” (s nem mellékesen az utolsó sorok felidézik a gyűjteményes kötet címadó versét is). A kimondó és kimondott én között akkorára is nőhet a különbség, hogy a „kimondott” ugyan csak elképzelt, de saját életet kezdhet (az életben bekövetkező fordulatok – itt a szerelem – pedig realizálhatják, ez lesz a versben a „másik élet”). Az erős reflexív pozíció nem adhat nyugvópontot, a befejezésben az emlékezés csak álságos egységet hozhat létre, az (időbeli) törésvonalakat nem tudja eltüntetni: „minden olyan lesz mint amilyenre majd emlékezni fogunk”. Az emlékezés önkényes voltát az leplezi le, hogy a múltra irányuló folyamatot a jövőbe helyezi el a vers, így kimarad a jelen horizontja, a jelenlévő eldöntetlenségeket az emlékezésnek ezáltal nem kell feloldania, megfedelkezhet róluk.

Oppozíciók

Az időbeli elválasztottság tárgyalásakor már utaltunk arra, hogy az emlékezés ebben a költészetben nem képes betölteni a híd szerepét a múlt és a jelen között. A későmodern lírára különösen jellemző, hogy a modern gondolkodásból átvett, úgynevezett bipoláris oppozíciókkal (így a múlt és a jelen szembeállításával) elégedetlen, felismeri tarthatatlanságukat, de a posztmodernnel szemben nem szedi azokat alkotóelemeire, hogy „átépítésük” után egy mindent relativizáló játék részeseivé tegye őket, hanem feloldhatatlannak véli őket (melynek gyakori velejárója a tragikus hangoltság és az egzisztencialista léttapasztalat, az „ellentétek közötti hánykolódás”). A hagyományosan közkedvelt ellentétpárok közül van egy, mely olyan gyakran tűnik fel a különböző Markó-szövegekben, hogy ennek

a lírának sajátos karakterjegyévé nőtte ki magát: ez a természet(es) és a mesterséges, az emberi közé felállított ellentét. A *Nagy tavaszi herbárium* ezt az ellentétpárt a valóság-fikció párossal játszatja egybe, amit a természetet „textusnak” tekintő szemlélet kíván meg, hiszen a herbáriumba préselt igazi növények egyszerre utalnak arra, hogy bekerülnek egy fizikailag kétdimenziós világba, a vers szövegébe, és arra, hogy az emberi absztrakció (a tavaszi táj megfigyelője) hasonlóan bánik velük, voltaképpen leírásukkal életszerűségüktől fosztja meg őket (emiat a leírás nem is lehet tökéletes: „de a leprélt csillagok kiszúrák a papírt”). A szemlélő tradicionálisan ugyan használ természeti metaforákat a saját pozíciója vagy az emberi viszonylatok értelmezéséhez (ilyenek más versekben a cinke- vagy méhmotívumok), mégis dominánsabb megoldás az, amikor a természetes-mesterséges ellentétpár megfordításával, gépi metaforákkal igyekszik a természeti létezőket megérteni: „s a parányi koponyából / hosszú papírszalagon kifordul / a lekottázott ének” (*A felboncolt madár*). Csak a legritkább esetben – s főleg a klasszicizálódást képviselő szonettekben – van mód arra, hogy a két életvilág közötti elválasztottság minden túlzott idilli beállítás nélkül megszűnjön (a *turista* metaforája ezért is vállhatott motívummá, a természetben idegen ember szimbóluma valóban egy alaptapasztalatot jelöl). Egy másik, jóval kevésbé „formabontó” alakzat, az antropomorfizáció viszont összekötheti a látszólagos ellentétben álló feleket, a természeti jelenségek megszemélyesítésével párhuzam húzható az emberi élettel, mely így aztán átfordulhat önértelmezéssé is, mint ahogyan az *Egy vesztés nyár szonettjében* is történik: „Bújik a nyár a gömbölyű gyümölcsbe, / izzik még, de fogyatkozik is hője, / s egy-egy apró sejtbe: duzzadt bőröndbe / begyűri kedves könyveit s ruháit [...] vagy a kemény, közömbös, szürke magba / rejt: költő szerelmét a szavakba, / s mindent megnyer, míg mindenét feladja”.

Az utolsó sor „erkölcsi tanulsága” már egyaránt jelenti a nyár allegóriájának befejezését és egy személyes perspektíva megnyitását – a *Már nem a körtefát* című vers viszont kétségbe vonja a természetet előnyben részesítő, a természeti metaforákon alapuló morális pozíciót, abból a tapasztalatból kiindulva, hogy megfelelően felépített retorikával a mesterséges dolgokat is megtehetjük felsőbbrendűnek a természetessel szemben ebben a hierarchikus oppozícióban (a reklám meggyőzési stratégiáit is használja kellő iróniával, „a köröm alá döfött gombostű” ugyanis nem éppen hirdetésbe illő termék, mégis dicséri, „mert könnyen és gyorsan lemosható, s mert újra meg újra felhasználható”). Markó Béla költészetében nem meglepő jelenség, hogy az általa oly gyakran használt oppozicionális logikát is kritikusan elemzi, *Kettőzés* című verse az ellentétpárok alkalmatlanságát bármiféle világértelmezésre a *kés* motívumával, az elválasztottság leggyakoribb jelölőjével hangsúlyozza („mint késhez a kés vashoz / a vas homorulathoz homorulat domborulathoz domborulat / úgy csattan simul egymáshoz úgy acsarkodik és ölelkezik / a kétféle s mégis egyforma két kép két

negatív / vagy két pozitív”), mivel azok nem képesek az elválasztottságot megszüntetni, sőt, eleve magukban hordozzák a megosztottságot. Így a világban való tájékozódásban semmiféle segítséget nem nyújtanak, még egy olyan egyszerű dolgot sem segít megismerni, mint egy fürj („s te nem tudod milyen fürj s nem tudod elképzelni sem: milyen fürj?”), ennyiben számos vers végső tapasztalatát visszhangozza (köztük például a *Térkép* olvasását is). A szubjektumnak az identitás kialakításában az ellentétek összekeveredése nehézségeket okoz, s ez a jól ismert egzisztencialista pozícióhoz vezet: vagy azért, mert az oppozíciók kibékítése csak káoszt eredményez (*Rossz egész*), s így az elválasztottság létmódja lesz az egyetlen lehetőség, vagy azért, mert idővel az ellentétpár szembenállásának a negatív pólus felülkerekedése vet véget (*Fabulánk vége*). Az egyetlen kivétel *Mint az összecusokott sakkasztala*¹⁰ önértelmezése lenne, ha nem jelentene visszalépést a korábbiakhoz képest, mert hiába használja újszerűen a sakkmetaforát, ha a (fekete-fehér) oppozíciók helyébe csak a „tabula rasa” naiv identitáskonceptióját tudja helyezni, ezzel a pályakezdő kötet központi tételéhez kanyarodik vissza, miszerint az autentikus létezést a gyermekkor „tisztá lapjához” való visszatéréssel lehetne elérni.

Egymást olvasó versek

Pedig ebben a reflexiót poétikai szervezőelemmé emelő költészetben inkább jellemző a korábbi művek kritikus olvasása, a *Már nem a körtefát* például egy korábban született írás, a *Feljegyzés egy boldog körtefáról* ellenverse, de említhetnénk *A cinke sár* esetét is, amelyben egy korábbi szonettcsoport meghatározó jegye, a cinke-motívum már nem kap értelemképző szerepet, szimbólumértéke elvész, s ezzel az addig általa jelölt pozitív jövőkép sem kerülhet be a szöveg horizontjába. Ezek az önidézetek reflexiójukban csak a tematikus szintet érintik, a Markó-líra elsősorban a költemények nyelvére és a különböző alakzatok érvényére kérdez rá. *Az elkínzott hasonlatok* vagy a *Hasonlóságok balladája* más aspektusból, de ugyanarra a következtetésre jut: a hasonlatok, a metaforák hiába mutatják magukat a jelöltjükkel azonosnak, a jelöltek szüntelenül „elcsúsznak”, így a trópusok legfeljebb az értelem lerögzítésére képesek (s így nem tudják követni az állandó változásokat), a (költői) nyelv pedig bármilyen célra biztosítja ezeket az „álságos” metaforákat: „mert mindegy már a nyelvnek, mindegy! mindegy! / hogy gyűlölni vagy szeretni kell minket, / gyűlöl, ha kell, s szeretkezik, ha kell” (*De kinek monddjam?*).

¹⁰ Papp Endre – mint tanulmányának címe mutatja – központi szerepet tulajdonít ennek a versnek a Markó-életmű értelmezésében.

A szövegnek az önmagára irányuló reflexióját sok esetben mégis egy metafora irányítja. Akkor történik ez, ha a szöveg „magát teszi meg” jelölővé (a hasonlított például lehet a lírai én: „Bőrömmön, mint egy régi fóliánsz, ott vannak múlhatatlanul a tested nyomai” – *Testemlékek*), illetve – s ez még izgalmasabb kísérlethez vezet – ha a költemény mindvégig fenn tudja tartani azt a bizonytalanságot, amikor nem lehet eldönteni, hogy a versben elmondott történet vagy magának a szövegnek a materialitása lesz a metaforikus (erre legkiválóbb példa a *Vers a hóban*, mely a *Friss hó a könyvön* megoldását alkalmazza, a havat és a papírt fehérségük alapján kötve össze). Ennél is radikálisabb eljárással él a *Majd elcsukló beszéded* című szonett. Ez a vers Rimbaud virtuóz remekművének, *A magánhangzók szonettjének* rokona, de nem a hangzásbeli asszociációkra épít, hanem a betűk kalligráfiájára („A hosszú í-ken zöld fűszálak lengnek, / a hosszú ó-kon, mint labdán: a kés”), s ha van a magánhangzónak szóértéke, külön jelentése, akkor egybevallantja azt a kalligrafikus asszociációval („csak hosszú ő-k. Csak ők. Csak ők. / És körbeállnak, néznek téged hosszan, / sok fürtös fej rég elmúlt ablakokban”), kifordítva ezzel a „nyugati” jelentésképzést, s közelítve a kínai nyelvből ismeretes szó-kép logikához (a jelentést a képszerűség is hordozza, nemcsak absztrakción vagy hangzásbeli hasonlóságon alapulnak a szavak). Maga a szonett műfaja is reflexió tárgya lesz, szintén egy, a magyar irodalomban meghatározó mű, *A lírikus epilógja* lesz *A szonettíró epilógjának* a szövegelőttése, viszont nem használja ki azt az ironizálási lehetőséget, ami itt csak a megelőzőtől eredhet (ez ad lehetőséget egy másik Babits-szöveg paródiájára, az *Írtam én is a csirkeház mellől* egyértelmű újraírása a *Vers a csirkeház mellől*-nek). A szonett ugyanis csak versforma, s nincs mód arra, mint például az elégia esetén, hogy az ironia az össze nem illő tárgy és műfaj feszültségéből táplálkozzon (jellemző cím például a *Egy lakótelepi gyík elégijája*, olyannyira gyakori ez az ironiát eredményező megoldás, hogy néhány oldallal később már a hagyományos értelemben használt *elégia* műfajmegnevezést is muszáj kiegészíteni a látszólag redundáns *realista* jelzővel: az *Érzelmes, realista elégia*). A két „epilóg” tehát nem formájában különbözik, s nem is az alapmodalitásában, hiszen mindkettőt a bezártság tapasztalata, s abból adódó korlátozottság-tudat határozza meg – a különbséget éppen az önreflexivitás adja, mely itt nemcsak az énre, hanem a neki megszólalást adó szövegre, annak formájára is kiterjed: „úgy forgolódom itt, ebben a testben, / olyan idegenül, olyan hiába, / mint egy javíthatatlan, rossz szonettben”. Ez a feloldhatatlan test-lélek dichotómia lép a babitsi szolipszizmus dilemmájának helyébe, melyből szabadulni csak a halállal lehet, s ezzel újra felállítja a lírai én azt az egzisztencialista perspektívát, ahonnan nézve egyetlen létmód sem elfogadható (és természetesen a halál sem): „s már viselnem kell mégis mindhalálig, / még arra várok, hogy szabad lehessenek, / hogy élni s verset írni elfelejtsek!” – a vers utolsó soraiban is megmarad az önmagára utalás karaktere, mert a szonett

vége metaforikusan a test halálát jelenti, s ez valóban „szabadulást” hoz a lírai éneknek, egyetlen „életjele”, a beszéde ugyanis befejeződik.

A *szonettíró epilógjának* egzisztencialista szólama jól illeszkedik a „köztes lét” érzetéhez, hiszen egy olyan dichotómiát állít fel (a testet és lelket fordítja szembe), melyben a modern szubjektum szükségtelenül is otthontalannak érzi magát (az életműből számos párhuzamot lehet hozni arra, hogy bármilyen ellentétpár alkalmas az otthontalanság érzetének megteremtésére – így az *Álmod és ébrenlétem leírása* hiába próbál átjárhatóságot létrehozni a két terület között, ezzel azok autonómiája sérül, s „lakhatatlanná” válnak). Ugyanez vonatkozik az időbeliségre is: a múlt és jelen között nem jöhet létre kapcsolat, mert a múlt jellegéből adódóan nem rekonstruálható tökéletesen (*Akár a mamutot*), s a *már nem* és a *még nem* állapotából csak időlegesen ad menedékhelyet a nyelv, a költői identitás (*Élek mondataim között*). A későmodern magatartás alapvető jegye, a nyelvvel szembeni bizalmatlanság (és a mindenre kiterjedő szkepszis, a hiányérzet eluralkodása) inkább jellemzi az életművet. Azt az életművet, mely maga is „köztes létben” él. Néhány vers olvasásakor ugyanis gyakran nem a tanulmány sugallta dilemmával találkozunk, hogy későmodern-e ez a költészet vagy posztmodern, hanem inkább azzal a kérdéssel, hogy klasszikus modern-e a szöveg vagy még korábbi. Az ilyen „visszadátumozásra” az ad alapot, hogy egy-két helyen Markó olyan kimerült poétikai hatáselemeket próbál új életre generálni, amelyeket még az ironizálás céljából is nagyon nehéz a feszültségkeltés szolgálatába állítani. A holt metaforák (az évszak-metaforika) használata, a sokszor kitapintható didaktikus megfeleltetések, s az ehhez kapcsolódó imperatívuszok éppen hatásvadász jellegük miatt lesznek hatástalanok, mint ahogyan a gyakori egyes szám második személy, a lírai személyesség (vagy éppen a személytelenség!) távoltartása is lehet a poétikai „alulteljesítés” oka. Az oeuvre heterogenitásával is magyarázható az a különös jelenség, hogy az *ars poeticának* aposztrofált versek egyike sem tölt be igazából szövegmagyarázó funkciót, csak részlegesen vonatkoztathatók az életmű egészére. Ennyiben viszont igaz az utolsó kötet, az *Érintések Ars poetica* című versének befejezése, az ily módon kinyilvánított költői akaratnak nincs hatalma a szövegek felett: „meztelenre vetkőzve készülök, / hogy körbefogjanak a szavak, / s hogy mint ollót az összevarrt sebben, / egy versben otffelejtsem, / de minden zárt, kerek, egész, / és gyűlölködve nézem versemet, / mint életre keltett beteget a kés”.

Az utolsó kötetekre megnő az *ars poeticák* száma, s ez mindenképpen az útkeresésről árulkodik. Már a nyolcvanas évek végén elhangzott az a megállapítás, hogy Markó Béla költészetében a szonettformában rejlő lehetőségek kiaknázása a végéhez közeledik,¹¹ s ennek nemcsak az *Érintések* új kísérletei az ékes

¹¹ GÉCZI, 14.

bizonyítékai, hanem az is, hogy a szonettkötetek mellett párhuzamosan futó *Égő évek* egészen más karakterű verseket tartalmaz, s a *Kiűzetés a számítógépből* „kevert” kötete is egy újabb, az életműben beállt fordulat megelőlegezője. Ez a fordulat nem következett be, s ebben talán szerepe volt Markó Béla kilencvenes évek elején indult politikusi pályájának is. Ezt a gyűjteményes kötetet viszont nyugodtan nevezhetjük a visszatalálás útjának, ebből a szempontból árulkodó az utolsó, a kötetben nem szereplő verseket összefogó ciklus címe: *Az alvó költő*. Egy olyan alkotó, aki folyton folyvást identitását kereste verseiben, s ha nyugalmat is talált egy olyan nagy változás után, mint a klasszicizálódás, a költészetének alapját jelentő reflexió és elválasztottságtudat egy idő után újabb értelmezési keretet követelt. Az „alvó költőnek” lehet, hogy jelenleg nem versei biztosítanak identitást, de erről, a folytonos változásról nem tehet le soha (ezért is szükségtelen a szokásoknak megfelelően összefoglalni a költészetéről elmondottakat, hiszen az még tovább módosul), s ehhez a visszatéréshez, a „felébredéshez” viszont egy visszatekintés adhatja meg a kezdő lépést. A *Szétszedett világ* tehát egy olyan önértelmezési kísérlet, melytől méltán várhatja el Markó a fülszövegben megfogalmazottakat: „Arra kérem hát a sorsot, ne változtasson sóbálvánnyá engemet azért, amit most elkövettem, engedje inkább, hogy versben folytassam egyszer ezeket a verseket!”

(2002)

A városi emlékezet, a „monarchikus”identitás narratívái
Krúdy Gyula Boldogult úrfikoromban című regényében

Az utóbbi néhány évben feltűnően sok elemzés született Krúdy ezen regényéről. Sepeghy Boldizsár, Fried István, Gintli Tibor és Mesterházy Balázs¹ tanulmányai azt bizonyítják, hogy olyan szövegről van szó, mely termékenyen újraolvasható a közelmúlt és a jelen irodalomtudományi horizontjából, ráadásul – s ez tovább erősíti az 1929-ben keletkezett regény kánonbeli helyét – az értelmezések inkább kiegészítik egymást, semmint cáfolnák egymás megállapításait.

Jelen írás sem akarja érvényteleníteni a megelőző olvasatokat, inkább felhasználni kívánja azokat egy, a térre (mint a kulturális emlékezet és a narratív identitás egyik alkotóelemére) koncentráló interpretációhoz. Hiszen Sepeghy írása az ironikus alakzatok szerepét éppen az emlékezésben látja legerősebben (az emlékezés folyamata a múlt felidézése helyett csak a távolságot és a különbséget hozza felszínre), Mesterházy és Gintli mindketten a rendhagyó elbeszéléstechnika és az identitás nyelvi megképződésének összefüggésére világítanak rá, Fried István pedig a felbomlott Osztrák-Magyar Monarchia allegorikus téridejeként értelmezi nemcsak a fő helyszínt (a tanulmány címében jelzett fogadót), hanem a figurák által gyakran emlegetett „boldogult úrfikort” is. A legtöbb említett dolgozathoz kapcsolódom legerősebben, mert nem elégszik meg azzal a megállapítással, hogy a figurák önértelmezése szövegeken alapul és ők maguk (nemcsak beszédeik) mindösszesen „idézetek idézetei”,² hanem megpróbálja feltérképezni azokat a diskurzusokat, amelyekből ezek az idézetek származnak, s melyet – vele egyetértésben – monarchikus diskurzusoknak is nevezhetnénk. De attól eltérően a „monarchikus” identitás különféle, regényben fellelhető retorikai konstrukcióit – Foucault *heterotópia* fogalmának segítségével³ – a tér felől értelmezem, olyan hatásmechanizmusokkal egyetemben, mint az *operett* szövegelőttetésének beépítése (ezt a jelenséget többen megemlítik), Ferenc József nevének gyakori emlegetése „király-metaforaként” vagy az étkezés rituáléja általi emlékezés. Mondanom sem kell, hogy az előbb felsorolt szempontokban is – valamilyen módon – vissza fog köszönni a tér, vagy a tér képzete.

¹ SEPEGHY.; FRIED.; GINTLI.; MESTERHÁZY.

² MESTERHÁZY, 290–291.

³ FOUCAULT.

A szöveg tehát nagyfokú jelentéspotenciált kínál a ma olvasója számára is, talán éppen azért, mert – mint látni fogjuk – a regényben „színre vitt” legfőbb tapasztalat éppen az, hogy mennyire ki vannak szolgáltatva a figurák (ön)értelmezései az időnek. Ez a tapasztalat és kétségkívül az elbeszélés dominanciája az elbeszélte történettel (az úgynevezett eseménytelenség) szemben az a jegy, amely kiindulópontul szolgált mind a narratopoétikai (s ezen a téren úttörő munkát végzett Fülöp László),⁴ mind az identitás narratív létrejöttét vizsgáló szempontoknak. Hiszen a rövid kerettörténet (melyben Kacs Kovics úr, két felvidéki fiattal, Podolini Lajossal és Vilmosi Vilmával ismerkedik meg és kalauzolja el őket másnap a Margitszigetről a Király utcában lévő *Bécs városához* címzett fogadóba, hogy aztán a rövid *Végsőben* elintézzze, hogy a fiatalok átvegyék a nyugdíjba vonuló vendéglőspártól a fogadó irányítását) egy, a regény öthatodát kitevő „sajátos kronotoposzt” – először Fülöp László használta ezt a kifejezést erre a jelenségre⁵ – fog közre. Nevezetesen a *Bécs városához* címzett fogadóban eltöltött Dorottya-napot (nincs megjelölve, de valamikor a húszas években), ahol végeláthatatlan beszélgetések folynak a kerettörténet résztvevőinek feltűnő passzivitásával (inkább szem- és fültanúi mindennek). Az események csúcspontját egy rögtönzött táncmulatság jelenti, mely után kicsit kiábrándultan mindenki hazamegy.

Fried István a *boldogult úrfikor* definíciójával zárja tanulmányát: „Mégsem utópia, nem nem-hely. Irodalomként létező világ, amely az irodalom és az (irodalmi) előidőre egyként reagál.”⁶ Ez a mondat szó szerint továbbgondolásra érdemes, hiszen az általunk használt *heterotópia* fogalmat Foucault éppen az utópia szembeállításaként definiálja: az utópiával szemben, létező és lokalizálható hely, de teljes mértékben eltér egy mindennapi (úgynevezett szerkezeti) helytől.⁷ Persze nem lehet elfelejteni (még ha a fogalmat szorosan is csak a fogadóra alkalmazzuk), amit Fried István hangsúlyoz, hogy elbeszélte korról, és a *Bécs városához* címzett fogadó esetén is egy elbeszélte helyről van szó – mégis tökéletesen illik Foucault elgondolása a vendéglőre, mert olyan, hasonló diszkurzív stratégiák hozzák létre, mint egy tényleg lokalizálható helyet. Fontos megjegyezni, hogy a várostörténetek szerint a köz- és intimszféra szétválása éppen a modern nagyvároshoz köthető⁸ – Foucault szerint ezt a szétválasztást is eleve adottnak tetelezzük, ez is bizonyíték a tér modern szakralizálására⁹ – s ebben a dichotómiában a kávéház vagy a vendéglő átmenetet képez, „félnyilvános” a terük, hiszen elvi-

⁴ FÜLÖP.

⁵ UO., 376.

⁶ FRIED, 380.

⁷ FOUCAULT, 149.

⁸ GYÁNI, 9.

⁹ FOUCAULT, 148.

leg bárki látogathatja, de igazából csak az, akinek erre van pénze.¹⁰ A heterotópiák mindig nyitások és zárások rendszerét feltételezik, vagyis a belépés általában korlátozott, valamilyen feltételhez kötött.¹¹ A sörház terébe is a beavattak útján jutnak be a figurák:

– A törzsvendégek bejárata – mondta Kacskovics, és a sörház belsejébe igazította társaságát. / Mindjárt nyilvánvaló volt, hogy ezen az ajtón csak azok szoktak bejárni, akiknek bizonyos jussuk van hozzá, mert a kékkötényes sörmérő és legényei, a legkopottabb és legöregebb pincérek barátságosan néztek az udvari ajtó felé, habár a barátságosság nem volt természetük. (32.)¹²

Az összes említésre méltó szereplő alak ezen a „hátsó” ajtón lép be a „heterotópiába”.

Számunkra legfontosabb jellemzője a heterotópiának, hogy heterokróniákat hoz létre, vagyis elszakítja az ebben a térben lévő embereket a hagyományos emberi időtől, (bár Foucault külön funkcióként tartja számon) ide kapcsolódik az illúzióteremtés is (ő erre a bordélyház példáját hozza).¹³ A „monarchikus” identitás érzését egy más kontextusban már csak a tér teremtheti meg, de nem akármilyen tér, hanem olyan, amely kizárja az éppen a Monarchia elmúlására emlékeztető temporalitást: „...a *Bécs városához* címzett vendéglő ajtaja, se az utca, se az udvar felőli részen fertályórája nem nyílt; elvarázsolt állapotba jutottak a fogadó vendégei...” (80.) Ilyen heterotópiára már a kerettörténetben is találunk példát (ez is azt bizonyítja, hogy a vendéglői résszel együtt egymás értelmezői lesznek). Hiszen a margitszigeti szállodától hasonló illúziót várnak el a lakói:

Az ebédlőben, ahol amúgyis életunt öregemberek és a régi Margitszigetről ábrándozó asszonyságok üldögéltek, akik a jelenből, betegségből, testi zaklatásokból ebbe a szállodába költöztek, mert azt hitték, hogy a vörös bajszú, csőnadrágos, kifényesedett szárnyas kabátú hotelportás mindenféle bajt el tud hárítani a szálloda lakóiról... (15.)

¹⁰ GYÁNI 2, 31.

¹¹ FOUCAULT, 153.

¹² KRÚDY. A regényből vett idézetek ebből a kiadásból származnak, a citátumok után következő, zárójelbe tett számok ennek a szövegkiadásnak az oldalszámait jelölik. Az ezt követő tanulmányokban is hasonló módon járok el az elemzett szövegek idézésénél.

¹³ FOUCAULT, 153–154.

A nagyvárosi tér még egy jelenséget felszínre hoz, az idegenség tapasztalatát.¹⁴ Ez a szövegben leginkább Kacs Kovics figurájához kapcsolódik, aki azzal a különös tulajdonsággal rendelkezik – ezt az értelmezők eddig figyelmen kívül hagyták –, hogy csak idegenek közelségében tud aludni, egyébként álmatlanság gyöttri:

Ha megtetszett neki egy név, akár férfi, akár női név, az idegenek lajstromában, amely névnek a viselőjéről feltételezte, hogy az éppen azért szállott meg a bizonyos fogadóban, mert ott jól, nyugodalmasan lehet aludni: habozás nélkül elköltözött darab időre a jelzett fogadóba. (24.)

Így ismerkedett meg a felvidékiekkel is. Ez az abszurd magatartás egy monarchikus attitűd paródiája. A monarchia nagyvárosai is egyértelműen jellemezhetők a mindennapos idegenség tapasztalatával, amely Csáky Móric szerint két reakciót válthatott ki: egyrészt ösztönözhetette a kreativitást (különböző eredetű regiszterek keverését), másrészt egy homogenizáló stratégiával megpróbálhatták minél távolabb tartani az idegent a sajáttól.¹⁵ Kacs Kovics első monológiájában ugyan helyteleníti, hogy Pestnek nincs őslakossága – „...az köt ki most is ebben a városban, akinek eszébe jut. Nincs rend a Dunán.” (6.) –, de mégis úgy értelmezhetjük az idegenekhez való különös viszonyát, hogy stabil identitását, nyugalma csak az idegennel szemben nyerheti el. A könyv utolsó mondata is ebben az allegorikus szituációban mozog: „Kacs Kovics úr jóízű horkolással felelt.” (184.) Ez a válasz a felvidéki fiatalok kérdezősködésére, amely Fried István meglátása szerint nem válasz,¹⁶ tehát a fiatalok története mégsem végződik egyértelműen boldogan.

Gintli Tibor és Fried István is felismerte, hogy Kacs Kovics első monológiájában már rögtön megképződik az az osztott elbeszélői pozíció, amely az egész regényt jellemzi, a regény felütésében már egy fél mondat után egy teljes részt átenged Kacs Kovicsnak az elbeszélő.¹⁷ Ebben a monológban hangsúlyos módon háromszor is megismétlődik Ferenc József neve: „De Ferenc József volt a király, és a varjaknak, jégtábláknak kijelölte a maguk kaszányját.” (6.) Látható, hogy az ún. király-metaphora, amikor egy államot vagy korszakot egy személy jelöl, már az első mondatokban az irracionális elvárások miatt ironizálódik. Ezáltal megmutatkozik, hogy a „rendnek” az eredete mindösszesen egy esztétikai konstrukció: egy olyan metaforán alapszik, amely kellő ismétlés után azonnal tekintélyét veszti. Nemcsak az eredet-, hanem a végkonstrukciók is ilyen ironi-

¹⁴ GYÁNI, 8.

¹⁵ CSÁKY, 122.

¹⁶ FRIED, 369.

¹⁷ UO., 366-367.; GINTLI, 147.

kus modalitást kapnak (így például a szerkesztő megjegyzése is): „De Ferenc József helyében mégsem engedtem volna, hogy egy kispesti szabó császárszakállt viselhessen. Itt kezdődött a baj Magyarországon.” (97.) Az uralkodó és az általa garantált rend áttételesen megkérdőjeleződik a hatalmat közvetítő tárgyak hitel-vesztése folytán is, vagy az időbeliség valamilyen beemelése következtében:

A forgalomban lévő aranypénzeket a tíz és húszkoronásokat volt szokás ezekben a perselyekben elszanszírozni, mielőtt történetesen jelenlévő hölgyek komolyabban érdeklődhettek volna, hogy Ferenc József hány esztendőskorában örököltette meg magát aranypénzein. (79.)

Itt akár Nietzsche elhíresült hasonlatára is gondolhatunk a megkopott pénzérméről, amely a jelölő-jelölt viszony metaforája abban az értelemben, hogy a temporalitás közbejöttével hitelét veszti, érvénytelenné válik eredeti jelentése.¹⁸

1918 után az Osztrák-Magyar Monarchia felbomlását követően az operett műfaja is ilyen jelentésváltozáson ment át. Míg a Monarchia utolsó évtizedeiben is egyfajta identitást biztosított a polgári közönségnek, addig a 20-as években már az operett semmi mást nem jelentett, mint nosztalgiát, múltba révedést, illetve a megtagadott monarchikus korszak elrettentő példájaként emlegették.¹⁹ A regény figurái előszeretettel idéznek operetteket, Irma úr, a trafikos például politikai hovatartozását is egy operettel szemlélteti: „...én megmaradok a Nemzeti Pártnál és a *Cornevillei harangok*ban inkább vagyok a szegény márki pártján, mint a Brief pártján...” (117.) Ez a kijelentés alátámasztja Csáky Móríc azon megállapítását, hogy a bécsi operett nem csak egy szórakoztató műfaj, hanem a polgárokat foglalkoztató politikai és magánéleti problémáknak az értelmezője is volt. (Csáky meggyőzően mutatja be ezt az értelmező mechanizmust *A víg özvegy* példáján.)²⁰ Az operett tipikusan városi műfaj, amely a regény figuráihoz hasonlóan rengeteg idézettel él és a monarchikus kulturális emlékezet egyik kitüntetett médiuma.²¹ A regény már említett csúcspontjában, a táncjelenetben éppen egy operett lesz az egész vendéglői rész kicsinyítő tükrévé, értelmezőjévé:

...a fogadósne belekapaszkodott az urába és éppen úgy táncolt, mint talán huszonöt esztendő előtt egy swecháti bálon, amikor a hórihorgas lábú öreg sörfőző, Anton Dreher talán éppen März Johannával nyitotta meg a majálist, amint ez a régi sörfőzőknél divatban volt. A zongora a Rip van

¹⁸ NIETZSCHE, 7.

¹⁹ CSÁKY, 258–259.

²⁰ UO., 83–84.

²¹ UO., 33, 90–91, 183.

Winkle című „színdarabból” játszott és a fogadósne talán az ifjú Lisbethnek képzelte magát a Slósszteáterben. (158.)

Amellett, hogy Krúdy önmagát egy írásában Rip van Winkle-nek nevezte,²² illetve Hatvany Lajosnál tett bécsi látogatásakor Schönbrunnban éppen ezt az operettet nézték meg 1926-ban,²³ talán még beszédesebb az eredeti Rip van Winkle-történet fabulája. Egy amerikai alapító mítoszról van szó, melyben a címszereplő a felesége unszolására elmegy vadászni, s mire visszatér, több emberöltőnyi idő telik el, s meglepődve tapasztalja, hogy az V. György fogadóból George Washington fogadó lesz, ugyanis a Függetlenségi Háború ez idő alatt már teljes egészében lezajlott. Ez a történet az amerikai identitást azáltal legitimálja, hogy időben összesűrítve megmutatja azokat a vívmányokat, amelyek az amerikai történelem kezdetét jelentik. Ennek az operettnak a története tehát megvilágítja a figuráknak azon törekvését, hogy a temporalitás kiiktatásával újra létrehozzák saját, monarchikus identitásukat. Ezen törekvés azonban még időlegesen sem lesz sikeres, hiszen a Bécs városához címzett fogadóban az alkonyattal együtt beköszönt az idő reflexiója is, s a mulatság résztvevői szétszélednek.

Az emlékezés más technikái is kudarcot vallanak a múlt felidőzésében. Szilasi László Krúdy ún. gyomor-novelláiban (amelyekre nagyban épít a *Boldogult úrfikoromban* is) az étel által történő helyettesítésre és az evés általi emlékezésre hívja fel a figyelmet.²⁴ A különböző ételek, italok a múlt egészével színekdochikus viszonyban állnak, vagyis minőségileg fel tudják idézni az elmúlt időket:²⁵ „Az Esperes visszakapta üvegét, még egyszer megkóstolta: – Igen, a Goldstein Számi nótája is benne van... De annak a szakállas karmesternek az operettjei is, aki a Népszínházban dirigált...” (90.) Ennek a mnemotechnikának a kudarcát a *Villásreggeli* című novellával demonstrálja Szilasi. Ugyanis ott a virsliben talált kisujjköröm most már nemcsak hogy valaminek a felidézője lenne, hanem kellemetlen abjektté válik (az étel „immár többé nem jel, hanem maga a dolog”).²⁶ A regényben ugyanez a motívum kétszer is feltűnik. Az elnök beszédében ez a történet még a vendéglőshöz intézett fenyegetésként fogható fel, ám később, amikor a társaságot szétrebbentő Stranzki úr felemlégeti – „virslit csak

²² „És repült az egyik hónap, csusszan egyik esztendő a másik után, az egykori »uccagróf« egyszerre csak azon vette magát észre, hogy Rip van Winkle lett, senki nem követeli tőle az új utca-
nevek kitalálását.” (KRÚDY 2, 181.)

²³ „...hát szóval az udvari színházban a Ripp van Winklét (sic!) játszották. Ő rajongója volt ezeknek a régi operetteknek. Meghatódva sietett be.” FÜZI, 232.

²⁴ SZILASI.

²⁵ UO., 314.

²⁶ UO., 321. Fried István is a *Villásreggeli*t hozza példaként arra, hogy a regény főként a húszas évek novelláiból építkezik. (FRIED, 360.)

azért nem eszem, mert hallottam, hogy a pesti virsliben egy emberi kisujj körmét találták nemrégiben” (169.) –, már egyértelműen a nosztalgia lehetetlenségének jelölésére szolgál. Stranszki úr ugyanis éppen azáltal űzi el az utolsó illúziót a *Bécs városához* címzett fogadóban, hogy mechanikus, minden nap ismétlődő sörözései nem valamilyen szertartásként funkcionálnak, hanem mindenfajta kulturális emlékezettől idegen, pragmatikus létet szolgálnak.

Befejezésül térjünk vissza a tér általi emlékezésre. Annál is inkább, mert a kerettörténet ezt a mnemotechnikát tartja legalkalmasabbnak a monarchikus idők felidézésére. A *Bécs városához* címzett fogadóhoz egy igen részletesen leírt úton jutnak el a Margitszigetről. A leírás zavarba ejtően pontos éppen azért, mert nem lehet eldönteni, hogy a századfordulón vagy a húszas években járunk (ahogy a szövegben több helyen is az 1900-as évek után az utolsó két évszám helye ki van pontozva). Ez az azonosság a térben és a közlekedésben egy nagyon biztos emlékezetet garantálna. De a regény másodszori olvasására feltűnik, hogy a térnek is van időbelisége, és igazából az emlékező szubjektumok (mentális térképei) mindig is el fognak térni a tapasztalati tértől:

Szerencsére, a mi Kacskovicsunknak még a házakkal se volt dolga. Javában élt egyik belvárosi házában az édesanyja, „az én mamácskám”, mint a középkorú úriember nevezgette az öreg asszonyságot, aki már húsz év óta nem hagyta el a lakását, mióta egyszer séta közben eltévedt az újonnan épült Belvárosban, és a konfertáblis bábépszkodó szemeket vetett rá, amikor egy utcanévet és egy házszámot diktált neki. Az öreg asszonyság a legkülönbözőbb kalandok után került vissza otthonába, és fogadalmat tett, hogy egyetlen lépést sem tesz többé ebben a városban. [...] „Ez a szakállas Podmaniczky Frigyes oka mindennek”, mondogatta özvegy Kacskovicsné.... (23.)

Ahogy a Ferenc József-i kor rekvizitumai és ahogyan az operettek új jelentéseket vettek fel a 20-as években, úgy a tér és a város, bármennyire is változatlanak tűnt, már mást jelentettek. Az esetek többségében homlokegyenest az ellenkezőjére utaltak az addigi jelentéstartalomnak, vagyis ironizálódtak. A regény figurái ezt a tapasztalatot elfelejtve és elfojtva megpróbálnak koherens, ironia-mentes elbeszéléseket létrehozni a városról, de ezek az elbeszélések mindig megakadnak egy szinte operettszerűen váratlan fordulat miatt. Éppen egy ilyen megoldás végett nem kapunk választ a portás kardinális kérdésére sem:

Mindezek után, mit gondolnak magukban az urak, hogy ezek a vendégek, akikre az udvaron az omnibusz várakozik, miért vannak itt, amikor vá-

laszthattak volna Wien és Pest között [...] Nem gondolkoztak még ezen, uraim? Nem lappang emögött valamely titok? (143.)

„Jóízű horkolás” helyett a válasz az, hogy nincs titok, nincs Budapestről szóló „nagy elbeszélés”: Budapesten a kérdésben szereplő vendégek még kereshettek egy korábbi Bécset, de a jelölések játéka, újabb jelentések felvétele folyamatos. Így például 2004. május elsejétől egy olyan újabb értelmezési keret jött létre, amelyben az eddigiektől teljesen eltérő módon lehet majd értékelni a két város viszonyát.

(2004)

Mnémoszüné és Léthé a görög mitológiában ellentétpárt alkotnak. Az emlékezet (és a múzsák) szülőanyja és a felejtés nőistene közötti konfliktust mindennapi életünkben is természetesnek tartjuk, a felejtésre általában úgy gondolunk, mint ami ellentétes az emlékezéssel. A gyászt pedig mindig az emlékezettel rokonítjuk, bármilyen napilapot is üssünk fel például Mindenszentek, a halottak napja előestéjén, egyikből sem fognak hiányozni az olyan írások, amelyek egytől egyig az emlékezésre szólítanak fel, nem pedig arra, hogy felejtsük el már nem élő hozzátartozóinkat.

Németh László regényének első szava, azaz a címe és az első mondata között viszont nincs meg ez az oly egyértelmű kapcsolat: „Alig néhány hónap telt el az ura halála óta, és Zsófinak már erőltetni kellett az eszét, hogy arra a napra s ami azelőtt volt, vissza tudjon emlékezni.”¹ Ha arra az assmanni tételre gondolunk, hogy a halottakra való emlékezés minden kulturális emlékezés ősfarmája,² még meglepőbb tarthatjuk ezt a bevezető néhány sort. Ám Assmann ezzel kapcsolatban arról is beszél, hogy a megholtakról való megemlékezés – az elméletében meghatározó két emlékezet-típus – a kommunikatív (azaz a személyes) és a kulturális-közösségi emlékezet között helyezkedik el.³ Harald Weinrich – kinek a könyve Léthétől kölcsönzi címét – pedig megkülönböztet személyes és nyilvános felejtést.⁴ Kurátor Zsófi történetét nem egyszerűen az emlékezés és felejtés ellentétének modelljébe illeszthetjük be. Sokkal inkább a személyes és közösségi emlékezés és felejtés konfliktusáról van szó, ahol először a személyes felejtés áll szemben a kulturális elvárt, tehát mintaként szolgáló emlékezéssel (ilyen például az előírt gyászév kitöltése), hogy aztán később a kollektív felejtés konfrontálódjon a személyes emlékezettel. Ez a személyes emlékezet a regény végére gyakorlatilag megszűnik, mert Kurátor Zsófi alakjának már nem lesz személyes identitása, helyét átveszi egy „szobor”⁵ (de mondhatunk megmerevedett szerepet is), amelynek „talapzatát” a közösség adott kulturális emlékezés-

¹ NÉMETH, 553.

² ASSMANN 2, 61.

³ UA.

⁴ WEINRICH, 10.

⁵ „Úgy ment a koporsó mögött, mint egy lábra kelt szobor, s az egész menet bámulta a kemény természetét.” (693.)

technikája adja. Ez az alak végül *kolosszusként* az emberek fölé hatalmasodik, és az elmúlás *mementója* lesz mindenki számára, aki megpillantja:

A sokfelé, sok úton siető ember közt ő az egyetlen, ki mindig egyfelé siet, s ez a következetesség maga után húzza a többi ember gondolatait. Úgy húzza maga után, mint egy hosszú fekete uszályt. A falu végén, a gyepen futballozó diákiúk megállnak egy pillanatra, ha a házak közül kifordul, a kifutott labda után rohanó gyerek nem meri a labdát a lába elől fölkapni, s a takarodó szekerek tetejében hancúrozó lányok meglökik egymást, s megmerednek, ha a temető fái közt az ő bizonytalan árnyékát megpillantják. (760.)

E rövid írásban egyetlen kérdésre keresem a választ: hogyan válthatott fel egy személyt (akinek volt identitása és tudott felejténi) egy kulturális emlékezettechnikát mechanizáló emlékezőgép, aki nem is embernek, hanem folyton folyvást *árny*nak látszik. A választ éppen az *árny* motívumának megértésével illetve a gyász (és melankólia) freudi és derridai (és valamelyest de Man-i) értelmezésével kívánom megtalálni,⁶ kis kitérővel az emlékezés olyan technikái felé (mint például a fényképek, a történetmondás vagy a teátrális rituálék), amelyek végül mind a felejtés szolgálatába fognak állni.

A személyes és közösségi emlékezet különbsége, mely leírható a kosellecki oppozícióval, vagyis a személyes *tapasztalat* és a kulturális *elvárás* feszültségével, gyakorlatilag a regény narratív szerkezete által jön létre. A regény világában onnipotens, egyes szám harmadik személyű elbeszélő ugyanis folyamatosan aláassa a szereplők megnyilatkozásait azzal, hogy a kijelentések után, gyakran azokkal szemben homlokegyenest más „igazságot” tár az olvasó elé:

Ha kérdezték, hogy megy sora, egy szót sem szólt esti szorongásairól. – Amióta nem vagyok a más keze-lába, kicsit könnyebben. Akár senkit se lássak, ha ez a kis csöppség velem lehet. – Ez az „akár senkit se lássak” persze az öreg Kovácsnének szólt, hadd kenjék az orra alá.

Valójában a kis csöppség nagyon is egyhangú társaság volt. (567.)

Ebből az idézetből az is látható, hogy az elbeszélő nemcsak megkérdőjelezi, de sokszor dekódolja is Zsófi és mások mondatait, amit a többiek, a közösség nem tudhat meg, ők csak az elvárásoknak megfelelő mondatokat hallhatják. Az olvasó még ennél is többet tudhat, hiszen a *pszicho-narráció* (amikor narrátori közvetí-

⁶ Ezúton köszönöm meg Bényei Tamásnak, hogy egy doktori szeminárium keretében felhívta a figyelmemet ezekre a szövegekre.

téssel értesülünk a figurák – leggyakrabban Zsófi – lelki folyamatairól) gyakran csúszik át minden különösebb jelölés nélkül *elbeszélt monológ*ba, ahol közvetlenül nyilvánul meg a szereplők mentális nyelve⁷ (mely regiszter már nem lenne összeegyeztethető a narrátor hol kimért, hol emelkedettebb stílusával): „A sok káprázató élmény, amellyel Zsófi tisztelettudását megokoltabbá és egyszersmind intímabbé is tehetné volna, Kiszelnében is benne rekedt. Pedig már maga is megszerette ezt a félénk, tapintatos asszonykát s eltökélt, hogy fölmelegíti őt. Szegénykét, úgy látszik, nagyon megülte a gyász.” (594.) Látható, hogy alaptételünket, miszerint Zsófi személyes identitását egy „emlékezőgép” váltja fel, immár elbeszélés-technikai módosulásokkal is alá tudjuk támasztani. További bizonyíték az is, hogy Zsófi belső perspektívája teljesen háttérben marad a regény befejező fejezetében, a főszereplőhöz köthető pszicho-narrációt a külső leírások vagy a párbeszédek szorítják ki (ez utóbbiakban hiába vesz részt Zsófi, már nem „ő” válaszol), illetve mások belső tudattartalmai kerülnek előtérbe (például az utolsó lapokon Zsófi édesanyjaé: „Zsófi egy darab dróttal a kerítésre drótozta a georgina koszorút, csak a kerítésre, mintha nekik, a nagyszülőknek, csak a kerítésig érhetne a bánatuk. Kurátorné az elhatározására gondolt, hogy a lelkére beszél Zsófinak. De hol van ennek a lelke, hogy férjen ő ahhoz az együgyű mondataival.” – 761.) Csakis az ő és mások szemén keresztül láthatjuk már Zsófit. Zsófi szubjektumának eltűnésével tehát már nincs mit megjelenítenie egy pszicho-narrációnak.

Ezt a szubjektumvesztést viszont a gyász elméletei nem igazolják. Ellenkezőleg, a már említett assmanni kultúraelmélet Reinhart Koselleckre építve azt állítja, hogy a holtakról való megemlékezésnek identitásszerző funkciója van, az emlékművek a túlélőknek fontosak, azokból nyernek identitást.⁸ A Paul de Man gyászoló Derrida *Mnémoszüné* című írásában pedig azt mondja, hogy a másik halálakor sajátunkká lesz egy olyan rettenetes magány, amely megalkotja az önmagához fűződő viszonyt is, amit úgy hívunk, szubjektivitás és emlékezet.⁹ Freud *Gyász és melankólia* című írásában éppen a szubjektivitás alapján állítja szembe a két veszteségérzést: a gyász azért „normális”, mert tudjuk, kit veszítettünk el, a melankóliánál viszont nem tudja a beteg, hogy mit veszített el, illetve kijelentéseiből egy érvénytelenítés rajzolódik ki.¹⁰ Fogalmazhatnánk úgyis, hogy a melankolikus

⁷ A *pszicho-narráció* és az *elbeszélt monológ* fogalmát Dorrit Cohn-tól kölcsönözöm. (COHN, 93 skk., 97 skk.)

⁸ ASSMANN 2, 63.

⁹ DERRIDA 2, 53. Itt hívom fel a figyelmet arra, hogy ennek a rendkívül összetett szövegnek az érvelérendszerét kissé leegyszerűsítve használom fel a *Gyász* értelmezésében. (Vállalva ezzel akár a félreértés kockázatát is.) Azonban létezik már olyan magyar nyelvű tanulmány is, mely értő módon csakis erre a szövegre és az általa indukált problémakörre koncentrált: VÖ. ANTAL.

¹⁰ FREUD, 133–134.

elfelejtette, hogy mit is veszített el. Kurátor Zsófi annyiban melankolikus csupán freudi értelemben, hogy az ilyen típusú betegekre jellemző „ambivalens szeretetkapcsolatokkal”¹¹ leírható például a Kiszelánéval töltött első időszak: a szeretett tárgyak gyűlölté váltak (például az először szimpatikus, udvarolni próbáló csendőr egyre sötétebben jelent meg Zsófi elbeszélésében), de a melankolikustól eltérően nem maga vált gyűlölete célpontjává. Közvetlenül Sanyika, gyermeke megbetegedése előtt persze eljut egy pillanatra egy ilyen pontra is, ekkor tipikus melankolikus tüneteket mutat: „Nem bírt egész nap kedvetlenségével. Föl tudott volna sikoltani, annyira kínoztá az emberek jókedve s a világ világossága.” (631.)

Zsófi melankóliája és énvészése mégis magyarázható Derrida eszme-futatásából. Derrida de Man nyomán beszél a „lehetetlen gyászról”, arról a gyászról, amely tiszteletben tartja a másik, az elhunyt távolságát, másságát¹² (de Man ezt igazi gyásznak nevezi, mely elfogadja a meg nem értést is).¹³ Zsófi megfedekezik a gyász ezen lehetetlenségéről, arról, hogy a gyászoló emlékezet csak metonimikus¹⁴ lehet: „Félelmében ide-oda kapkodott, hogy elcsípijen valamit abból a szörnyű emlékből, amely most fog örökre elfutni az emlékezete elől, de mindig csak részletek villantak fel, sohasem az egész.” (553–554.) A felejtés tehát ugyanúgy a gyász része, mint az emlékezés. Gyakran nyilatkoznak úgy gyászolók, hogy az elhunyt úgymond „bennünk él tovább”. Derrida szerint hiába triviális ez a kijelentés, nem tehetünk másképp. Ez a belsővé tétel, *interiorizáció* olyan emlékezés, amelyre a németben külön szó van, az *Erinnerung* – Derrida a franciában is alkotna egy hasonló kettős jelentésű szót. Lényege szerint ebben az emlékezésben eldöntetlen, hogy mire is emlékszünk, arra a személyre, akit metonimikus emlékekből konstruálunk magunknak, vagy egy tőlünk független személyre, aki bennünk kap hangot,¹⁵ hasonlóan a *prosopopeiához*: kérdés, hogy ki szólal meg a például a hangos felolvasásban, az olvasó, vagy az addig néma szöveg, s az olvasó pusztán csak médium. Az emlékezésben, a gyászban tehát egy olyan metonimikus szerkezetre ismerhetünk, ahol a rész (az emlékeink) az egésznek (az elhunytak) felelnek meg, sőt, meg is haladja ezt az egészet és több lesz annál. Zsófi emlékei az uráról folyton változnak és mindig más rész tölti be az egész szerepét: „Maga is meghökkent a kiszakadt szótól; mi esik belé, hogy az urára vádaskodik. [...] most, ahogy emlékezett, valami különös unalmas ízét érezte annak az időnek. [...] Most semmi nem jött vissza a padláson folytatott hancúrozásokból, úgy mint a télen, mikor a szerelmüket visszaálmodta.” (726.)

¹¹ UO., 137–138.

¹² DERRIDA 2, 22.

¹³ DE MAN 2, 262. (idézi: DERRIDA 2, 50–51.)

¹⁴ DERRIDA 2, 57.

¹⁵ UO., 55, 57.

Az emlék lép az elhunyt helyére tehát, s ez különösen így van egy másik típusú emlékezetben – s ez újfent Derrida meglátása – amit a német a *Gedächtnis*-sel jelöl,¹⁶ s Assmann útmutatása szerint nyugodtan megfeleltethetünk a kulturális emlékezettel. (A történettudományban először Pierre Nora francia történész hívta fel erre a jelenségre a figyelmet.¹⁷ A száz évnél régebbi történelmi eseményekről már egyetlen élő embernek sincs emléke, a szó *Erinnerung* értelmében, csak a történészek által is ápolt, fenntartott kulturális emlékezet [*Gedächtnis*] tesz lehetővé valamilyen mértékű hozzáférést. Ha mégis találunk személyes, írásos visszaemlékezéseket, azokat forráskritikának vetik alá, hogy vajon megfelel-e az egésznél hatalmasabb rész, a kulturális emlékezet állításainak.) Kulturális emlékezet és történelem viszonyának kérdésével eltávolodtunk az eredeti kérdésfeltevésünktől, de egy még távolibbnak tűnő asszociációval megpróbálunk ahhoz mégis visszatérni. Adelbert von Chamisso *Schlemihl Péter csodálatos története* című híres művének központi eseményét, melynek során a címszereplő eladja az ördögnek az árnyékát, Harald Weinrich úgy értelmezi, hogy ezzel a kollektív emlékezetét veszíti el Schlemihl.¹⁸ Weinrich maga is felhívja a figyelmet arra, hogy ez egy eléggé általánosító kijelentés, de kellő szövegidézetrel és magyarázattal talán alá tudta volna támasztani állítását. Így nagy a kísértés, hogy a szövegben Zsófi kapcsán lépten-nyomon felmerülő *árnyékot*, Weinrich interpretációjának megfordításaként értelmezzük: Zsófinak csak *árnyéka* van, a kulturálisan előírt emlékezési mechanizmus teljesen maga alá temeti, beárnyékolja a személyiségét: „Fekete ruhájában, mintha ő maga is csak árnyék lett volna ebben a fényes, csillogó levegőben, és árnyéka az árnyék árnya, mely alatt a keményre taposott föld is megborsózik, s a kerítéslecek idegenkedve elhúzódnak.” (707.) A megszilárdult szintagma, a holt metafora, amit Zsófit látván egy ismerős asszony használ („Látta, milyen sápadt volt, árnyéka csak a régi Zsófinak” – 675.) így új értelme-
ket vehet fel, számtalan irányba mutathat: így az *árnyékvilág*, a holtak birodalma felé (gyakori, hogy koporsónak látják Zsófit, vagy ő hasonlítja helyzetét koporsóhoz, kriptához). A *sötétben* pedig egy lehetséges másik világ nyílik meg, amely szorongásokhoz vezet („Ha eloltja a lámpát, ennek a nyugodtan szunnyadó gyerekeknek a helyén a láztól lemart, hörgő, tárt szemű gyerek fekszik” – 637.). A legfontosabb asszociáció mégis a feledéssel kapcsolatos, mely a hagyomány szerint megint csak a *sötét*tel fonódik egybe (például ’a feledés homályába vész’ kifejezésben), Zsófinál a *sötét* és az *árnyék* az ön-feledést jelölheti, a regény egyik utolsó jelenetében a *sötétben* másoknak (itt Kiszelánénak) arctalanná válik („Zsó-

¹⁶ UA.

¹⁷ Erről bővebben lásd: NORA.

¹⁸ WEINRICH, 171.

fi nem felelt, s fekete kendős feje teljesen beleveszett a kályha árnyékába, úgy-hogy az arckifejezését sem vehette ki.” – 753.)

A *fekete kendő* is egy újabb kapcsolódási pont *sötét* és *arc-talanság* (azaz a személyes identitás hiánya) között. Egyben jelöli azt is, hogy természetesen a gyász színe a napnyugati kultúra jelentős részében a fekete, amely tovább tágítja, ha eleve nem irányította a *sötét* és az *árnyék* jelentéskörét. Ebben a kultúrkörben ismerős emlékezés- és gyászrituálék a regényben pedig nemcsak színpadiassá válnak (vagyis az ismert narratopoétikai megoldások miatt szüntelenül láthatóvá válik a szerep és szereplő különbsége), hanem paródiái lesznek az emlékezésnek, éppen azért, mert egytől egyig a felejtést szolgálják. Ennek a paródiának a meg-személyesítéseként értelmezhető Móri Zsuzsi alakja (akinek a vezetéknéve elég beszédes: *memento mori*), aki félkegyelműként nem tudja indokát, se értelmét a gyásznak, de külsődleges jegyeit, a gyászolók szófordulatait előszeretettel utá-nozza. Az emlékezés másik formáját, a történetmesélést Zsófi és Lak gépészné is parodizálja, hiszen kifogyván emlékeikből, nem létező történeteket adnak elő, Zsófi ezt észre is veszi, de csak Laknéval kapcsolatban, önmagával szemben nem: „Egyáltalán, hogy tud ilyen kótyagosan gyászról és halálról beszélni, mint-ha egy hegyes orrú majom utánozná az ő fájdalmát éktelen mozdulatokkal” – 699.). Azt már az elbeszélő jegyzi meg néhány sorral feljebb, hogy „Szegény Lakné nem is gyanította, hogy valóban milyen jó példája ő a szopora beszédével s sűrű orrfacsarintásaival minden fájdalom múlandóságának.” (699.) Végezetül a modernebb emlékezzétároló technikák, amelyre a legjobb példa a férjéről, Sanyi-ról kinagyíttatott és erősen retusált fénykép, is funkciójukkal ellentétes eredménnyel érnek el (Zsófi ráadásul kultuszt épít a kép köré, amely ismételten paródi-ája lesz a halottkultusznak): „Idáig erőltetnie kellett emlékezetét a százféle arc között tévovázva, ha az urára akart gondolni, most itt volt ez a kép a falon, minél többször nézett rá, annál inkább kinyomta az igazi urát az emlékezetéből.” (607.)¹⁹

Léthé, Mnemoszüné és Melankólia, lehetne akár három allegorikus nőalak is. A regényben meg is történik a *melankólia* megszemélyesítése, a *halál* társaságában: „A kopár új temetőben, amelynek csak a partján volt néhány akácfa, e néhány virágfolt olyan volt, mint szűrőn a cifra dísz. Míg a régi temető hatalmas fái alatt az elhagyott sírokon a melankólia vándorolt szürke uszályával; itt a halál is cifra-

¹⁹ Hasonló tapasztalatról számol be Roland Barthes is, szinte észrevétlenül érintve a gyász problematikáját is: „Egy novemberi estén, nem sokkal anyám halála után, fényképeket rendezgettem. Nem reméltem, hogy »újra rátalálok«, semmit sem vártam »ezektől a képektől, amelyeket nézve az ember sokkal kevésbé emlékszik arra, akit ábrázol, mintha csak rá gondolna« (Proust). Jól tudtam, hogy a gyász egyik legszörnyűbb jellemzője, a végzetszerűség miatt hiába nézem a képeket, soha többé nem emlékezhetem vissza a vonásaira (nem idézhetem hiánytalanul magam elé őket).” (BARTHES, 67.)

szűrőn ült a sírokon. Zsófi és Kiszeláné feketébbek voltak nála magánál is.” (733.) Emlékszünk-e még, hogy hol bukkant már föl ez az „öltözék”, ez a hosszú, fekete uszály? Igen, a regény végén (tehát a melankólia szürke uszályát követően) tűnik fel, Zsófi következetessége húzza maga után az emberek gondolatait, mint egy hosszú fekete uszályt. Milyen jelentéseket hordoz ez a *vehiculum*, ez a metafora? Egytől egyig azokat a jelentéseket, gondolatokat, amelyek a gyászról eszünkbe jutnak, s mint láttuk, azok végtelen számúak lehetnek. Most egyetlen egy mégis kiemelkedik, hogy összekösse a két allegorikus figurát, *Melankóliát* és Zsófit: arra emlékeztetnek bennünket, hogy saját személyiségünk, énünk és identitásunk védelmében nem gyászolhatunk életünk minden percében, még ha magunk és embertársaink múlandósága miatt gyakran meg is kell ezt tennünk. Most éppen erre emlékeztet bennünket ez a két uszályos alak, ugye nem felejtjük el.

(2004)

*Nemek, átváltozások, a szöveg idegensége és az idegen
„szövegesedése” Móricz Zsigmond Árvácskájában*

Gyakori szokássá vált, hogy címadáskor a tanulmányírók a *khiasmus* alakzatát használják. Ennek sok oka lehet (például egy frappáns cím mindig figyelemfelkeltő hatású), jelen esetben viszont van még egy indok, ami miatt ehhez az újdonság erejével már nem nagyon ható megoldáshoz folyamodunk: maga a tanulmány témája, az idegenségtapasztalat is khiasztikus szerkezetű. Bernhard Waldenfels, aki az idegen fenomenológiájának megteremtője és legfontosabb művelője, a saját és az idegen viszonyát jellemzi ezzel az alakzattal *A normalizálás határai* című könyvében, annak is számomra legfontosabb fejezetében, *A másik nem idegenségben*.¹ Ha néhány, idevágó hazai idegenség-értelmezést nézünk meg, szintén azt látjuk, hogy hasonló álláspontot képviselnek. S. Varga Pál az Alois Wierlacher szerkesztette fontos xenológiai tanulmánykötet, a *Kulturthema: Fremdheit* Gadamer-értelmezésével száll vitába: szerinte az én (a saját) és te (az idegen) kategóriapárja nem aszimmetrikus, hanem „lényege szerint szimmetrikus, mert mindig megfordítható”.² Kulcsár Szabó Ernő is azon a véleményen van, hogy az idegenségtapasztalat kétirányú, mert „nemcsak a másikban mutatja ki az ismeretlen fenyegető idegenségét, hanem [...] a tapasztalatot végrehajtó, biztonságosan identikusnak vélt *sajátot is ismeretlenként*, önmaga fenyegető és hozzáférhetetlen idegenségként jelenítheti meg.”³

Az idegenség másik lényeges aspektusa a hozzáférhetetlenség tapasztalata. A khiasmus tehát nem egy egyszerű megfordítást, teljes és könnyű hozzáférést jelent a másikhoz. A khiasztikus szerkezet sokkal inkább azt jelenti, hogy a saját és az idegen keresztezi egymást, ott van eleve egyik a másikban, nincsen független önmagában álló saját,⁴ viszont ennek a sajátnak az idegen a találkozásukban ellenáll annak, hogy megragadják és megértsék,⁵ magában a megértésben is egyszerre vagyunk összekapcsolva és elválasztva a megértendőitől.⁶ Fontos megjegyezni, hogy Waldenfels ezt a másik nem idegensége kapcsán mondja, Kulcsár Szabó Ernő pedig egy általánosabb megértési szituációt értelmez. A két

¹ WALDENFELS, 240.

² S. VARGA.

³ KULCSÁR SZABÓ 4, 44. (kiemelés az eredetiben – T. M.)

⁴ WALDENFELS, 240.

⁵ UO., 236, 239.

⁶ KULCSÁR SZABÓ 4, 43.

idegenségtapasztalat között nagy a különbség, amit S. Varga Pál Wierlacher alapján a *horizontális* és a *vertikalitás* ellentétének nevez.⁷ Ez utóbbi jellemzi a gadameri hermeneutikát és a jauf-i recepcióesztétikát, azaz a megértendő másik időben távol van tőlünk, és valamennyire össze is köt vele a közös hagyomány. Ezzel szemben a *horizontális* a xenológia tudományára jellemző inkább, ahol az idegen a szó legszorosabb értelmében találkozunk a sajátjal, ugyanazon térben és időben van mindkettő jelen. Ennek alapján azt mondhatjuk tehát, hogy míg a másik nem idegensége csakis horizontális idegenség lehet, addig egy szépirodalmi szöveg megértése inkább vertikális. Az *Árvácska* olvasásakor mindkét idegenségtapasztalat komoly impulzusokat adhat nemcsak a szöveg értelmezéséhez, hanem az olvasó önértéséhez is. *A felnőtt-gyermek idegenségének jelensége pedig éppen egy határon áll: horizontálisan megtapasztaljuk a mai gyerekek (akár a saját gyerekeink) és a köztünk lévő idegenséget, de ott van a saját gyerekkor emléke, amely hozzáférhetetlenségében, időbeli távolságában a vertikális idegenség tapasztalatát mutatja.* Az előbbi többes szám első személy használata is kirajzolja a felnőtt-gyermek idegenség szerkezetét, hiszen nyugodtan apellálhatok arra, hogy minden olvasóm felnőtt már, illetve a közös és saját tapasztalatokra, mert hát tanulmányt is csak a felnőttek szoktak olvasni, a gyerekeknek ez túl idegen, túl érthetetlen volna.

A gyermekperspektíva kiasztikussága

Csöre/Árvácska gyerekként természetesen nem értette a felnőttek beszédét, nem volt ez másképpen az utolsó családnál sem, Verőéknél sem: „Csöre nem nagyon értette meg a felnőttek beszédét, csak azt tudta, hogy úgy szokás beszélni, felváltva, egyszer a nő beszél, azután a férfi beszél, de hogy egyszerre mind a kettő, ezt még nem is próbálta.”⁸ Ha tovább olvassuk az idézetet, világossá válik, hogy a számára és számunkra is idegen szokás hogyan válik ismerőssé egy saját világból hozott hasonlat segítségével: „Azért is beszéltek talán olyan gyorsan, mint mikor az ember a kis kezeivel kukoricát darál, míg van a kő alatt szem, addig lassan megy, ugyancsak meg kell fogni a kő fáját, de ha kifogyott a morzsolni való, akkor szalad a malomkő bolondjába, magától is: így szalad ezeknek a nyelve” (1063). Persze hiányérzet marad bennünk, mert igazából a hasonlat csak akkor lenne magyarázó erejű, ha a „kukoricaszem” a tartalmas beszédnek lenne megfeleltethető, de ezt a párhuzamot a gyermeki perspektíva már nem engedi, a külső narrátor az idézetnek ebben a felében pedig már kellően háttérbe vonult (csak a „kis kezek” kifejezése mutat egy külső/felnőtt szemlélet). A narrátor

⁷ S. VARGA, 18.

⁸ MÓRICZ, 1063.

beszél, de a szereplő lát, s a pszichonarráció csak odáig mehet el, hogy létrehozza a párhuzamot, de annak absztraktabb magyarázatát (a tartalmatlan beszéd olyan, mint az üresen járó malomkő) már nem adhatja.

A távolság a felnőtt olvasó és az elbeszélt gyermeki tudat között már itt is megvan, de a kiazmus alakzatával még jobban megnő a szakadék kettejük között. Néhány bekezdéssel feljebb találunk is példát a felnőtt világ logikájának megfordítására, szintén Verőék „beszélgetése”, a gépész durva és nyers megnyilatkozása után:

De a felesége rá se ügyelt az urára, nem úgy mint kedvesanyám mikor a kedvesapám – mikor még megvót – éppen ezen a hangon veszekedett rá. A kislánynak már ismerős volt ez a hang, azóta sem hallotta ezt a családi beszélgetést, mert Szennyes Ferenc az egészen másfajta volt, pedig ő úgy tanulta, hogy családi apa így szokott beszélni a családi anyával, ez így van rendjén. Azt is tudta, hogy neki ilyenkor mi a dolga: hamar odahúzódtott az ajtóba, hogyha kell, meneküljön, vagy kell, segítségre jöjjön. (1061.)

Nyilvánvaló a képlet: ami Árvácskának természetes, ismerős (a nyers erőszak a családban), az a felnőtt világ családról szőtt ideáitól teljes mértékben idegen. A gyermeki perspektíva idegenséget továbbfokozza a „családi apa” és „családi anya” tautológiája, hiszen Árvácska világában egyáltalán nem egyértelmű, hogy az apa és az anya a család alapvető, legtermészetesebb alkotóelemei lennének. Azaz *elidegenít* az eddigi család-felfogásoktól, arra mutat rá, hogy a család valójában nem vér szerinti vagy társadalmi, vagy gazdasági közösség, hanem egyedül érzelmi alapokon áll, és mindennapi performatív aktusokkal kell azt létrehozni, fenntartani. Talán Árvácska egyik legradikálisabb kiazmusa is éppen ennek érdekében jöhet létre (nevezetesen amikor még a lehető legrosszabb, a kislány megerősöklése is pozitív színben tűnhet fel): „Csak annyit érez, hogy nagyon jó az, ha az embernek nagy bajt csinálnak az idegenek, mert akkor idehaza egészen másképpen néznek rá az emberre és sajnálják.” (983.) Ahogy az idézet is sugallja, Árvácska mindenre képes, csakhogy lehessen az idegenekkel szemben sajátja, saját családja.

Az idegen ismerőssé tétele

Az Árvácska recepciótörténetének főbb tendenciái a kilencvenes évektől

A kislány perspektívájából adódó megfordításokat természetesen az eddigi fogadtatástörténet is észrevette, reflektált vagy kevésbé reflektált módon. Futó Anna ijesztőnek nevezi, hogy Csöre a legszörnyűbb dolgokat is magától értetődő

veszi.⁹ Bircsák Anikó felhívja a figyelmet arra, hogy a keresztény ünnepek is „sajátos inverzióban” jelennek meg a műben, csak Csöre az, aki valóban ünnepnek venné a húsvétot és a karácsonyt „a maga torz módján”.¹⁰ Beke Judit Balassa Péter alapján magának a műnek a kortárs kritikai visszhangtalanságát is azzal magyarázza, hogy Csöre „primordialitása” egyszerre rázza meg és hozza kínos helyzetbe az olvasókat.¹¹ Ez a visszhangtalanság, amit maga Balassa Péter is kiemel,¹² s talán az eddigi legutolsó *Árvácska*-olvasat, Szilágyi Zsófia is fontosnak tart,¹³ szintén magyarázható az idegenség tapasztalatával. Kulcsár Szabó Ernő a kultúratudományi (így a xenológiai) tematikus olvasatokat elutasítván azzal érvel, hogy a művészet a nyelvben, annak „elkülönöződő topológiai mozgásában” testesíti meg leginkább az idegenségtapasztalatot, semmint témájában.¹⁴ A művészet nyelve tehát továbbmegy annál, hogy csupán az előítéleteink korrekciója legyen, hanem „a saját integritást fenyegető igazságok igenlését” is elősegíti.¹⁵ Az *Árvácska* esetében ez egyértelműen így van. Az eddigi regényből vett néhány részlet elemzése is ezt bizonyította (s reményeink szerint a további elemzési kísérletek is), hogy a szöveg rendkívül sok, az akkori és talán a mostani társadalmat is meghatározó „nagy elbeszélésre” rákérdez. Nemcsak a „család” vagy az idealizált paraszti élet diskurzusát, hanem – mint látni fogjuk – még a társadalmi nemek, a nemi szerepek konstruáltságát is felmutatja, ami az akkori horizonttól aztán végképp teljesen idegen volt. Ez utóbbit egyedül a recepcióból Szilágyi Zsófia érinti, amikor Nádas *Párhuzamos történetek* megfelelő fejezetének segítségével szándékozik újraolvasni az *Árvácskát*,¹⁶ illetve Móricz-monográfiájának *Csibe és Apuka* című része¹⁷ ugyan a Csibe-kapcsolat életrajzi szövegét és a hozzákapcsolódó visszaemlékezéseket, naplórészleteket olvassa, de a szépirodalmi szöveghez hasonlóan ennek a rendhagyó viszonynak a különféle (ön)értelmezései szintén (ha áttételesen is) reflektálnak a szexualitás akkori diskurzusaira.

⁹ FUTÓ, 46.

¹⁰ BIRCSÁK, 66.

¹¹ BEKE, 35.

¹² Balassa hárításról és hallgatásról beszél, amikor a csalódott Móricz nyilatkozatát kommentálja. (BALASSA, 116.)

¹³ Szilágyi Zsófia szintén a Móricz-nyilatkozatra reagál, de egyben tovább is lép, a szerzői magyarázattal szemben szerinte a visszhangtalanságnak nemcsak a félelem az oka, hanem az is, hogy formabontó műről van szó, szokatlansága megnehezítette a kortárs befogadást. SZILÁGYI 6, 58. (A tanulmány újraközlése: SZILÁGYI 7, 209–228.)

¹⁴ KULCSÁR SZABÓ 4, 51.

¹⁵ UO., 52.

¹⁶ SZILÁGYI 6, 58.

¹⁷ SZILÁGYI 7, 31–59.

A kilencvenes évektől szaporodnak meg az *Árvácska*-értelmezések. Az újabb irodalomelméleti tendenciákkal felvértezett horizontoknak ugyanis kellő kihívást jelentett a szöveg, különösen annak intertextuális beágyazódottsága. Úgy is mondhatnánk, hogy a fogadtatástörténet főként arra törekedett, hogy a szöveg idegenségét ismerős kontextusok felfedezésével győzze le. Persze több tanulmány is akad, amelyik – a mesei, a mitológiai vagy a bibliai utalásrendszerek feltárása mellett¹⁸ – számol a szöveg sajátos hatásmechanizmusával, azzal, hogy gyakorta reflexióra készíti az olvasót, rákérdez magára az olvasás folyamatára is. Azaz számol az idegenség tapasztalatával, mint Balassa Péter tanulmánya, s bár nem az *idegen*, hanem a *valószínűtlen* kifejezését használja az Árvácskával történtek megnevezésére, a „valószínűtlenség” érzése viszont az olvasás folyamatában születik meg, az írói nyilatkozat „valósága” provokatív módon pedig ugyanúgy „valószínűtlenné” válik, mint Árvácska nehezen hihető szenvedéstörténete.¹⁹ Ugyanakkor paradox módon az olvasásban létrejövő zavar mégis létrehoz egy megértésfolyamatot.²⁰ Ahogyan Baranyai Norbert fogalmaz, megszülethet a részvét tapasztalata a befogadóban,²¹ sőt, mindez az idegen-saját dinamikáját tükrözi: a szöveg célja, hogy „a Másik kínjainak idegenségét különféle retorikai műveletek segítségével az olvasó saját tapasztalatává tegye.”²²

A gyermekperspektíva khiasztikussága II. – egy „elidegenítő effektus” magyarázata

Valóban ezek a különféle „retorikai műveletek” kerülnek előtérbe, mert az adott szövegrészletek az olvasás folyamán számtalan, a khiasmus szerkezetére emlékeztető oda-visszafordításra kényszerítenek bennünket. (Szilágyi Zsófia is rámutat a hatodik zsoltár egyik fontos jelenetének elemzésekor, hogy az *Árvácska* szövege gyakorta nem a mondottak tartalmára, hanem a mondás mikéntjére, magára a nyelvre irányítja az olvasó figyelmét.)²³ De a részvét (az idegen felismerése a sajátban) csak végeredmény, addig többször is az idegenség különféle formáiba ütközünk. A másik nem, a gyermek idegensége vagy éppen a szociolektus által létre jött idegenségtapasztalat viszont mind-mind nyelvi alapú. Ez utóbbira a legjobb példa Verőék svábsága: „Na mondjad, fatér, nekem meg úgy, hogy mutér. Idegenek a fatérnek azt mondják: gépész úr, nekem meg azt,

¹⁸ A mesei párhuzamokra Futó Anna (FUTÓ), a mitológiai kapcsolatokra Bircsák Anikó (BIRCSÁK), a bibliai párhuzamokra pedig Borián Előd tanulmánya lehet példa. (BORIÁN.)

¹⁹ BALASSA, 118–119.

²⁰ UO., 119.

²¹ BARANYAI, 100.

²² UO., 93.

²³ SZILÁGYI 6, 64.

hogy naccsága. De neked csak azt kell mondani: fatér, mutér.” (1063.) Arra is példa ez az idézet, hogy az idegen és a saját elválasztása éppen a megnevezés, a megszólítás performatív aktusa alapján jön létre. Nem véletlen hát, hogy a szakirodalom egyik visszatérő kérdése, a névadás voltaképpen a saját radikális és önkényes kiterjesztése lesz mindegyik családnál, bár mint Árvácska története mutatja, az idegen elnevezése, bevezetése a saját nyelvbe még önmagában nem elég az idegenség érzésének megszüntetésére (amit, mint láttuk, nem is lehet és nem is kell megszüntetni, de a családot idealizáló diskurzusban ez elvárás lehet). Árvácska önkényes átkeresztelése a második családnál is azonnal megtörténik, de ez a párbeszéd és a hozzákapcsolódó narrátori kommentár még nagyobb horderejű következtetéseket is megenged:

- No Pösze, ez a tied – mondta az asszony.
- Én nem vagyok Pösze.
- Hát mi vagy?
- Árvácska, a naccsága úgy hívott: Árvácska.
- Hát az anyád hogy hívott?
- Csöre.
- Az is vagy, te kis pösze, beszélni se tudsz.
- Engemcsenkcse tanított, majd az iskolába megtanulok – pötyögte selypítve Csöre, aki csak most tudta meg, hogy nem beszél szépen, hanem pöszén, vagyis selypítve. (1019.)

A különös az, hogy még a figyelmesebb olvasó is akkor tudja meg, hogy Árvácska selypít, amikor maga a címszereplő. Bár vannak a beszédhibájára utaló jelek (a „Borist” jórészt „Borizs”-nak mondja, vagy a „vásárt” „vásáll”-nak – 1004.), de az első otthonában, Dudáséknál, még a szereplői megnyilatkozásokban is „rendesen” beszél, mint amikor például a hiányzó almánál menti magát: „Magától jött le, kedvesanyám, igazán senki se bántotta, ő meg leszállott.” (992.) Látható, hogy itt a „senki se” még nem változik át *csenkicsévé*. Mi lehet ennek a majd-hogynem posztmodern, metareflexív gesztusnak a magyarázata? Értem ezalatt azt, hogy ez az ötödik zsoltárban olvasható párbeszéd ráébreszt bennünket arra, hogy az első négy rész olvasása során megalkotott, elképzelt világ nem tekinthető objektívnek, csak valóban tudati valóságnak, mondhatnánk úgy is, hogy a szöveg ezzel a gesztussal az olvasás fenomenológiai folyamatait dekonstruálja, magától az olvasásban létrejövő imaginációktól *idegenít el*. Mivel Árvácska ez előtt a jelenet előtt nem selypített és ezután is csak akkor fog hangsúlyozottan így beszélni, ha új (idegen) szereplővel beszél, *a szöveg nagyon hangsúlyozottan felhívja a figyelmünket arra, hogy különböző szereplői perspektívákból szólalnak meg maguk a párbeszéddek is, s ami lényeges, hogy azt az adott szereplő idegenségtapasztalata is szervezi*. Első-

sorban persze Árvácskára gondolok itt, aki Dudáséknál a saját beszédhibájából, nyelvéből eredő idegenséggel nem találkozik, s mivel az ő perspektívája domináns, de nem egyeduralkodó, nyelvi „másságát” az olvasó sem tudhatja meg addig, amíg Árvácska át nem kerül egy másik, *idegen* helyre. Az *Árvácska* ezzel kétségkívül megfelel annak a már korábban érintett, Kulcsár Szabó Ernő által felállított tézisnek, mely szerint az idegenség tapasztalatát egy szöveg saját nyelvében sokkal jobban meg tudja teremteni, mint „tematikai intencióval”, sőt, a saját világ asszertív elrendezettségét is kiszolgáltatja az „aktuális ügylét instabil nyelvi átmenetiségének”,²⁴ s mint láttuk, az *Árvácska* az olvasásban létrejövő fenomenológiai folyamatokra is rákérdez.

A nyelv előtti állapot és az animalitás

A szereplői perspektívák közül természetesen leginkább Árvácska, a gyermek horizontja az, akinek a látószögéből adódóan automatikusan megkérdőjeleződhetnek az olvasó világának diskurzusai. S bár valóban nem csak egy szereplői szemszögből látjuk az eseményeket²⁵ és kellően nehezen választhatók el egymástól az elbeszélői és szereplői beszédűk,²⁶ mégis Árvácska perspektívája lesz a legfontosabb, mert magában hordozza a khiazmus alakzatát, a legkönnyebben az ő nézőpontjában fordulhatnak feje tetejére a dolgok, s válhat a saját idegenné. Ezt vette észre André Fischer is, amikor a „szimulált naivitás” jelenségét vizsgálta több 1945 utáni német regényben, többek között Günter Grass *Bádogdobjában*: a naiv/gyermeki nézőpont felértékeli az esetlegest és a privátszférát, a központi történelmi események pedig mellékesnek tűnnek a szemében, ez pedig kellően provokálja és elidegeníti az olvasót az addigi történelmet értelmező narratíváktól.²⁷ De hogyan lehet összhangba hozni mindezt azzal az *Árvácska*-szakirodalomban fellelhető konszenzussal, mely szerint a címszereplő beszédképtelen, egy nyelv előtti állapotot képvisel?²⁸ A megoldást Balassa Péter és Ba-

²⁴ KULCSÁR SZABÓ 4, 50, 48.

²⁵ Olasz Sándorral vitatkozva ezt helyesen állapítja meg Baranyai Norbert. (BARANYAI, 92.) A későbbiekben még fontos (és szomorú) jelentősége lesz annak, hogy Árvácskát hogyan látják a férfiak. Például Kadarcs István röviden bevágott nézőpontja és elbeszél monológja előrevetíti a kislány megerőszakolását: „Kadarcs István nem szólott többet a kislányhoz. Láta, hogy nagyon messze kellene utánaszaladni, ha meg akarja fogni. Majd délután a melegbe, akkor majd tikkadt lesz a gyerek...” (966.)

²⁶ BALASSA, 122.

²⁷ FISCHER, 31–32.

²⁸ Balassa „kimondhatatlanságról” és „kimondás-képtelenségről” beszél mint a mű egyik legfontosabb kihívásáról. (BALASSA, 123.) Szilágyi Zsófia éppen Árvácska beszédképtelensége és „nyelv előtti, alatti” létezése miatt tud párhuzamot vonni Nádas Mózes Gyöngyvér nevű szereplőjével

ranyai Norbert is abban látja, hogy az elbeszél világban kívüli narrátor lesz az, aki a gyermek helyett elmondja „a panaszmát”, aki „közvetíti a szó-előttiséget a szavak világa felé.”²⁹ Ennek a közvetítettségnek a legmegfelelőbb narratopoétikai formája kétségkívül a már említett kevert szereplői és elbeszélői nézőpont, amikor is a kislány szemszögéből látjuk az eseményeket, de a narrátor mondja el azokat a saját nyelvén. Több alkalommal maga az elbeszélő hívja fel a figyelmet arra, hogy Árvácska képtelen a reflexióra, pedig az például a boldogság kimondásának előfeltétele: „Most már ő lehet boldog és az is. Csak tudná, mi a boldogság, mert még a szót sem ismeri.” (983.) A gyermek reflektálatlansága miatt gyakran állatokhoz hasonlítja őt a narrátor: „A kislány, mint a puszták madarai, csak egy-egy szót mondott, azt elismételte számtalanszor... Jóformán nem is tudott még beszélni, nem volt kivel...” (965.) Az állati létmód hasonlatait a szakirodalom természetesen összeköti a primordialitással, a nyelv előtti állapottal, „az emberi létből való kirekesztettséggel”.³⁰

Nagy kérdés persze, hogy ki lehet-e zárni teljesen az emberi létből Árvácskát, s van-e egyáltalán tisztán, önmagában olyan animalitás, ami őt is jellemezné. A válasz megtalálásához érdemes újra visszatérni az idegenség tapasztalatának elméleteihez. Amikor Waldenfels vitatja a biológiai (*sex*) és a társadalmi nem (*gender*) közötti éles elválasztást, Merleau-Ponty-ra hivatkozik: az emberben egyszerre minden természetes (biológiai, animális) és mesterséges (kulturális), minden óhatatlanul átcsúszik az egyik kategóriából a másikba.³¹ Az ember ezen „kétértelműsége” teszi lehetővé azt, hogy átlépjen a saját (az emberi) és az idegen (az animalitás) közötti „küszöbön”, de ez is akadályozza meg abban, hogy le is küzdje azt – ez pedig már az idegenség tapasztalat alapképlete, s számunkra nagyon fontos, hogy Waldenfels a két nem idegenségét olyan ellentétpárokhoz hasonlítja, mint a felnőtt lét és a gyermekkor, vagy az ember és az állat kettőssége.³² Szintén beszédes, hogy Waldenfels a másik nem idegenségét megértő fenomenológiájának előzményei megint csak Merleau-Ponty előadásait lesznek, azok az előadások, amelyeket jórészt a gyermekről, a gyermeki énefejlődésről tartott.³³ Waldenfels az idegenség hozzáférhetetlenségére azt a gyermekkort hozza példaként, amelyik csak visszatekintve válik a felnőttben gyermeki előtörténetté, ezt megerősítendő Merleau-Ponty-t parafrázálja: „a felnőttnek a gyerekre

(SZILÁGYI 6, 63–64.), Olasz Sándor „már életkora miatt is kommunikációra képtelen hősnek” látja Árvácskát. (OLASZ, 80.)

²⁹ BARANYAI, 100; BALASSA, 125.

³⁰ BEKE, 36.; Hasonlóan fogalmaz Baranyai Norbert is: BARANYAI, 95.

³¹ WALDENFELS, 249.

³² UO., 236.

³³ Érdekes módon csak az utolsó előadás szól magáról az idegenségtapasztalatról. Vö. MERLEAU-PONTY.

irányuló tekintete a gyermeki tekintetben a maga megfordíthatatlan ellentétével rendelkezik.”³⁴ Mondanunk sem kell, hogy ez a parafrázis tökéletesen összefoglalja a bevezetőben elmondottakat: a saját (a felnőtt) és az idegen (a gyermek) közötti idegenségtapasztalat kiasztikus szerkezetű, de nem oda-visszafordítható, és éppen emiatt mindig ott marad – a felnőtt részéről – a hozzáférhetetlenség belátása is, de mint tudjuk, ez kifejezetten előnyös feltétele minden megértésnek, mert annak sikere nem a másik (egyébként is lehetetlen) bekebelezésével jár együtt.³⁵ *Árvácska tehát nem él állati sorban, nincs kitaszítva az emberi életből, viszont a gyermekeségből adódó, a narrátorban és az olvasóban egyaránt megfogható idegensége egyszerűen könnyen hasonlítható (paradox módon ismerőssé tehető) egy másik idegenség-tapasztalathoz, s ez pedig éppen az animalitás.*³⁶ Az árvasága az, ami még nagyobb horderejű belátásokat hoz, amely még inkább idegenként engedi láttatni a sajátot.

Az árvaság: sajátos látásmód

„Hásza te is arra kellesz neki, hogy legyen egy kis idegenje” (1040.) – mondja az öreg takács Árvácskának egy helyen, de az árvaság és az idegenség nemcsak szinonimái egymásnak, hanem igen szoros, pszichológiai alapú kapcsolat is fellelhető közöttük. S. Varga Pálnak az „idegenségtudományt” ismertető tanulmánya egy helyen kitér a xenológia fejlődéslélektani hátterére és három olyan megállapítást is idéz, amelyek nagyon meghatározóak lesznek az árvaság és az idegenségtapasztalat összefüggésének szempontjából. Az első szerint (Ina-Maria Greverus tézise) az ember, mint minden főemlős (!), „territoriális lény”, azaz a biztonságot jelentő, saját területre beható „idegen” első körben mindig veszélyforrás.³⁷ A második, August Nitschke és Mario Erdheim megállapításai szerint a gyermeknél ez a biztonságot adó terület először az anya, a „nem anya” egyenlő lesz az idegen reprezentációjával.³⁸ S végül az utolsó tézis ebből következik (Alexander Thomas tanulmánya alapján): a gyermekben később csak akkor alakul ki az idegenséggel szembeni kíváncsiság, ha az anyjával addig zavartalan volt a kapcsolata.³⁹ Ebből viszont nemcsak az következik, hogy Árvácska anyja nélkül felnőve

³⁴ WALDENFELS, 239.

³⁵ KULCSÁR-SZABÓ 4, 41–42.

³⁶ Nem véletlen, hogy Litkei Erzsébet „idegenséget” állati névvel („Csibe”) jelöli Móricz, s ezt az elnevezést átveszi a környezete is, sőt a névből eredő metaforizálódás az írói életvilág és az *Árvácska* szövegének hasonló tropológiai működésére világít rá. (SZILÁGYI 7, 46.)

³⁷ S. VARGA, 22.

³⁸ UO., 22–23.

³⁹ UO., 22.

folytonosan az idegen világ fenyegetésének van kitéve, bár kétségkívül ott van benne egy elementáris, ősi félelem az ismeretlentől: „Nem tudja mért szaladt el, csak el szokott szaladni, ha idegent lát. Már neki az a szokása, mint a kiskutyának, hogy szalad attól, amit nem ismer.” (964.) És nem csupán az következik belőle, hogy Árvácska esetében a saját, az identikus keresése az idegen világban az anya keresésében csúcsosodik ki (erről később még bővebben szólunk). A legfontosabb következtetésünk az, hogy a (családi) viszonylatok hiánya, *az árvaság egyszerre lesz a legnagyobb csapás és előny, mert* – ahogy Szilágyi Zsófia felfigyelt erre Nádasnál és Móricznál is⁴⁰ – *az egyben egy sajátos látásmódot is ad, úgys mondhatnánk, hogy az árva mindig az idegen zavarba ejtő pillantásával néz, mert nincs neki sajátja, vagy ha van, annak mindig látszik akart, konstruált volta.* Waldenfels is úgy látja, hogy a másik nem idegenségének tapasztalatát kitermelő vérségi kapcsolatok ugyan hiányozhatnak, de még az olyan „üres helyek” is, mint az árvák más módon, de ugyanúgy bekerülhetnek egy saját-idegent létrehozó viszonylatba, sőt a hiányok nem csak túlkompenzációhoz vezethetnek, hanem, mint Sartre esetében, az árvaság privilégiumként, előnyként is felfogható, mert „eloldotta őt a törvény szigorától és a felettes én követeléseitől”.⁴¹

A *gyámság* széles körben elterjedt intézménye ilyen értelemben nyíltá teszi az egyébként rejtett hatalmi viszonyokat: a gyermek mindenképpen alávetettje, szubjektuma kell, hogy legyen egy hatalmi viszonylatnak, ha nem a szülei (a szimbolikus Apa), akkor az „Állam” uralkodik felette. Ezt a gondolatmenetet követve Árvácska vezetéknévének („Állami”) „valószínűtlensége” is tökéletesen megmutatja ennek a hatalomnak a retorikáját: annak is kell vérségi származás, akinek nincs, és ezt még eltakarni sem tudja a szerencsétlen névadással. (A mai gyakorlat továbbra is igyekszik ezt az önkényességet eltakarni, a kórházi inkubátorba tett csecsemőket, amíg nem kapják meg az adoptáló szülők nevét, általában létező vezetéknévvel látják el, például egy korábbi híradás szerint egy budapesti kórházban hagyott gyermek *Pesti* lett a keresztségben). Nem véletlen, hogy az öreg takács – aki maga is árva volt – kemény kritikával illeti az „Államot”: „Látod, én is második gyerekségemre, én is az Állam dajkálására szorultam, de le is vetkeztetett a jó dajka.” (1035.) Árvácska és Csomor bácsi között az árvaságukon kívül éppen az hoz létre sorsközösséget, hogy mindketten az „Állam” kiterjedő hatalmának az áldozatai. Az öregember azért ment tönkre, mert az „Állam” háborújában találat érte a házat, majd bevezette a forgalmi adót és az iparigazolványt. Az ő gyerekkorában viszont még nem volt gyámügyi hivatal, így egyszerűen tudott integrálódni egy hagyományközösségbe, hogy annak aztán folytatója legyen, könnyen sajátjává téve egy idegen világot: „Mert tudod fiam, én olyan

⁴⁰ SZILÁGYI 6, 65–66. (Illetve lásd a fejezet 36-os lábjegyzetét.)

⁴¹ WALDENFELS, 245–246.

árva gyerek voltam, mint te vagy, kisfiam, nem volt se apám, se anyám, hanem magukhoz vett egy öreg takács, akkor az volt a legöregebb a faluban, azután sokáig én voltam a legfiatalabb, most megint én vagyok a legeslegöregebb.” (1037.) Voltaképpen azzal, hogy a politikai hatalom beleavatkozott a családi viszonyokba, bármilyen jó szándék is vezette, nem engedte meg többé a közönségnek és az árváknak a természetes integrációt, és ezzel valóban idegenné tette őket, rengeteg szenvedést okozva ezzel nekik. (Az idézetből az is látszik, hogy az öregember automatikusan „kisfiamnak” nevezi Árvácskát, egy beszédaktussal szinte a gyermekének fogadja, mert ez így természetes, ezzel szemben Árvácska „kedvesanyámja” folyamatosan a kislány idegenségét hangsúlyozza például a „pesti csirke” – 975. – megnevezéssel.)

Az árvaság horizontja (legyen az Árvácskái vagy Csomor bácsié) tehát radikális módon tudja idegenként bemutatni a sajátot, de ez mégsem jelent társadalomkritikát. Nem a két világháború közötti, Horthy névvel fémjelzett korszak társadalmi berendezkedésének bírálata, annál a szöveg távlata jóval nagyobb, a foucault-i értelemben vett hatalmi diskurzusoknak a kritikája inkább. Talán „biopolitikának” is nevezhetnénk ezeknek a diskurzusoknak az összességét, mert ellentétes politikai ideológiák által dominált korszakokban is változatlanok, vagy más ritmusban változtak, mint a politikai rendszerek. Ezek közül legjelentősebb a társadalmi nemek diszkurzivitása és a test diskurzusa, melyekről az *Árvácska*, ha elég burkoltan is, de meglepő reflexivitással beszél, eltérően attól a korszaktól, amelyben megszületett ez a regény.

A másik nem idegensége

Waldenfels hangsúlyozza, hogy test, testi én nélkül nincsen idegenvonatkozás.⁴² Ez az idegenségtapasztalat tipológiája alapján horizontális idegenségtapasztalat, hiszen a Másik testi jelenléte szükségeltetik hozzá. A másik nem idegensége is csak így jelentkezhethet nő és férfi között, sőt, többszörösen, attól függően, hogy milyen vérségi vagy társadalmi kapcsolat van közöttük (anya és fia, apa és lánya, fivér és lánytestvér, de ide tartozik a nevelőszülő és gyermek kapcsolata is).⁴³ Az azonos testi tapasztalat persze össze is köthet, mint amikor Árvácskát és „kedvesanyámat” egyaránt megégeti a büntetésből a kislány kezébe nyomott parázs. Talán az asszony ekkor enyhül meg először egy pillanatra az „állami” irányába.⁴⁴

⁴² WALDENFELS, 253.

⁴³ UO., 243.

⁴⁴ A következő idézet cáfolja Beke Judit Balassa alapján tett kijelentését, miszerint egyedül a „karóba húzás” után érez részvétet „kedvesanyám” Árvácska iránt. (BEKE, 36.)

Látod, még az én kezem jobban megégett, mert én vigyáztam, mikor már láttam, hogy kedvesapád rá akarja tenni a parazsat, én visszábbtoltam a te gyenge kis ujjacskádat, és lám alig is érte az ujjad hegyét a parázs, de az én kezemet megnézheted, még füstölt is a húsom, úgy megégette, ahogy rányomta a parazsat, hát ne lopj többet kisfiam [...] neked sehol a világon semmit se szabad elvenni, mert neked nincsen semmid. A bőrod, az a tied, de egyebed neked nincsen.

– Ingem van – mondta sírásban Csöre.

Erre Dudásné rettenetesen megdühödött, és elfelejtette a kedves szép szavakat, amiket mondott...” (973–974.)

Szándékosan idéztem a kelletténél hosszabban a szöveget, hiszen a párbeszéd végéből látható, hogy az anya-gyermek viszony létrejön ugyan egy performatív beszédaktusnak köszönhetően („szép szavak”), de abban a pillanatban meg is szűnik, ha már nem csupán test Árvácska („A bőrod, az a tied”), hanem „kulturális test” is (az inggel, az öltözködéssel, az ékszerezéssel alkotja meg az adott kultúra a „kulturális testet”).⁴⁵

A fenti idézet példa az azonos neműek között is megtapasztalható idegenségre, ugyanakkor kontrasztot is képez akkor, ha a másik nem, a férfiak Árvácska (és Árvácska testéhez) való viszonyát nézzük. Míg „kedvesanyámban” részvétet, anyai érzéseket kelt Árvácska megsebesült teste, sőt egy pillanatig vele egyenrangú emberként kezeli, addig a férfiak (az öreg takács és Szennyes Ferenc kivételével) egytől egyig megfosztják szubjektumától Árvácskát és pusztán saját szexualitásuk vágykielégítő tárgyaként tekintenek rá. Ez „a testhez való viszony” a hét éves kislány megerőszkolásában csúcsosodik ki, ha Kadarcs Pista nem is, de „kedvesapám” ezzel megszegi az incestus tilalmát is (kiskorú megrontásában, pedofiliában mindketten vétkesek). Mert ugyan nem vér szerinti apja, de mint láttuk, hogy családi viszonylatoknak egyáltalán nem a vér szerintiség a meghatározó kritériuma, a különböző „nemi figurákat”, a másik nemhez való viszonyunkat bárkitől örökölhettük (nem csak vér szerinti szülőktől, testvérektől). A lényeg, hogy ezeknek a nemi viszonylatoknak a következtében „keletkeznek az incestusra alkalmas viszonyok” is,⁴⁶ holott azt szokás kultúráképző erővel is felruházni. Árvácska sajnos nem „üres hely”, egyrészt mert volt lehetősége nemi viszonylatokban megtapasztalni önmagát, másrészt mert hiába nincsen kulturálisan jelölve a teste (mert meztelen), a férfitekintetek olyan jelentésekkel *ruházzák fel*, amelyeket az (a nemi érés hiányában) még egyáltalán nem kínál fel.

⁴⁵ WALDENFELS, 244.

⁴⁶ UO., 246.

Úgyis fogalmazhatnánk, hogy istent játszva, azzá változtatják át Árvácskát, amivé csak akarják.

Ió története: a nő mint (önmagának) idegen

Ezen a ponton kapcsolódhat be Julia Kristeva az idegenségtapasztalatról írott könyvének görögségről szóló fejezete, azon belül is *Az első idegenek: idegen nők (Iótól a Danaidákig)* című alfejezet.⁴⁷ Nehéz nem vitatkozni ennek a résznek az első mondatával. Kristeva ténynek nevezi azt, hogy az első idegenek, akik a „mi kultúránkban” feltűntek, nők voltak, mégpedig a Danaidák.⁴⁸ Az a mitológiai kontextus viszont, amit az idegenségről szóló diskurzusban megnyit, nagyon jól hasznosítható az *Árvácska* olvasásában is. A Danaidák ősanjájának, Iónak a történetét tartom a lényegesebbnek: Ió Héra papnője volt, és Zeusz szeretője. Amikor Héra gyanút fogott, Zeusz tehénné változtatta Iót, hogy a hitvese gyanúját eloszlassa (Zeusz ezután bika képében is látogatta Iót). Héra ajándékba kérte a tehenet és az ezerszemű Argoszra bízta az őrzését, de Zeusz biztatására Hermész megölte Argoszt és kiszabadította a tehéntestben senyvedő Iót. Ekkor Héra egy bögyölyt bocsát a tehén-Ióra, aki nem hagy neki békét, s ezért menekülni kényszerül, a bögyöly végigűzi a görögök által akkor ismert világon, hogy majd Egyiptomban visszanyerje emberi alakját és Zeustól szülessen egy fia: Epaphosz, akit az egyiptomiak majd Ápisz bikaistenként fognak tisztelni. Kristeva ezt a történetet az Ödipusz-dráma női változataként értelmezi, Zeusz és Ió között vérfertőző kapcsolatot feltételez, mintha Ió az anyja haragja elől menekülne, mintha a riválisává válna, szembekerülne az anyai autoritással, és nem maradna semmilyen létmód, csak az állandó menekülés.⁴⁹

Első látásra nem kézenfekvő párhuzamot vonni az *Árvácska* szövege és Kristeva mítosz-értelmezése között. Alapvető fontosságú, hogy összekapcsolódik ebben az interpretációban szexualitás és idegenség. Az *Árvácska*-ban hiányzik ugyan az anya mint szereplő, de ott van mint *figura*. Árvácska állandó vándorlása (aminek köszönhetően mindig idegen marad), az anya kezdeti elutasításával kezdődik, a második „anya”, az állam pedig a „naccsága” személyében pedig szintén újabb és újabb helyekre kényszeríti az árvát. De ennél még nagyobb horderejű belátásokhoz vezethet, ha – Kristevával ellentétben – a másik nemre koncentrálnunk. Ió mítosza így egy nyersebb, állatiasabb és szexualitással erősebben átita-

⁴⁷ KRISTEVA, 51–55.

⁴⁸ UO., 51.

⁴⁹ UO., 52, 51.

tott Pygmalion-történet⁵⁰ lesz. Zeusz, hogy továbbra is kielégülést találjon, Iót átváltoztatja, újrateremti, immár megelégszik azzal, hogy Ió pusztán szubjektum-nélküliségében, állati létében legyen hozzáférhető, ebben az esetben nincs már különbség állat és tárgy között, a lényeg, hogy Ió már nem ember. Ehhez illeszkedik a mítosz egy további értelmezése, miszerint Ió metamorfózisa a lányok biológiai érésének lenne a metaforája, és ez azt is jelenti, hogy a termékenységgel együtt marginalizálódnak a közösségben.⁵¹ A lányok „átváltozása”, nemi érése és a hozzá kapcsolódó beavatási szertartások nem győzik le a felnőtt világ addigi idegenségét, a másik nem, a szexualitás idegenségét, ellenkezőleg, az idegenség-tapasztalat továbbra is fennáll, sőt erősödik. Immáron önmagukkal szemben is, vagy akkor igazán. *Ugyanis a nőnek önmagát mint idegent, mint a férfiak szexuális vágyának objektumát és nem szubjektumát kell megtapasztalnia.*⁵² A nemi erőszakban végképp (ne feledjük, hogy a Ió-mítosz legtöbb parafrázisában a történet azzal kezdődik, hogy Ió ellenáll Zeusznak). Bernhard Giesen mondja egy másik kontextusban, hogy az *áldozat-lét* az emberi egzisztencia egyik határhelyezete, ahol az embert megfosztják szubjektumától, azaz a tettesek objektumként kezelik.⁵³ Mi sem fejezi ki jobban az áldozatnak ezt az önmagától való elidegenedését mint Ió döbbenete saját hangja hallatán Ovidius *Átváltozások*-jában: „szólna panaszt a leány: bögés kél, más sem, az ajkán, / önmaga hangjától maga is rémülve riad meg” (I. 637-638).⁵⁴ (Sok hasonlóságot lehet felfedezni Ió és Árvácska története között; az egyik az a már elemzett jelenet, amikor a kislány az új helyen rádöbben arra, hogy selypít, idegen lesz a saját hangja.)

⁵⁰ Ez a történet nagyon erősen ott van az Árvácska háttérében, bizonyíték erre az is, hogy Szilágyi Zsófia Móricz levelezésében is megtalálja a Pygmalion-hasonlatot, illetve maga is G. B. Shaw *Pygmalion* című színdarabjának, Liza és Higgins helyzetéhez hasonlítja Móricz és Csibe, az *Árvácska* „társszerzőjének” első találkozását (SZILÁGYI 6, 60). Monográfiájában pedig külön fejezetcímmé avanzsál a mitológiai előkép (*Pygmalion és Galathea*), még erősebben hangsúlyozva ezzel a Móricz-Csibe kapcsolattal vont párhuzamot (SZILÁGYI 7, 40-49.). Az életrajzi események itt is inkább az Ió-Zeusz párhuzamot idézik fel, hiszen az Csibe és Móricz első találkozása egy szállodában lezajlott aktuálisan fejeződött be (UO., 44.). Móricz lánya, Virág is megemlíti, hogy az apja szerette munkáit – mintegy Zeusz-ként – a semmiből teremtett Pallasz Athénéhez hasonlítani. (MÓRICZ 2, 476., idézi: SZILÁGYI 7, 54.) Míg a „teremtő” Zeusz figurája a romantikus zseniesztétikához köthető, addig az „átváltozó és átváltoztató” Zeusz már posztmodern poétikák allegorikus alakja is lehetne, így érthető, hogy Szilágyi Zsófiának illetve jelen tanulmányának is ez utóbbi allegorikus-mitikus tér a megfelelőbb egy olvasati keret kialakításához.

⁵¹ PRICE–KEARNS, 285.

⁵² Itt is párhuzamot lehet vonni az életrajzzal: Csibe elégedetlen volt az *Árvácska* befejezésével (SZILÁGYI 7, 55.), úgys mondhatnánk, hogy irodalmi anyaggá való átalakulásában már nem ismert rá saját magára.

⁵³ GIESEN, 15.

⁵⁴ OVIDIUS.

Árvácska története viszont még Ió mítoszának is komplexebb, mert ez a hat-hétéves kislány még a kamaszkortól is nagyon messze van. Mert ugyan igaz, hogy az emberi testben kereszteződnek az erotikus-szexuális kapcsolat és a generativitás tengelyei,⁵⁵ de van olyan korszaka az emberi létnek, a gyermeké, amikor még egyik sem meghatározó (legfeljebb a generativitás jöhet szóba, ha a gyermekre mint „leszármazottra”, és nem mint „potenciális szülőre” gondolunk). Éppen ezért úgy vélem, hogy a Waldenfels-nél csak megemlített „termékenység”⁵⁶ komoly választóvonal a nemek idegenségében. Ugyanakkor a „termékenység”, a biológiai érés jelentősége összhangban van azzal a megállapításával, hogy a nemi differenciáknak testi története van, azok gyakorta fájdalmas módon beíródnak a testbe (Waldenfels a körülmételést hozza példaként).⁵⁷ Árvácska viszont nem érhet nővé a történetben,⁵⁸ tehát sorsa még Ióénál is mostohább, hiszen azelőtt válik férfivágyak tárgyává, hogy „átváltozása” megtörtént volna. *A szöveg már ismert, kiazmusokkal elért radikalizmusa itt megy a legmesszebbre: a saját, a férfi szexualitás működési mechanizmusának értelmezését úgy hajtja végre, hogy arra a lehető legidegenebbként (pedofiliaként) ismerünk rá.*⁵⁹

Végezetül tehát az *Árvácska* néhány részletének szoros olvasásában akarok rámutatni arra, hogy a szöveg kiazmusokkal operáló hatásmechanizmusa hogyan és milyen tapasztalatokat hozhat a másik nem idegenségének terén. Elsősorban a már felmutatott mitikus kontextus segít az egyes részletek interpretációjának kialakításakor. További bizonyítékokat nem kerestem az ügyben, hogy Móricz ismerte-e vagy sem Ió történetét, hivatkozik-e rá valahol. Csatlakozom inkább Bircsák Anikó véleményéhez, aki szerint a harmincas évek végére igen jellemző a szépirodalmon belül a mitológiákra épülő önmeghatározás, ha konkrét keletkezéstörténeti kapcsolatokat nem is lehet kimutatni, mondjuk, Kerényi Károly ez irányú kutatásai és Móricz akkori szépírói munkássága között.⁶⁰

⁵⁵ WALDENFELS, 243.

⁵⁶ Platón és Lévinas „termékenység” fogalmaiban összefonódik Erósz és nemzés (a használt görög és francia fogalmak egyszerre jelölik a nemzést, a születést, a terheséget, vagy a „létrehozást”). (UO., 242.)

⁵⁷ UO., 244.

⁵⁸ BEKE, 36.

⁵⁹ További párhuzam az életrajzzal, hogy Móricz apaszerepet vett fel Csibével szemben és megteremtette a felnőtt huszonéves nő „gyermek-imázsát”, és Móricz szövegeiben azzá is válik (SZILÁGYI 7, 47-48.). Ezekben a szerepekben tehát két felnőtt ember szexuális kapcsolatára betegesbűnös viszonyként lehet tekinteni.

⁶⁰ BIRCÁK, 65. Természetesen Kerényi későbbi *Görög mitológiájában* megtalálható Ió mítosza is a krétai történetek között. (KERÉNYI, 67.)

Az *Árvácska* szövege különböző szinteken lépten-nyomon párhuzamokat teremt a címszereplő és Boris, a tehén között. Ez az első bizonyíték arra, hogy Ió története a regény pretextusa. Már csak a mitikus háttér miatt is azt mondhatjuk, hogy nem csupán egy anya-gyermek intimitással jellemezhető kettejük kapcsolata.⁶¹ A szereplői megnyilatkozásokban (a mai közbeszédben is) gyakorta használnak finomabb és durvább tehén-, marha-, borjú-hasonlatokat az emberre, így például egy rokon azt kérdezi Árvácskától Dudáséknál: „Hát te ki bornya fia vagy?” (989.) Ezt a metaforikát maga Árvácska is használja a húsvéti istentiszteleten, a papot „marhának” nevezi, nyersessége példa a gyermek perspektívájából adódó khiazmusra is (ami nekünk természetes, az neki idegen és fordítva): „Ő megijedt, elhallgatott, ő nem tudta, hogy az gorombaság, hogy marhának mondta a fejéringes bácsit...” (1035.) A világtól való elzárás automatikusan jelenti az időt strukturáló keresztény kultúrából való kizáratást is, azaz Árvácska időérzékelése az állatokéhoz lesz hasonló („Sose volt sehol a tanyából, mint a kis malac. A templomnak még a tornyát se látta hétéves koráig” – 989.). S bár Árvácska azt már tudja, hogy a vasárnap kitüntetett nap („Jaj, kedvesanyám sose hozta ki az ebédet, még vasárnap se” – 1023.), de azt már nem tudja, hogy akkor nem kellene dolgoznia. A narrátor néhány sorral feljebb Árvácskának ezt a tudatlanságból adódó kiszolgáltatottságát az ellipszissel, az elhallgatás alakzatával ismerteti fel az olvasóval, mivel csak a tehén kiszolgáltatottságáról ejt szót: „Vasárnap is ki kell hajtani a tehenet, mert a tehén vasárnap is enni akar. Vasárnap is megfejik szegényt, elveszik tőle a tejét, hát nem tud vasárnap koplalni, csak azért, mert istennek szent napja van.” (1023.)

A khiasztikus viszony főként azért is jön létre olyan könnyen az olvasó és Árvácska között, mert míg a szöveg folyamatosan felmutatja Árvácska nemtudását (például a kereszténységről), addig az olvasó esetében szinte mindig ilyen tudásra apellál, igyekszik ismerőssé tenni önmagát a Biblia pretextusa felől. Mindez – mint utaltunk rá – tökéletesen illeszkedik az olvasásban megszülető idegenségtapasztalathoz, mert ami először idegen lesz a szövegben (mint például a zsoltárokra osztása egy prózai szövegnek), az ismerős kontextusok segítségével megnyugtató (saját tapasztalatokkal összhangba hozható) választ nyerhet. Ami pedig először ismerős lesz a szövegben, mint a mesebeli elemek, tematikus szinten ugyan, de újra az idegenség kérdését emelik be az olvasói horizontba.⁶²

⁶¹ BEKE, 36.

⁶² A regény utolsó mondatát („A nyelvekből üszök lett, s a sértegetésekből füst és pára.” – 1091.) sokan hozták összefüggésbe az *Aposztolok cselekedeteinek* pünkösdi jelenetével: „Majd valami lángnyelvek jelentek meg előttük, amelyek szétoszlottak, és leszálltak mindegyikükre. Mindnyájan megteltek Szentlélekkel, és különféle nyelveken kezdtek beszélni” (ApCsel 2, 3–4.). A pünkösdi eseményekor, a kereszténység keletkezésekor – ahogyan arra S. Varga Pál felhívja a figyelmet (S. VARGA, 19.) – is több idegenség hatott egymásra. Ezt a megállapítás a következőképpen lehet

Propp mesetipológiájából tudjuk, hogy az idegen alakja fontos dramaturgiai elem („A hős ismeretlenül megérkezik haza vagy egy másik országba”⁶³ – mint ahogyan a legkisebb királyfinak a vándorlása során idegenként kell kiállnia a próbákat). Természetesen Ió története is azért olyan fontos nekünk, mert ismerős szövegkörnyezetben az idegen kérdését taglalja, és mint láttuk, egészen különleges módon.

A két szöveg közötti motivikus egyezéseket viszont csak akkor lehet az interpretációban hasznosítani, ha azok magukba sűrítenek további jelentéseket. Így például Ióhoz hasonlóan (aki Epaphoszt, az Egyiptomban bikaistenként tisztelt Ápiszt hozta a világra) Boris is ellett már egy bikát: „...mint tavaly, mikor Boriska azt a tréfát csinálta, hogy ellett egy kis bikát. A vót a nagy mulatság. Nem lehetett vele bírni, kötelet kellett a nyakára kötni, másképp kiszaladt volna a világbul.” (994.) Ez önmagában még nem segít a jelentésképzésben. Ugyanakkor ott van az Ióra, Árvácskára és Borisra, sőt, később a Verőék disznójára is jellemző ösztönös menekülés, az állandó vándorlás kényszere, amit a szöveg egy másik motívuma, a *kötél* akadályoz meg.⁶⁴ Tágabb értelemben ez a menekülés az adott világban való otthontalanság, idegenség allegóriája. Nem véletlen, hogy Árvácskának (mikor visszaviszik Dudásékhoz) az ismerős világot, az otthont leginkább két dolog jeleníti meg: a megkötött Boris és Dudásék nyelvi világa, illetve az ahhoz való (már korábban említett) khiasztikus viszonya:

A szekér soká ment, soká ment. Végigment a falun, addig ment, addig ment, hogy egyszer csak a kislány boldogan kezdett sikongatni. Már úgy

továbbgondolni: bár „különféle nyelveken kezdtek beszélni” ez igazából éppen az idegenség legyőzését hivatott szolgálni, hogy a különböző anyanyelvű embereket a kereszténységben egyesítse. Jelen tanulmány okfejtését tekintve ezek szerint az *Árvácska* befejezése a lehető legjobb szövegelőttestre épít, hiszen az idegenségtapasztalatok végtelen sorát így az idegenség legyőzését hirdető, abban bízó pretextus szakítja meg.

⁶³ Vö. PROPP, 61.

⁶⁴ A disznó féktelen rohanásának epizódja („De ahogy bealkonyodott, a disznó, mintha valaki súgott volna a fülébe, hirtelen megfordult, elkezdett vágatni hazafelé. Úgy szaladt, mint az ördög, alig bírt utána futni.” – 1065.) egy újabb bibliai kontextust nyit meg, az evangéliumokból Jézus egyik ördögűzési jelenetét idézi fel: „Ott a hegyen legelészett egy nagy disznónő; azt kérték tehát a gonosz lelkek, engedje meg, hogy azokba mehessenek. Ő pedig megengedte nekik. Kijöttek hát az ördögök az emberből, és belementek a disznókba. Ekkor a nyáj a meredekről a tóba rohant, és belefulladt.” (Lk, 8,32–33). Többféleképpen is beilleszthető ez a párhuzam az értelmezésünk gondolatmenetébe, talán a legfontosabb, hogy mint a többi mitikus kontextus, ez is egyfajta *átjárhatóságot* jelez, átjárhatóságot lelkek, illetve emberek és állatok között. Ez az átjárhatóság, ez az átváltozás pedig egyszerre jelenthet elidegenedést önmagunktól, de „a másik bőrébe bújva” az addigi idegent is megérthetjük. Beszédes, hogy a többiekkel ellentétben a disznó mintegy fordítva, hazafelé menekül, a későbbi biztos pusztulásba (Verőék disznótorának áldozata lesz, akiket maga Árvácska is ördögnek lát néhány jelenettel korábban – 1062.).

kinyílt előtte a világ, mintha most kezdene a szeme látni. Azok a fák, amiket eddig látott, csak fák voltak, azok a házak, csak házak: de most egy pillanat alatt már otthon volt: észre sem vette, ott a görbe akácfa, ott van hozzákötve a Boris.

- Hun hattátok el ezt a gyereket?

- Ó, a rosseb egye meg, hát te hogy jössz vissza? Hogy a fene rágja le a húsd, tetüled nem lehet megszabadulni?

Csöre szemérmesen nevetgélt, boldog volt, hogy otthon van, hallja ezeket a drága szavakat, amiket egész életében hallott. (1015.)

Ez az oda-visszafordítás, ez a kiasztikus játék ember és állat között is megjelenik. Mondhatnánk úgyis, hogy a tehén-Ió sorsát megfordítva Boris egy pillanatra emberré válhat. A narrátor ugyanis, aki keveri a különböző nézőpontokat, egy helyt nemcsak Boris perspektíváját, de Boris szavait is idézi, de csak egy elbeszél monológ keretein belül természetesen: „a Boris már mondja magában, ejnye de jó, ma megint jó napom lesz, a kis Csöre hajt ki vesszővel, nem a bunkósok.” (967.) A megszemélyesítés, a *prozopopeia* itt nyíltan ironikus, de mégis az előbb említett *átjárhatóság* (amit akár empátiának is nevezhetünk), a lelkek, az emberek és állatok közötti *átjárhatóság* alapalakzata lesz. *Narratopoétikailag pedig éppen ezért csúszik át a narrátori szólam a szereplőébe, mert egyedül hangot, arcot adva neki ébreszthető fel az olvasóban az empátia érzése.* A narrátoron kívül ki más, ha nem Árvácska az, aki él ezzel a retorikai eszközzel a disznótor alatt: „Mert ez is egy szegény asszony volt, úgy gondolta kis Csöre, ennek is gyermekei születtek [...] nem lesz nekik édes jó anyjuk, aki disznónyelven megvigasztalja őket, ha fáj a kis hasuk...” (1076.) A *prozopopeia* ügyetlensége nem Árvácska naivitásából ered, hanem abból az alaphelyzetből, hogy az idegen és saját közötti küszöb nem léphető át teljesen, tehát aki nem beszélhet (az idegen) csak ironikus módon szólalhat meg az arcot adó (saját) nyelvén, így retorikussága egészen nyílt lesz.

Az átváltozás mint dehumanizáció

A prozopopeia alakzata kontrasztot képez egy másik retorikai folyamattal, a *dehumanizáció*val (ez utóbbit nehezen lehetne egy alapalakzattal azonosítani). Amilyen nyíltan lehetetlen a nem-emberiből emberit csinálni,⁶⁵ sajnos olyan könnyű fordítva. A regényben elbeszél történet ezért akár úgyis összefoglalható lenne, mintha az Árvácska folyamatos küzdelme lenne a dehumanizáció ellen. A gyermekligánál megmutatott baba (amelyik pont a fordított hatást éri el Árvács-

⁶⁵ Ezt egyik naplórészletében (elég nyers szavakkal) Móricz is elismeri. Vö. SZILÁGYI 7., 51.

kánál) nemcsak ismeretlensége miatt válik félelmetessé, hanem azért is, mert egyszerre mutatja az élet és az élettelenység jeleit, s azzal fenyeget, hogy ilyen élettelen tárggyá teszik őt is: „őbelőle is ilyet akarnak csinálni. *Ezért*, mikor csak közeledett hozzá a nagysága a babával, oly rettenetes ordításba kezdett, hogy már attól félt a két nő, hogy a frász tör ki.” (1010., kiemelés tőlem – T. M.). Az állati sorsnál tehát van még rosszabb, a tárgyi lét, azaz a haszonállaté, amikor gyakorlatilag az már nem is állat, hanem tárggyá, az evés ösztönét kielégítő tárggyá, ételforrássá válik. Árvácska retteg, hogy a disznó felfalja („Rudaséknál a szomszédban azt a fiatal fiút, aki mellettük legeltetett, a disznai ették meg” – 1067.), de ennél még félelmetesebb a „rokonok” története a „kilencévesről”, aki szabályszerű disznótort rendezett a „kis államiból”: „Avval fogta a gyereket, levágta, mint az apja a disznót. Leszúrta, azután elvágta kezét, lábát, kihasította, és az egészet úgy ahogy vót, lesózta” (990.). Az empátia ekkora hiányán még az elbeszélte világ szereplői is elcsodálkoznak: „De hogy egy kilencévesnek annyi esze nem volt, hogy az ott sivalkodott, és neki nem fájt, hogy annak fájt” (990.). Ebben a kontextusban a tej elutasítása immár nemcsak az anyahiány metaforája vagy a kislány idegenségének egyik fokozója (mindenhol furcsállják, hogy nem szereti a tejet), hanem a tej azért lesz *abjekt*, undort kiváltó, elutasítandó tárgy, mert ezzel meg lehetne akadályozni a tehén és ezzel párhuzamosan Árvácska haszonállat-létét („a jó édesanya csirkék és malacok mellett még egy állami gyereket is tart a maga hasznára” – 961.).

A líraiság mint szövegidegen szerkezeti elv: a tehénlegeltetés jelenete

„Gyeride Csöre, gyere csak ide, te kis madárhús” (965.) – mondja Kadarcs Pista, Árvácska megerőszakolója a kislánynak. Az azonos „metaforika” is mutatja, hogy a dehumanizáció folyamata tehát természetesen azokban a férfitekintetekben is végbemegy, amelyek csak szexuális ösztöneik pusztá vágykielégítő tárgyának tekintik Árvácskát.⁶⁶ Azt a jelenetet, amelyben elhangzott a fenti mondat, szeretném részletesebben elemezni, mert igen erős poétikai összetettségben mutatja meg az eddigi részleges olvasási tapasztalatok összefüggésrendszerét. Az első zsoltárban olvasható epizód (964-968.) a történetmesélésben egy váltást hoz: az elbeszélte világ bemutatása után inkább már egy olyan életkép a tehén legeltetése, amelynek a kislány szenvedéseinek sorát kellene megnyitnia. Olyan erősen mégsem kelt az olvasóban részvétet első olvasásra a jelenet, mint például amikor parázssal égetik meg Árvácskát. Látszólag redundáns tehát a jelenet, de

⁶⁶ Móricz Virág „csibehús” metaforájából Szilágyi Zsófia is arra következtet, hogy az egyértelmű utalás Móricz és Csibe közötti szexuális kapcsolatra. (UO., 47.)

látenszen olyan lírára jellemző, ritmusosan vissza-visszatérő elemekből építkezik, melyre, erre az elbeszélő prózától *idegen* szövegszervező megoldásra csak későbbi, jóval egyértelmű tördelésben „kedvesanyám” beszédében figyelünk fel:

te átok te
jajte
gyere te, hadd kössem be te
nem elég nekem az én bajom
még evvel is
hogyan megvert engem az istenem
jaj te
de ki kergetlek reggel a mezőre
a Boriskával te
ha leborincálsz a kötést
azért etetlek, azért tömöm beléd
így hálálsz meg
te átok
jaj te átok
jaj te (976)

Árvácska a megvadult tehenet („fut, mint a bolond” – 977.) ez után a „vers” után maga is „kedvesanyám” módjára terelgetné:

– Boris, Boris, boooohorihizs
megváglok
agyonütlek
a fene ött vóna meg
Boooooorizs (976.)

Az első tehenlegeltetési jelenetet is ez a „terelgető vers” szervezi, hanem is szabályszerű váltakozással, de egyetlen egy mondat, különböző variánsokban tér vissza: „Boris nee...Nem arra tee...” (964., 965., 966.). S ugyanilyen ritmusban „csalogatja” három férfi is a jelenet alatt. Először Mágócs István (még a jelenet idejéhez képest a múlt héten): „Csalogatta is, mert mindig szól hozzá egyet-kettőt, de ő messze elszaladt.” (964.) Majd a már idézett módon Kadarcs István (bár nevetett rá Árvácska, tőle is elszaladt – 965.), s végül egy újabb emlékként „kedvesapám”: „Arra nem is szeretett menni, mert arra van a kukorica, és mikor a kedvesapám kint volt a kukoricába kapálni, mindig oda kellett menni, s ő bevitt a régi szűrre.” (967.) A terelgetés és a csalogatás beszédaktusainak versekre emlékeztető egybefonása két változást is elér az eddig az *Árvácskát* esetleg vala-

miféle „valóságábrázoló” regényként értő olvasóban: egyrészt a lírára jellemző olvasási stratégiákat is kell alkalmaznia, azaz a szöveg tropológiai sűrűsége jóval erősebb lesz a nyelv közbejöttét esetleg eltakaró, egy naiv tükrözésesztétikát nem provokáló szövegnél, másrészt (s ez már ebből a megváltozott olvasói szemszögből is adódik) a két elem (a terelgetés és a csalogatás) nem véletlenszerűen kerültek egymás mellé, hanem nyilvánvalóan magyarázzák egymást. S arra, hogy hogyan értelmezik egymást, pedig Ió története mutat rá. A mítosz korábban elvégzett interpretációja szerint a férfivágy tárgya akarata ellenére vált azzá (változott át tehénné), s így az „önmagát” megőrzés egyedüli stratégiája az őt átváltoztató tekintetek előli menekülés. Folyamatos küzdelmet kell folytatni a csalogatókkal szemben, hogy a saját ösztöneit (ami Árvácska és a tehén esetében is csakis a túlélés és az evés, nem véletlen, hogy Kadarcs Pista mézes kenyeret ígér neki – 965.) más irányba terelje. A jelenet poétikai sűrűségére jellemző, hogy korábban már ebből a részből idéztük az idegentől való ösztönös félelem példáját (amikor Mágócs Istvántól szalad el Árvácska, mint egy „kiskutya” – 964.), de a perspektíva-váltások (például Kadarcs Pista rövid elbeszélte monológja) és Boris ironikus prozopopeiájának példája is megtalálható itt. Ez utóbbi immár arra is bizonyíték, hogy Árvácska és Boris között is van átjárhatóság, azaz Boris és Ió allegóriái mindenképpen megindokolják azt, hogy ez a jelenet egyáltalán nem felesleges, sőt Árvácska legmélyebb szenvedéseivel már itt szembesülnünk kellene (hogy pedofília áldozata). Ez nem történik meg automatikusan, mert ebben a prózában azonnal lírai intenzitással kellene számolni, illetve mert a téma (a szexualitás perverz formája) hatalmas tabunak számít, csak kódoltan lehet róla beszélni, s az a szereplő, aki erről számot tudna adni, mint tanú, nem tudja ezt megtenni, mert gyermek, mert ő aztán végképp nem tudja átlépni a másik nem és a felnőtt szexualitás idegenségének küszöbét sem.

Khiazmusok és azonosítások sora: a nemi erőszak jelenete

A nemi erőszak jelenete a fentiek értelmében az olvasás folyamatában csakis a khiazmus alakzatával válik érthetővé. Az előbb elemzett epizód egyik versszerű eleme vezeti be ezt a jelenetet, amikor is „kedvesapám szűrénék” emléke után Árvácska a tehenet megpróbálja a szőlőtől elterelni: „A Borcsa meg bement a szőlőbe. Jaj a szőlőbe. A szőlőbe ment a Borcsa. Boriska. Szőlőbe van.” (967.) A második zsoltárban a két jelenet közötti váltáskor (amit sorkihagyással is jelez a szöveg) ez a „terelgető” kap egy kontrapunktot. A „Borizs nem menj a szőlőbe. Borizs” (978.) mondata után nem sokkal az új rész első mondatában a gyerekek a következőképpen hívják Árvácskát: „Gyere a szőlőbe, gyertek a szőlőbe, együnk szőlőt e.” (978.) Az előző jelenet értelmezésének alapján és az új jelenet

ismeretében ez a kontraszt prospektív kicsinyítő tükörként működik, hiszen a „terelgetés” egyértelműen előrejelzi a veszélyt, amelyet viszont, mivel a „csalogatás” itt erősebb lesz, most már nem tud elkerülni Árvácska.⁶⁷ A veszte éppen az lesz, hogy most az ismerős világ (a „testvérei”) lesznek a csábítók, nem pedig a másik nem fenyegető idegensége. Annak megtestesítője, Kadarcs Pista azzal, hogy kellő ügyetlenséggel az idegen mimikrijét veszi magára (a felelősségre vonás elkerülése végett), ismételten létrejön egy kontraszt, mely a maga nyersességében mutatja meg, mennyire nem a beszéd, hanem a tett, a test „részeltet” igazán elviselhetetlen idegenségtapasztalatban:

– Most megvagy! no most megvagy! most nem tudsz elszaladni előlem.
kell-e mézes kenyér?
kell-e cukor...
kis bűdös köjke
most megtöröm még a csontodat is megeszlek, lenyellek, megzabállak...
már régen fáj rád a fogam
tudod, ki vagyok én? Rudi bácsi vagyok én, katona vagyok, most jöttem a frontról, tudod-e?
De hiszen Csöre ismerte, hogy Kadarcs Pista bácsi ez, a szomszéd balkéztül. (980.)

Mivel a nemi erőszak eseménye a testvérek, illetve Árvácska perspektívájából látható (bár a narrátor mondja el), igazából csak annak egy allegória-változatát ismerhetjük meg: „A testvérek már messze jártak, de azért vissza-visszanéztek, szerették volna tudni, mi történt Csörével. Egyszer csak velőtrázó sikítást hallottak. A goromba ember a nagy viháncolásban karóba vágta a gyermeket, hogy az véres lett rögtön” (981.) Az olvasó, hogy ezt felismerje, oda-vissza kell forgatnia a különféle idegenség-tapasztalatokból eredő khiazmusokat. A kislánynak idegen a felnőtt, különösen a másik nem szexualitása, tehát az ott szerzett szörnyű tapasztalatot a saját világában, ha egyáltalán van rá szó („semmit se tudott mondani” – 981.), egyedül a *karó* szóval tudja helyettesíteni:

– Hun vérezted meg magad?
– Megszúrt a karó.
– Milyen karó?

⁶⁷ Az ötödik zsoltár elején a szőlő csábítása olyan erős, hogy „megszólal”: „...a nagy, kövér, dagadt szőlőfürtök meg röhögve néztek ki a tőkéről: No kisjány, jó vóna szőlő? hip, hip...” (1019.) Elgondolkodtató, hogy ez az ironikus prozopopeia a „csalogató” férfiak nyelvét idézi, voltaképpen mindegy is, hogy a narrátor vagy Árvácska látja így a szőlőfürtöt, a lényeg, hogy a két ösztön (az evés és a szexualitás) közötti párhuzam fennáll a csábítás retorikájában.

Ez az azonosítás pedig az olvasó világában nem feltétlenül megy végbe azonnal, sőt, újra vissza kell fordítani azt arra a szóra, hogy „nemi erőszak”. A szöveg erős olvasói aktivitást kényszerít ki, mely egyben a leghatásosabb mechanizmusnak is bizonyul a részvét felkeltésében (már ha valaki le tudja győzni a szöveg ilyen típusú idegenségét, mint láttuk, a kortársaknak ez nem nagyon sikerült).

A férfitekintet: identifikáció és fallogocentrizmus

Persze az olvasóhoz a közelebb eső felnőtt perspektívák, vagy legalábbis „kedvesanyám” és később az öreg takács reakciói segítenek a „visszafordításban”: „A kedvesanyám mérgesen nézett rá, Kadarcs István vót a nyáron az a Rudi, aki kisjányt megvéresítette...” (993.) Tehát nemcsak a tettest, hanem egyben annak tettét is másként határozzák meg, mint a gyerekek nézőpontja. Ennek az azonosítási sornak a megalkotását sugallja a fallikus szimbólumok jelenléte, az a „primitív szexuális motivika”, amely elsősorban karók és cölöpök formájában jelentkezik.⁶⁸ Beke Judit egy zárójelben mindehhez hozzáfűzi, hogy „amelyekhez a tehenet kell kikötni”,⁶⁹ de nem fejt ki, mi fontosat jelentene ez, hogy még egy felkiáltójellel is hangsúlyozni kell azt. Említettük már, hogy az ösztönös menekülését a mitikus és regénybeli alakoknak egyaránt a *kötél* akadályozza meg. Mit jelent ez akkor, ha egy fallikus szimbólumhoz (*karó, cölöp*) kötik a férfivagyak objektumát, az állati sorban tartott nőt (*a tehenet*)? A *kötél* ilyen értelemben egyáltalán nem a vágyak megfékezője, ellenkezőleg, egy olyan *identifikáció* allegóriája lesz, amely a férfivagyak teljes kielését biztosítja, azáltal, hogy ő határozza meg a nő helyét, nem pedig ő maga (mondhatjuk a „karót” a fallogocentrizmus origójának is, sőt, az ebből való kitörés allegóriáját is megtaláljuk abban, hogy a tehen több alkalommal legázol egy-egy szőlőtőkét – 967.). Ez az erőszakos külső identifikáció, kényszerítő erejű lesz az idegenre nézve is, ahogy a magyar mondja, „nem tudom mihez kötni”, azaz „nem tudom identifikálni”, már pedig a saját világ nyugalma érdekében muszáj elhelyezni valahol az idegent. Ennek megfelelően Árvácskát csak kötélén vezetve tudják új helyre vinni: „akkor elővettek egy kötédarabot, amit a Boris szakított el, avval megkötötték a két kis kezét, és a

⁶⁸ BEKE, 36. Ide sorolható még az a rész is, amikor a fenyegető *kégyó* már Árvácska világának ismerős része: „Nem vót szabad ott fürödni, mert nyáron is kijött a kégyó, és megfogta egy gyereknek a lábát, azt már nem tudja a kis Csöre, mi lett a gyerek lábával, megette-é a kégyó. Így folyt a nádas, és oda szoktak kimenni kedvesanyámmal, mert ott volt a kukorica, és ott volt a dinnye.” (970.) „Kedvesapám” pedig a kukoricásból vitte Árvácskát a „régí szűrre.” (967.)

⁶⁹ BEKE, 36.

cseléd megfogta a kötél végét, hogy viszi. [...] Így kötélén vitte el, mint a vágóra a kisbornyút.” (1016.) A legfontosabb identifikációt, az édesanyához való *kötődést* (egy lelki „köldökszínort”) Árvácskának immár a saját világában, a saját nyelvében is a *kötél* metaforája fogja magába sűríteni, először az álmában (1083.), majd az imájában is: „...minek hattál itt engemet édes jó anyám, mér is nem leled meg a kisjányodat, hozd a kötelet, köss meg, és vigyél magaddal...” (1084.)

Ió történetében is össze lehet kötni a *kötél* motívumát a férfitekintettel, az ezerszemű Argosz nemcsak felügyeli, de ki is köti a tehénné változtatott papnőt: „Nappal hagyja legelni; de már ha a nap lehanyatlik, foglyul fűzi, nyakát szomorú kötelékbe szorítja” (I. 630-631).⁷⁰ Mint köztudott, Argosz nevét „az árgus szemekkel néz” magyar kifejezése is őrzi. A tekintetek megsokszorozódnak Árvácska megerőszkolása után, mintha annak tényleg lenne valami látható testbe beíródott jele. A harmadik zsoltár felütésében különösen nyugtalanítóak lesznek ezek a „nézések”:

Csak az a furcsa, azelőtt soha se látta őtet senki, most meg akármikor ment a tehén után, mind csak férfiszemmel találkozott. [...] Az őszi reggelek, az őszi esték férfiszemekkel voltak telepermetezve. [...] Még a fődre is besütött a nézésük, csak úgy szűrt, vakart, ha hátat fordított is, tudta, hogy most az a nagybajuszú csak rákapaszkodik a szemivel. (984.)

A tekintetek egy helyen a Naphoz válnak hasonlatossá („a fődre is besütött a nézésük”), amelyet már nagyon könnyen lehet azonosítani egy (nap)isteni, teremtő pozícióval, illetve egyszerre váltanak ki Árvácskából kellemetlen testi érzeteket (*szűrt, vakart*) és viselkednek testként, lépnek ki az absztrakt területéről a test valósága felé. A testtartások is megismétlődnek, mint ahogyan Kadarcs Pista az erőszak előtt felvett pozícióját („szétvetett lábakkal állott” – 979.) Miska, Dudásék nagy fia egy az egyben megismételi minden esetben, amikor Árvácskát meglátja: „Mi lehet, amit mindig felfedezett rajta vajon, mert mindig úgy nyért rá, mintha most látná először...” (986–987.)⁷¹ Árvácska testtartásával is

⁷⁰ OVIDIUS.

⁷¹ Mindezt Miska „Az anyja szemit!” felkiáltás kíséretében teszi. (986.) Szilágyi Zsófia felhívja rá a figyelmet, hogy ezt a fordulatot Csibe használta az íróval való első találkozásakor a Ferenc József-hídon. (SZILÁGYI 7, 45.) Mit jelenthet ez az áthelyezés az ebben a fejezetben felépített értelmezési kontextus szerint? Ha ismerjük ezt a filológiai hátteret, akkor a *kbiaszmus* alakzatát ismerhetjük fel benne: a nőnek nincs hangja, a mondatai egy *férfitekintet* verbális kísérői. Ha nem ismerjük a filológiai hátteret, akkor is *kbiaszmus*, ha szó szerint olvassuk, „grammatizáljuk” a felkiáltást: a *férfitekintet* egy *női szemet* emleget, mintegy elismerőleg, hogy mennyire vonzó, tetszetős is a *lány*. Holott a *férfi szem* az, mely ezt a számára ingerlő látványt létrehozza. Ugyanakkor még a mitikus kontextust is felnyitja: elég távoli asszociációként ugyan, de Héra állandó jelzőjére

mindig hasonló módon reagál: „...ez a rokonbácsi úgy néz rá, ahogy a kedvesapám szokott meg a Kadarcs Pista bácsi meg a többi. Hátat fordított neki, nem nézett felé.” (1014-1015.) A tekintet ugyanis egy olyan hatalom kifejeződése, mely testek között érvényesül. Ahogyan Waldenfels mondja, két test közötti történés tulajdonképpen nem más, mint az egyik test elnyomása a másik által, ennek egyszerre több formája is érvényesülhet, de extrém esetekben (mint például a szexista viselkedés) az egyik forma elnyomja a többit.⁷² Árvácskának nincs saját testképe, sőt soha tükörben meg nem pillantja magát a regény folyamán (ami pedig illett volna az Ió-mítoszhoz), őt a másik nem tekintetében tükröződő és nyilvánvalóan torz kép riasztja meg, nem pedig önmaga: „Indul a parthoz, ahol máskor játszódvá szökegget, / Inachuséhoz; amint meglátja alant a habokban / szarvait, elrémül, menekül hőkkenve magától” (I. 639-642).⁷³ De amint láttuk, a két kép a regényben és a mítoszban azonos, Iót éppen azért változtatják tehénné, amiért Árvácskát kíváncsossá: mindketten csak tárgyak, a férfi szexualitás vágykielégítő tárgyai.

Összegzés

Az *Árvácska* többszörösen kiaknázza azt, hogy a gyermekperspektíva mellett az árvaság sajátos látásmódját is érvényesíti. A saját világ idegenként való feltűnése, a khiazmusok oda-visszaforgatása az olvasót valóban reflexív pozícióba kényszeríti. A regény kilencvenes évekbeli újrafelfedezését ennek köszönheti, hiszen akkora válik elvárássá, hogy a szövegek nagyobb olvasói aktivitást váltsanak ki. A recepció eddigi eredményeihez jól illeszkedik az idegenségtapasztalat fokozott figyelembevétel a szöveg olvasásában, mivel a különféle pretextusok mint a szöveg értelmezői már megjelentek a korábbi olvasási ajánlatokban is. Számunkra a legfontosabbnak Ió története bizonyult, mert a másik nem idegenségének „természetes” jelenléte mellett rámutatott arra, hogy a férfitekintetben megtörténő identifikáció egyben a női szubjektum dehumanizációja is, aki így önmagát (ebben a tükörben) mint idegent kényszerül felismerni. A mítosz segítségével egyszerre lehetett néhány epizód szoros olvasását elvégezni, illetve bebizonyítani azt, hogy az irodalom az a médium, amely egyedül képes egy olyan külső, imaginatív pozíciót biztosítani az olvasónak, ahonnan az kritikával tekinthet a saját kultúrájára.⁷⁴

(2008)

a „tehénszeműre” is gondolhatunk és Kristeva értelmezésére, hogy Ió és Héra között egy anyalánya rivalizáció lenne, tehát közvetlen vérrokonság. (KRISTEVA, 52, 51.)

⁷² WALDENFELS, 244–245.

⁷³ OVIDIUS.

⁷⁴ WIERLACHER–ALBRECHT, 299.

MIÉRT ÉPPEN HOLLANDIA?

Kortárs holland társadalomtudósok elméleteinek alkalmazhatósága
Füst Milán *A feleségem története* című regényének olvasásában

Jelen tanulmány nem meglévő magyar-holland kapcsolatokról számol be, sokkal inkább létrehozza azokat egy interpretáció keretében. Elgondolkodtató, hogy miért éppen holland nemzetiségű lett Füst Milán nagysikerű regényének, az 1942-es *A feleségem története*nek elbeszélője-főszereplője, Jacob Störr kapitány. Már az első olvasásnál látszik, hogy többről van szó, mint *a bohgyó hollandi* történetének újraírásáról. A folyamatosan vándorló, a beteljesülést nem találó vágy mellett meghatározó szerepet játszik a regényben az idő és emlékezet kapcsolatának kérdése, a társadalmi nemek problematikája, ráadásul ezeket a kategóriákat a szöveg bravúrosan össze is köti.

Három kortárs holland társadalomtudós műveinek segítségével igyekszem bemutatni azt, hogy a regény olvasása által nyerhető antropológiai tapasztalatok (legyen szó vágyról, emlékezésről, féltékenységről, férfiasságról és nőieségről) nemcsak magyar, hanem nemzetközi (így holland) kontextusban is relevánsak. Mieke Bal nagy hatású teóriája a „vándorló fogalmakról” (*travelling concepts*)¹ könnyen beilleszthető a Füst-regény értelmezési folyamatába. Douwe Draaisma groningeni pszichológiaprofesszor az emlékezetről írott esszéi² szintén egyértelműen használhatók egy emlékirat, egy retrospektív szerkesztésű szöveg esetén. Ugyanakkor Johan Goudsblom szociológus civilizációtörténeti munkái (*Tűz és civilizáció, Időrezsimek*)³ is kínálnak kapcsolódási pontokat. Ezek közül kettőt emelek ki: míg a regény egyik epizódját, a szimbolikus értelmű hajótüzet kiválón lehet olvasni az első könyv segítségével, addig az *Időrezsimek* egyik írása, *A férfibatalom rejtélye* segítségével már akár a szöveg egészét magyarázhatjuk.

Célom tehát kettős: egyrészt fel akarom hívni a magyar közönség figyelmét Bal, Draaisma és Goudsblom részben magyarul is olvasható munkáira, másrészt bízom abban, hogy a holland olvasók is kedvet kapnak majd a Füst-regény elolvasásához.

¹ BAL.

² DRAAISMA.; DRAAISMA 2.

³ GOUDSBLOM.; GOUDSBLOM 2.

Füst Milántól *A feleségem története* 1942-ben jelent meg először és majd ötven évvel ezelőtt már európai bestseller volt. A franciákra például akkora hatással volt a regény 1958-as Gallimard-féle kiadása, hogy kezdeményezték Füst Milán irodalmi Nobel-díjra való felterjesztését is. Ezután fordították le több nyelvre *A feleségem történetét*, így hollandra is.⁴

S bár egy korábbi cikkemben⁵ újabb sikert jósoltam a szövegnek Márai Sándor *A gyertyák csonkig égnek* és Szerb Antal *Utas és holdvilág* című regényeinek sikerén felbuzdulva – a második, 2007-ben megjelent, az Eichborn Kiadó gondozta német kiadás nem váltotta be ezeket a reményeket.⁶ A hírlapi kritikák ugyan dicsérték a regényt, de arról egyikük sem tudott beszámolni, hogy olyan nagy példányszámban fogyott volna, mint másik két sikeres elődje. Pedig hozzájuk hasonlóan *A feleségem történetében* is domináns a nemzetközi-európai kulturális háttér: a külföldi olvasót nem akadályozza az a szöveg megértésében, ha történetesen nem ismeri a magyar történelmet vagy a magyar irodalmi hagyományt. (Németországban többektől hallottam, hogy hiába van kiváló német fordítása Esterházy Péter *Harmonia caelestis*-ének, még felkészült irodalomárok sem értik annak első, a magyar történelmet szinte „enciklopédikusan” feldolgozó részét.)

A regények eme „nemzetközisége” rögtön kétfelé ágazik: egyrészt fontos, hogy a történet európai színtereken játszódik (Füst Milán regényében az események nagy része párizsi és londoni helyszíneken történik), illetve olyan európai korszakot fog közre, a húszas-harmincas éveket, a gazdasági világválság korszakát, mely az utóbbi időben különösen vonzó a mai kor embere számára. Másrészt – az *Utas és holdvilág*hoz hasonlóan – utalásrendszere a magyar helyett az európai irodalomra épít. Az viszont már lényeges eltérés Szerb Antal regényéhez képest, hogy ott még a főbb szereplők egytől egyig magyarok voltak. Störr immár holland, munkája és felesége által (Lizzy ugyanis francia) szinte mindegyik nagyobb európai náció képviselőjével találkozik (az angolok és franciák mellett ott van például Störr görög barátja, Kodor).

A történet keretét egy banális féltékenységi dráma adja, amelyet feltételezett vagy megtörtént házasságtörések tarkítanak (Störr részéről is). A sztori egyszerűségét hasonló megoldások ellensúlyozzák mint a nagy világirodalmi elődöknél (gondolok itt elsősorban az *Effi Briestre*, az *Anna Kareninára* és a *Bovarynéra*): így az elbeszélés bravúros technikája, más műfajok beépítése (Störr detektívregényeket felidéző módon nyomoz hűtlennek vélt felesége után), illet-

⁴ FÜST.

⁵ TAKÁCS 2.

⁶ Gadóczy Ibolya eddig még nem publikált, ez irányú kutatásai erre a következtetésre jutottak a teljes eddigi német recepció feldolgozása után.

ve, hogy mindebből a férfi-nő viszonyból ezek a regények létfilozófiát varázsolnak. Ez utóbbi alatt azt értem, hogy mint minden remekmű, a szöveg olyan kérdésekre is választ tud adni, amelyek korábban (a regény születését követő néhány évtizedben) fel sem merülhettek. A következő két rövid fejezet igyekszik tehát azt bizonyítani, hogy az olyan korszerű, történetesen a holland társadalomtudományban született eredmények mint az emlékezés elméleti kérdései (Draaisma), a tűz civilizációnkban betöltött fontos szerepe (Goudsblom) vagy a nemzeti és nemi sztereotípiák mint megfordítható és vándorló fogalmak (Bal és Goudsblom) párbeszédet folytathatnak *A feleségem történetével*. Magyarázhatják a regényt, illetve a regény segítségével további kérdésekre kaphat választ a pszichológia, a szociológia vagy maga a kultúratudomány is.

Elöljáróban röviden megvilágítanám, hogy a négy szempontrendszer szorosan össze is függ egymással. Vegyük például a férfi identitás problémáját. Störr kapitánynak, mint minden férfinak önmeghatározásához szüksége van egy ellenkező nemű Másikra. Lizzy személyében viszont nemhogy nem megerősítés talál, hanem még más, személyiségének fontos értékei is megkérdőjeleződnek (például hatalmas testi ereje van a kapitánynak, de akármennyire is gerjed haragra felesége ellen, minden ereje elszáll, amikor meg akarja ütni). Störrnek is örökké bolyongania kell, de nem a Jóreménység Foka körül, ahogy ezt a monda egyik változata mondja, hanem önmaga és elérhetetlen Másik nyomában. A biztos támpontot, a tájékozódást a világban „a szabványosított gondolati képmás”,⁷ a sztereotípia, ezen belül is a férfiasság sztereotípiája biztosíthatná Störrnek. A sztereotípiák viszont vándorló fogalomnak bizonyulnak, időről időre mást jelentenek, tehát nemhogy segítenék a bolyongót, épp ellenkezőleg, követésükkel valóban örök vándorlásra van kényszerítve Störr. Nem véletlen, hogy megállapodni Lizzyvel való kapcsolata csak ideiglenes „szerepjátékokban” tud, hiszen azokban nemcsak, hogy konkrét, előre kiosztott szerepek vannak, de fordítva is kell bennük viselkedni a történetileg erősen megszilárdult férfihatalom előírásával szemben. A hajótűz jelenetében éppen azért akar öngyilkosságot elkövetni Störr, mert nem tud megfelelni az előírt szerepnek, a férfiasság egyik alapjegyének tartott önuralomnak.⁸ Éppen Goudsblom-tól tudjuk, hogy az emberiség története során a tűz feletti uralomban egyszerre van benne a természet feletti uralom, a szociális uralom és az önuralom.⁹ Csak ideiglenesen találhat nyugópontot Störr az egymást követő a pótcselekvések sorában is, melyek szintén a hiányzó önképet próbálták helyettesíteni (mint például a regény elején az evés), viszont ezekről időről időre ki is derül, hogy hitvány pótszerek csupán.

⁷ MOSSE, 8.

⁸ UO.

⁹ GOUDSBLOM, 23.

Az idő bizonyos értelemben szereplője tehát a regénynek. Különösen fontossá azért válik, mert – ahogy a regény alcíme el is mondja (*Störr kapitány feljegyzései*) – egyes szám első személyű visszaemlékezéssel van dolgunk. Azaz mindent Störr perspektívájából látunk, s ezt nem szabad figyelmen kívül hagyni egyetlen elemzési szempontnál sem. Először tehát Douwe Draaisma segítségével azt kell felvázolnunk, hogy hogyan lassítja, illetve gyorsítja, egyáltalán hogyan szervezi meg az emlékezés az elbeszélés menetét, mert a regény bármilyen más aspektusához is csak az emlékező én szűrőjén keresztül férhetünk hozzá.

Miért futnak Störrnek egyre gyorsabban az évek?

Nem véletlen, hogy amikor Draaisma könyvének (e fenti alcímben parafrázelt) címadó esszéjében bemutatja egy múlt századi francia pszichológus-filozófus, Jean Marie Guyau elméletét az emberi időérzékelésről, akkor eszébe jut egy irodalmi párhuzam, nevezetesen Proust híres regényfolyama, *Az eltűnt idő nyomában*. Draaisma szerint a Guyau által használt „introspektív”, az időérzékelést önmegfigyelés keretében vizsgáló módszer nagyban hasonlít a regényszereplők belső monológjához, s mint hogyha a két műfaj ott is rezonálna egymásban.¹⁰

A feleségem története én-elbeszélőjéről az utolsó mondatokban tudjuk meg, hogy hamarosan ötvenhárom éves lesz,¹¹ elbeszélése úgy negyven évet ölelhetne át (mert a regény elején egy tizenhárom éves korában szerzett emlékével kezdi visszaemlékezését – 9.). De csak ölelhetne át, mert azt elejétől fogva nem egy élettörténet felépítésének érdeke strukturálja, hanem már a legelső emléket is a nőkhöz való viszony kérdése hívja elő, és ez így marad akkor is, amikor a feleség végérvényesen eltűnik. Nagyon fontos, hogy az első mondatokon kívül a befejezésig csak kétszer vallja meg Störr az életkorát, először futólag említi, hogy harmincéves korára már tekintélyes vagyonnal rendelkezett (13.), s aztán az első rész közepén Dedinne, a riválisának árulja el, hogy negyvenkét éves (57.). Ez azért lényeges, mert ekkorra lelassul az elbeszélés menete, s több száz oldalon keresztül mintha végig a negyvenkét éves Störr lenne a főszereplője az elbeszélésnek, csak a negyedik rész elején olvashatunk „kivonatossan” arról, hogy mi is történt azután, hogy nem látta többé Störr a feleségét.

A regénynek ezt a szerkezetét antropológiai és narratológiai okokkal (melyek össze is függenek) is magyarázhatjuk. Az antropológiai horizont az emlékezés és életkor összefüggésével nyílik: bizonyára sokaknak ismerős az a jelenség, amikor az idősebbek sokkal jobban emlékeznek fiatalkorukra, mint a né-

¹⁰ DRAAISMA 2, 188–189.

¹¹ FÜST 2, 401.

hány évvel ezelőtt történetekre – ezt nevezi Draaisma Shum alapján *reminiscencia-effektus*nak.¹² Draaisma magyarázatában nem különíti el a testet és a tudatot, a kettő ugyanazt az eredményt éri el: az idő felgyorsulhat vagy lelassulhat attól függően, hogy mi zajlik a tudatban (hogy unatkozunk-e, vagy sorjáznak az események). Amikor semmi nem történik velünk, akkor elsőre iszonyú hosszúnak tűnik az időtartam („primer megítélésben”), visszatekintve („szekunder megítélésben”) viszont ez az időszakasz összemeget.¹³ Ez nem jelenti azt, hogy az idősekkel már semmi érdekes nem történhet, és ezért emlékeznek jobban fiatalságukra. A jelenség magyarázatát ki kell egészíteni a funkcionális emlékezet (*Funktionsgedächtnis*) assmanni fogalmával,¹⁴ azaz a múlt egyes elemei valamilyen funkcióval rendelkeznek a jelenben annak érdekeinek megfelelően, mások viszont nem (bár meg kell jegyeznem, hogy ezt a fogalmat Aleida Assmann kifejezetten a közösségi emlékezet egyik aspektusának leírására használja). *A feleségem története* utolsó szakasza talán tíz évet is átölel, de mégis öt nagyobb jelenetet tudunk megszámolni mindösszesen: Miss Borton viszontlátását, a feleség vélt felismerését egy kávéházi bohócelőadásban, a Brebant-Jouy testvérpárral folytatott flörtöt, Störr vízióját a feleségéről, végül a felesége halálhírét tartalmazó levél megtalálását. A szelekció alapja itt is egytől egyig a feleséghez és a nőkhöz való viszony volt.

A reminiscencia-effektushoz hozzájárul az is, hogy több úgynevezett „időjelző” áll rendelkezésünkre a fiatalkorral kapcsolatban¹⁵ (ilyen például az első csók, és így tovább). A test és az időérzék is összefügg (például magasabb testhőmérsékletnél lassabban telik egy perc), emellett még számos fiziológiai óránk van (lélegzetvétel, szívverés) és hát ezek a biológiai órák is gyorsabban járnak a fiatalabbakban, test és tudat pedig abban találkozik, hogy idősebb korban az objektív testi lelassulás az idő szubjektív tudati felgyorsulását hozza magával.¹⁶ Ahogy azt Gadóczy Ibolya megfigyelte, a felidézett Störr nem ura a testének, mindig elárulja magát akarata ellenére.¹⁷ Ezt azzal egészíteném ki, hogy a narrátor-felidéző gyakorta kommentálja a párbeszédet úgy, hogy a saját/felidézett én megszólalásait a test-tapasztalataival ütközteti: „- No, ne tréfáljon – mondtam én. – Mikor kérték meg a kezét? – (Miközben a lábam is remegett.)” (159.). Sőt, a felidézés aktusában maga az emlékező is sokszor újra megtapasztalja ugyanazt a testi reakciót (erről a jelenségre még később visszatérek): „S itt már olyan pillanatok következtek, hogy most is remegek tőlük, amíg leírom.” (86.) Test és em-

¹² DRAAISMA 2, 198.

¹³ UO., 191, 194.

¹⁴ ASSMANN 3, 55.

¹⁵ DRAAISMA 2, 198.

¹⁶ UO., 199, 203.

¹⁷ GADÓCZI.

lékezet Draaisma által felállított összefüggése arra világít rá, hogy az emlékek intenzitását egyszerre fokozzák és stabilizálják a testi tapasztalatok és egyben elhomályosítják a határokat az emlék ideje és az elbeszélés jelene között.

S valóban, narratológiai szempontból nézve nem is olyan egyszerű a felidézett és felidéző én megkülönböztetése, ugyanis a feljegyzés aktusa gyakran a regény cselekményének is része. Így például a kapitány az írást az előtte szemtelenül jegyzetelő Dedin, a szerető (?) hatására kezdi el, bár először még elég vázlatosan: „S hogy milyen nagy hatással volt rám az említett noteszbeli feljegyzés, mutatja, hogy akkoriban én is vettem magamnak egy feljegyzési könyvet, s abba felírtam ezentúl mindenfélét: a gondolataimat és terveimet...” (64.) Azaz sokszor nem lehet eldönteni, hogy az idézett-beépített jegyzet csak az eredeti, egykénnapos eltérést jelentő naplószerű távlattal rendelkezik, vagy a retrospekció nagyobb időbeli távolságából történik. Mintha Störr a saját emlékiratait is újra-rendezné, de csak nagyon ritkán jelöli ezt a nagyobb távlatot. Az egyik példa erre éppen Dedin és felesége meghitt idilljének emléke. Élettörténetének jóval későbbi szakaszából, a sokkal később megemlített dél-amerikai tartózkodásából (333.) is visszagondol erre a felesége és a Dedin közötti beszédes, intim csendre:

S hogy mennyire hatott rám ez a csend, annak jellemzésére elmondom, hogy mikor mindez sok-sok évek után Dél-Amerikában egyszer eszembe jutott, hirtelen elborított a vér még akkor is, utólag. [...] S mondom, e jelenetnek még jó néhány év múlva is akkora ereje volt rajtam, majd szétvetett. Mert hiába, az ilyen alkatú ember, mint én, annyira kielégíthetetlen, hogy nincs az Istennek az a vérpatakfolyása, amelytől én megnyugodnék. De menjünk tovább. Ez a könyv talán igazol engem. (53.)

Az idézet utolsó mondata azt is megvilágítja, hogy mégis van egy, a dél-amerikaitól is későbbi távlat, egy távlat, amelyet azonosíthatunk az írás jelenével, az ötvenhárom éves Störr horizontjával. Még további három dologra is következtethetünk ebből a rövid megjegyzésből: egyrészt az írás tehát terápiaként szolgál számára, másrészt a kudarc az emlékezetet hosszú távon is strukturálja, harmadrészt valóban van egy jelenbéli érdek, nevezetesen az önigazolás-identitásnyerés érdeke, mely szintén szervezi a visszaemlékezést. Az ilyen kudarcokat erősen rögzíti az emberi emlékezet, éppen ezért nagyon találó Douwe Draaismanak ezt a jelenséget értelmező rövid írásának a címe: *Mintha csak tegnap történt volna*.¹⁸ Draaisma Wundt és Wagenaar belátásaira építve arra hívja fel a figyelmet, hogy a bennünket ért sérelmekre, vagy általunk elkövetett vétkekre jobban emlékszünk és még évekkel később is ugyanazt a testi reakciót váltják ki

¹⁸ DRAAISMA 2, 48–50.

(például elpirulást).¹⁹ Ám a mi szempontunkból még lényegesebb, hogy az önképünkkel legkevésbé összeegyeztethető emlékeket rögzítjük leginkább, éppen az önképünk megőrzése végett.²⁰ Tehát egyfajta fordított „pozitív visszajelzésként” működnek a kellemetlen emlékek és így hozzájárulnak az önkép építéséhez is.²¹ Illetve külön hangsúlyoznám Draaisma másik észrevételét: „Mindent két példányban rögzítünk”,²² azaz egy ilyen emléknél egyszerre látjuk magunkat kívülről és érezzük belülről a megaláztatás vagy szégyen fájdalmát. Ez a „megkettőződés” pedig Störr emlékezésének sajátos narrációjára is magyarázat. Az emlékezés tehát már eleve kétrétű, a lényeges különbség nem a felidéző én és a felidézett én között feszül, hanem az emlékhöz fűződő érzelemben, amely azonos pozícióba is helyezheti a két szólamot, de el is választhatja őket. Példa erre a dél-amerikai eset, ahol az emlékező, már arra is kitér, hogy korábban érzelmileg máshogy viszonyult ugyanahhoz az eseményhez (ami már hármas szerkezet: a felidéző és a felidézett mellett van egy „felidézett felidéző” is).

Emiatt a bonyolult szerkezetű emlékezési folyamat miatt Harmath Artemisz joggal beszél Störr emlékeiről mint „végtelen értelmű múlt”-ról,²³ hiszen az emlékező tisztában van vele, hogy korábban más értelmet tulajdonított egy-egy emléknek. Ebből pedig egyenesen következik, hogy a mostani értelemadás – ami pedig feltétele lenne az önkép megőrzésének – sem marad örökké érvényben. Itt kapcsolható be az idézetből levezethető harmadik következtetés, nevezetesen, hogy az elbeszélő érdekelt a múlt újrateremtésében, hiszen ezt az utóbbi évek recepciója is lépten-nyomon szóvá tette, köztük Harmath Artemisz és Fehéri György is. Szerintük az emlékezés a jelenhez kell,²⁴ hogy megszülethessen az emlékezőben magáról is egy konstrukció, a feleségéről és a világról alkotott konstrukció mellett.²⁵ Ez az identitás, melyet az emlékeket saját érdekei szerint rendezgető funkcionális emlékezet meg akar magának teremteni, pedig a férfi-identitás. A baj ezzel csak az, hogy Störr nemi sztereotípiákat ért ezalatt, s bár a sztereotípiák bizonyos állandósággal rendelkeznek ugyan, de időben, történetileg szintén változnak. Störr kísérlete csak *zátonyra futhat*, mert pontosan abban a

¹⁹ UO., 49.

²⁰ UO.

²¹ Jó példa erre a következő idézet: „November tizenkilencedike volt, ma is tudom a napját, mert életem egyik legszédítőbb éjszakáját akkor éltem át. Mindenáron le akartam vetni magam az emeletről, a mélység vonzása olyan erős volt, hogy oda akartam magam kötözni az asztalhoz. Undok ellágyulás volt ez is, gyűlöletes.” (182.) Az utólagos perspektívából az öngyilkossági kísérlet már „ellágyulásnak” látszik, melyből az is következik, hogy a felidéző én immár lelkiekben erős és megveti ezt a gyengeséget.

²² DRAAISMA 2, 50.

²³ HARMATH, 91.

²⁴ FEHÉRI, 392.

²⁵ HARMATH, 89.

korban él, amikor ezek a „jelzőbóják” folyamatosan változtatják helyüket, nem szolgálnak már iránymutatóként többé, vándorolnak egyik helyről a másikra, új értelmeket vesznek fel, mint Bal „vándorló fogalmai”.

Bolygó fogalmak

Mieke Bal *Travelling Concepts in the Humanities* (a. m. 'A humán tudományok utazó fogalmai') méltán nevezhető akadémiai bestsellernek. Nem az alapvető állításai újak, azokat a dekonstrukciótól, a posztmodern filozófiától és a különböző kultúrákutatóktól kölcsönzi. Újdonsága abban áll, hogy – egyfajta meta-tudományt létrehozva – magára a humán tudományokra vonatkoztatta ezeket a belátásokat: a fogalmak, amelyekre minden tudományos érvelésnek épülnie kell, nem rögzítettek, „utazó” természetükben pedig inkább előnyt lát Bal, semmint terhet (példaként a *hibriditás* fogalmát említi: egészen mást jelentett a XIX. századi biológiában, mint például Homi K. Bhabha posztkoloniális elméletében).²⁶ A fogalmak tehát mindig is a „valamivé-válás” folyamatában vannak,²⁷ egyáltalán nem csak leíró, hanem programadó és normatív funkcióval is bírnak.²⁸

Ezt a kettőséget, szembenállást a rögzített-statikuss-leíró fogalmi nyelv és a változó-dinamikus-figuratív nyelv között Harmath Artemisz is megfigyelte Störr kapitány elbeszélésében. Állítása szerint a Störr nyelvet változtat, a „rámutató” nyelvet fokozatosan „figuratívra” cseréli.²⁹ Mindezeket akképpen gondolnám tovább, hogy Störr számára észrevétlenül is *a nemi sztereotípiák egy rámutató nyelv statikus fogalmai, melyek viszont állandó performatív megerősítést igényelnek*. Ez utóbbi bővebb magyarázatra szorul, mert az előbb még a rámutató nyelvet szembeállítottuk a performatív nyelvvel. Judith Butler szerint a beszédaktus-elméletnek megfelelően a performatív aktus³⁰ valóban végrehajtja vagy létrehozza azt, amit megnevez – a nemek esetén viszont nincs végrehajtó akarat: a „szexus” normák állandó performatív ismétlődése által jön létre, de nincsen szabad akaratú szubjektum, aki ebben dönthetne, ezt egy „diskurzus-hatalom” automa-

²⁶ BAL, 24–25.

²⁷ UO., 51.

²⁸ UO., 28.

²⁹ HARMATH, 83.

³⁰ Nem véletlen, hogy Bal könyvében éppen a performativitás (*Performance and Performativity* – BAL, 174–212.) az egyik a hét fogalom közül, amelyiknek a vándorlását végigköveti, mert ma is meghatározó, ugyanakkor valóban nagy változáson átmenő terminus. Olyannyira megkerülhetetlen, hogy a Bal által meghirdetett kulturális interpretációs stratégia (nevezetesen, hogy legyünk érzékenyek a fogalmak időleges természetére – BAL, 55.), csakis a performativitás egyik posztmodern értelmezésén alapulhat.

tikusan kikényszeríti belőle.³¹ Senki sem, így Störr sem látja a nemi szerepeket előíró hatalom eredetét: „...nem is tudom, melyik gonosz ördög tiltotta meg a férfiaknak a sírást...” (82.).³² A figuratív nyelv és a performativitás pedig az esetlegességben kapcsolódnak össze: az adott szó, fogalom egy megjósolhatatlan figuratív értelmet vesz fel egy performatív aktus megismételhetetlen szituációjában („itt és most”-jában), hogy a következő esetben már egész más jelentésben álljon. Azaz hiába próbálja ez a regulatív normákat fenntartó hatalom kizárni történetiségét,³³ mégis van lehetőség rátekinteni, reflektálni a működésére, amit véleményem szerint a performativitás alapvető alkotóelemén, az esetlegességen alapul (ha mindig mindent sikerülne ugyanúgy megismételni, ahogy Butler mondja „citolni”, akkor az nem is performativitás lenne, hanem a beszédaktus-elméletből ismert ellentéte, a *konstatívum*). Ilyen „konstatívum”, mindig ugyanabban a jelentésben álló szavak lennének a nemeket meghatározó sztereotípiák is. Störret két dolog akadályozza a sztereotípiá performatív megisméltésében: a felesége figuratív nyelve és felesége eltérő fogalmai a *férfiasságról*:

- Nem kell olyan férfiasnak lenni – mondja hirtelenül. – A horgony szent-ségit neki – teszi hozzá. (A tengerészeket mindig szerette kifigurázni.)
- Szóval férfias se legyek, nagyon jól van, csak milyen legyek akkor, mi a tanácsa?
- Oh, mit tudom én azt? – feleli szenvedélyesen. – Légy pimasz vagy akármi, igen, igen, úgy ahogy mondtad, még csirkefogó is, csak szép legyen az, amit kitalálsz... (94.)

A káromkodás tipikus beszédaktus, ám azzal, hogy más használja ezt a nyelvet, egy egész más értelmű jelentés jön létre: a performatív aktus rámutat arra, hogy még a zárt, szótlán tengerész-világ is nyelvre van ráutalva, nyelvük minden szándék ellenére is figuratív, valóban *ki-figurázza* őket. A férfias viselkedés a figuratív nyelv segítségével imitálható (talán nincs is pontosan ilyen káromkodás), éppen annak a retorikának az érdekében, hogy meggyőzze Störret, ne a kiszámíthatóságával, racionalitásával legyen férfias, hanem a nőkre tett hatásával. De Störr itt nem tud kiszakadni ebből a szerepből: a fogalmi-leíró nyelvi módnak megfelelően kéri a feleségét, hogy fejtse ki, hogy mit ért az alatt, hogy férfiasság. A figura-

³¹ BUTLER, 26–28.

³² A másik nemre való rácsodálkozása sem csak a nemek idegenségének tapasztalatán alapul tehát, hanem a szexust létrehozó beszédrend (ilyen például az öltözék is) eredetének homályán, „titkán” is: „S a tükre mellett egy pár kis cipő az asztalon, hogy egy zergének is kicsi lett volna, meg egy pirinyó kesztyű, meg egy kis zsebkendő, megymás, csupa rendetlenségben, és mégis milyen csodálatos volt! Mi ezeknek a titka? Igen, a nőké, mi a titkuk?” (31.)

³³ BUTLER, 26.

tív nyelv (az imitáció, a paródia) itt elhallgat, nem tudja a választ, mert csak arra akarja rávenni, hogy a megfelelő hatás kedvéért „figuráljon” („csak szép legyen, amit kitalálsz”). Az pedig – mint láttuk – nem jósolható meg, hogy mi hatásos retorika és mi nem – egyszerűen nem írható elő („akármí”). Fontos megjegyezni, hogy felesége elvárása is megfelel egy meglévő, a szívtipró férfi sztereotípiájának („mintha te tetted volna tönkre a világ összes szüzeit” – 94), csak a két férfias sztereotípiát ütköztetik egymással, s ezzel együtt megmutatkozik önkényességük és esetlegességük is.³⁴

Ugyanezt láthatjuk a nemzeti sztereotípiákkal kapcsolatban is. Francia feleségéről és magáról Störr felállíthat egy kettős sztereotípiarendszert (a racionális férfiakkal és a racionális hollandokkal szemben ott vannak az érzelmes nők és a bohém franciák):

Azt mondják rólunk, hollandusokról, hogy jó építésszek vagyunk, de hogy az életünket is el tudnók rendezni, ne adj’ Isten, arra mi képtelenek vagyunk. Mert valami rendszerekbe vagyunk mi beleragadva, ma se tudom megérteni, mi ennek az oka? [...] Nevetni viszont nem tudunk. S ez a lényeg. Mert a franciák igen. De mint a hideg patak, mikor süt a nap, oly kegyetlenül és boldogan. (90–91.)

Sok olyan embert megkérdeztem már, aki találkozott hollandokkal, hogy elfogadja ezt az állítást, vagy sem. A legtöbben nem tartották igaznak a fenti idézetet, de voltak néhányan, akik igen. A nemi sztereotípiáknál a nemzeti sztereotípiák kevésbé tartósak. A szövegben is azt láthatjuk, hogy amennyire megerősíti ezeket a sztereotípiákat egy helyen, olyannyira cáfolja meg őket folyamatosan a regényből kiolvasható „fejlődésregény”: mint láttuk, Störr az utolsó fejezetre már egyáltalán nem viselkedik racionálisan (víziókat vél valóságnak például), a figuratív nyelv irányába tapasztalható eltolódás sem kedvez a racionális diskurzusoknak. Akkor miért éppen holland a hajóskapitány? Gondolhatnánk, hogy ezt bizonyára a szövegelőttes, a bolygó hollandi mítosza határozta meg. A szöveg ismeretében tudhatjuk, hogy nem csupán parafrázisról van szó, maga Störr is több előképből

³⁴ A feleség hiányával ezek a megerősítő, performatív aktusok még extrémebb formát öltenek. Bourdieu szerint a férfiaknak egymás között is bizonyítani kell (játékkal, harccal) az adott nemhez való tartozásukat, mert a férfiaság viszonyfogalom. (BOURDIEU.) Ezzel talán magyarázható, hogy sem a felidéző, sem a felidézett nem érez lelki-furdalást egy férfi megölése miatt, mert az eltörpül az elnyert pozitív visszajelzés mellett: „A fejét az állammal hátraszorítottam, s csak egyet ütöttem, mert ez a szokásom. És, jaj bizony, megint hallottam ugyanazt a sajátos recsegést. A tarkóján. Úgy látszik, eltörtem a csigolyáját, mert ott halt meg a szemem előtt. S ami még ma is elszomorít, még akkor sem éreztem én semmi különöset. – Mégse vagyok hát olyan öreg – gondoltam magamban. S ennyi volt az egész.” (290.)

épül fel (Jakab a keresztnéve, egyértelmű utalásokat találhatunk a bibliai Jákob történetére is). Érdekes módon – Schein Gáborral egyetértve – a bolygó hollandi pretextusa nem stabilizálja az értelemadást, sőt, igazából csak Wagner az, aki rögzített értékviszonyokat teremt, aki szerint tragikus a végtelen bolyongás, az operájának librettójaként szolgáló Heine-feldolgozás még nem tesz ilyet, gyakorta ironikus a hangvétele.³⁵ A mítosz itt egy olyan új allegorikus értelmet vesz fel, amit már a tanulmány előző fejezetének befejezésekor megállapítottunk: ez a hajós most a jelentések végtelen tengerében bolyong, ahol nemcsak a világ, hanem a saját magára vonatkozó jelentéseket sem találja meg vagy csak ideiglenesen, hogy aztán újra és újra továbbálljon egy új, megbízhatóbb jelentés érdekében.

A jelentések, s ezen belül a rögzített jelentéstulajdonítások, tehát a sztereotípiák esetlegességét mi sem mutatja meg jobban, mint megfordíthatóságuk, például a férfi nőies tulajdonságokat vehet fel, a nő férfiasakat³⁶ – ez utóbbira Schein Gábor is felfigyelt.³⁷ A megfordításból, a *khiasmus* retorikai alakzatából nyerhető jelentéstöbblet nem teszi lehetővé a hatalmi viszonyok végleges megfordítását, de segít az előírt nemi szerepek reflexiójában, így Störr és felesége önértelmezésében is. A khiasmus a szerepjáték performatív aktusában testül meg leginkább, joggal érthetünk hát egyet Harmath Artemisz megállapításával, miszerint ezekben a játékokban kényszerül Störr arra, hogy „a másikon olvassa magát”.³⁸ Az egyik felidézett játékot Johan Goudsblom *A férfihatalom rejtélye* című írásának³⁹ segítségével értelmezem, bizonyítva ezzel azt is, hogy valóban antropológiai horizont nyílik azzal a regényben, hogy férfiak és nők általában vett viszonyairól van szó.⁴⁰ A jelenetet a jobb érthetőség miatt kénytelenek vagyok kicsit hosszabban idézni:

Sálat kötöttem például a fejemre, valami turbánfélét, minthogy a sarokba voltam kiküldve, mint perzsa katona. [...]
– Mazud, Mazud. – És tapsolt a kis kezeivel.

³⁵ SCHEIN 3, 467.

³⁶ Londonban, a második rész elején ez különösen felerősödik Störrnél. A kapitány a nőkről alkotott sztereotípiáknak megfelelően kezd el viselkedni (vásárolgat), sőt, hogy teljes legyen a szerepcsere még egy (tengerész) (!) egyenruhás nőbe is belehabarodik: „Aztán elmentem a borbélyhoz, majd bevásárolni, vettem magamnak egy szép kis karórát meg tizenkét angol zsebkenőt, de remeket...s még további apróságokat. [...] Egy egyenruhába öltözött fiatal nőre pedig ma is emlékszem, mert megállított. (Valami körmenete volt éppen az Üdv Hadseregének, vagy efféle.) S én úgy éreztem, elmennék a világ végéig utána.” (107.)

³⁷ SCHEIN 3, 465.

³⁸ HARMATH, 86.

³⁹ GOUDSBLUM 2.

⁴⁰ SCHEIN 3, 475.

Én voltam ez a Mazud. S mindeddig persze moccannom se volt szabad a sarokban, de most azt kellett kérdeznem:

– Itthon a férjed? – S ki kellett düllesztenem a szememet.

– Nincs, nincs – énekelte –, egyedül vagyunk a házban, szerelmem.

Majd rögtön utána:

– Azért csak maradj ott, ahol vagy. Hova gondolsz? Én nem csalom meg a férjem, te undok, fekete féreg. Az én férjem rendes ember.

– Te köpcös! – kiáltotta kikelve magából. Holott nem is vagyok köpcös. De fel is ugrottam a helyemről.

– Ez most a lázadás! – kiáltottam. S még a fogam is összekoccant. – Elég volt a komédiából – mondtam neki sötéten.

S hogy ez aztán mire vezetett, mely gyönyörökig és milyen megújulásba? S bizony az önkívületig is, de hányszor. (112.)

Fontos megjegyezni, hogy az előbb szóba hozott antropológiai horizont egyáltalán nem jelent „transzhistorikusságot”, mint ahogyan többször jeleztük már, nők és férfiak közötti hatalmi viszonyok nagyon is változékonyak bizonyultak az idők folyamán. Goudsblom tétele is erre épül: a nemek közötti hatalmi viszonyok egy átfogóbb társadalmi kötelék részei, s ezek változnak az idők során, így a közöttük lévő hatalmi egyensúly is.⁴¹ Mint civilizációtörténész, három fázisra osztotta az emberiség történetét: a földművelés-állattartás előtti és utáni fázisra és az iparosodás fázisára, míg a középső fázisban, egy „harcos-földművelő rendszer” nagyon erősen nőttek a különbségek, így a nemek közöttiek is, addig az utolsó szakasz végén, a posztindusztriális társadalomban csökkenhettek a különbségek, ha nem is tűntek el.⁴² Rögtön látjuk a fenti idézetből, hogy a játék visszaröpití az időben Störréket, a hatalmi viszonyok jóval egyenlőtlenebbek egy szerájban, mint a saját, a női emancipációt már megtapasztaló húszas évekbeli életvilágukban. A játékban itt az a lényeg, hogy ilyen poláris hatalmi viszonyokban gyakorlatilag egy bizonyos szinten a nőnek is teljhatalma lehet egy férfi felett, ahogy Goudsblom is felfigyelt rá, egy alacsonyabb rendű férfi nem vethetett szemet egy magasabb rendű nőre, akit a legmagasabb hatalmi körökhöz tartozó urak ennek megfelelően el is különítettek (például egy szerájban) a közönséges földi halandóktól.⁴³

A jelenetet egy megfeleltetésen alapuló logika szerint beszéli el Störr: folyamatosan kapcsolatba kell hozni az egymással nem korreláló dolgokat. A játék szabályait egy valódi hatalom szabályaival, a „köpcös” testalkatot Störr testalka-

⁴¹ GOUDSBLOM 2, 105.

⁴² UO., 107.

⁴³ UA.

tával kellene azonosítani, hogy a leglényegesebbet csak odaértsük: a hűtlen (?) feleség hű hitvestársat játszik, hogy aztán mégis megcsalja az urát, holott valójában így él csak valódi férjével házaseletet, egyébként soha. A játéknak viszont már az életviláguknak megfelelő hatalmi játékszabályok szerint eljárva a férfi vet véget, először még a játék nyelvét használva („Ez most a lázadás!”). A kérdés viszont fennmarad: mi szükség van erre? A választ a *saját-idegen* hermeneutikai ellentétpárja kínálja: a saját-idegen megfordítása voltaképp a saját megerősítését szolgálja, hasonlóképpen a funkcionális emlékezethez. Talán ezért is érez az együttlét után Störr végtelen nagy idegenséget kettejük között, mert a sajátba való visszabilenés túl jól sikerült: „...s úgy aludtunk el aztán egymástól távol s a nagy idegenségben, mint két fekete kupac valami jégmezőn.” (112–113.)

Goudsblom a társadalmi egyenlőtlenségek egyik forrásának a tűz felett megszerzett uralmat tartja, a férfiak fegyverbirtoklási monopóliuma mellett.⁴⁴ Említettük már, hogy a hajótűz jelene úgyis magyarázható, hogy Störr képtelen megfelelni a férfiasság egyik alapvető sztereotípiájának, a tűz feletti uralomból eredő önuralomnak. A *tűz* motívuma valóban meghatározó a regényben,⁴⁵ Goudsblom tűz-definíciója azért lehet számunkra fontos, mert könnyen köthető a már korábban felállított allegóriához, a szövegben megtapasztalható végtelen jeláramláshoz. A tűz *megsemmisítő* és *visszafordíthatatlan*, mert az égés befejeztével lehetetlen helyreállítani a maradványokból az eredetit, *céltalan* és *öngerjesztő*, hőt képez és a hőből megint tűz lesz.⁴⁶ Tehát a jelek és a tűz uralása egyaránt a civilizáció alapfeltétele, ám Störr a jeleknél is azt tapasztalja, hogy azok a korábbi jelentéseiket az idők folyamán megsemmisítették, az eredeti jelentésekhez nem férhet hozzá már senki, az emlékezet sem, az új jelölések felvétele látszólag céltalan (mert nincs összhangban Störr céljaival), viszont az új jelentésfelvétel mindig újra és újra bekövetkezik, egyfajta öngerjesztő folyamatként. Jellemző, hogy a hajótűz epizódjában Störr egészen más jelentés tulajdonít magának („Hasznavehetetlen, haszontalan és rongy embernek éreztem én magamat” – 38.), mint Miss Borton, Störr későbbi szerelme, aki a pánikba eső utazóközönséget nyugtató férfit látja benne:

Elhatároztam tehát, hogy otthagynom őket, nem bolondítom szegényeket én is, mikor egy lány akaszkodott belém, egy kis fiatal miss, nem hagyott kimenni az ajtón.

⁴⁴ UO., 106.

⁴⁵ FEHÉRI, 395.

⁴⁶ GOUDSBLOM, 13.

– Imádom magát, hát nem látja, hogy imádom? – kérdezte furcsa, csábító mosolyok közt, miközben átölelt, megpróbálta elérni a nyakamat. Gyönyörű lány volt. (42.)

Störr beszéde („csupa maszlag volt, de csodálatos a hatása” – 42.) egészen más jelentésárnyalatot kap a felidéző én elbeszélésében, mint ahogyan azt eredeti hallgatósága értette. Pedig elkeseredését jórészt annak köszönhetette, hogy a hajót (ezt a szó szerint vehető átvitelt, *metaforát*), más vágyainak tárgyaival azonosította, így pusztulása az ő pusztulását is jelentette volna egyben: „Remek hajó volt, cukros, kényes, mint egy kisasszony, egy születésnap tortája, vagy minek nevezem?” (33.) Az idézet persze arra is jó példa, hogy hány jelentést is *bordozhat* egy hajó. Az étel és a nők egymással való behelyettesítését már korábban megteszi Störr, elég sok szakirodalom felfigyelt már erre, sőt, gyanítom, hogy több ilyen irányú elemzés is születik majd, mert egy pszichoanalitikus olvasatnak nagy teret enged a regény ezen aspektusa.

Végezetül a regény egy kicsinyítő tükrét használnám fel eredeti funkciójának megfelelően az eddigi olvasási tapasztalatok összefoglalására. Meglepő módon ebben a jelenetben is helyet cserélnek a szerepek: Störr beszél figuratív nyelven (még az elbeszélő sem leplezi le!) és Lizzy lesz az, aki visszabillenti a leíró, egyértelmű nyelvi világba a jelenetet:

– Hát nézzen már kicsit oda – kiáltottam egy alkalommal –, micsoda gombócot emel ez a szájához... – S rámutattam egy külvárosi csapszék hatalmas kék emberére, aki tátott szájával meredt rá az előtte libegő gombócra, amely is megakadt a levegőben, s ott fog előtte libegni mind az idők végtelenségig.

– Hát nem szerencsétlen az ilyen? – kiáltottam én. – Ott van előtte a gombóc, és sohasem érheti el.

– Ejnye – csóválta ő is a fejét. – Milyen rossz cégérnek lenni – mondta bánatosan. (81)

J. Hillis Miller központi jelentőséget tulajdonít a kicsinyítő tükör, a *mise en abyme* alakzatának.⁴⁷ A heraldikából kölcsönzött (vándor)fogalom eredetileg azt a megoldást jelölte, amikor a címerek egyik részébe a címer kicsinyített mását is oda-festették. Ez egy végtelen tükrözési folyamatot jelent, hiszen a tükröződés jelenségehez hasonlóan, a végtelenségig lehetne festeni a kis címet, amelyben benne van egy kis címer, amelyben szintén benne van egy kis címer... Cégér és címer között nincs nagy különbség, talán annyi, hogy az a modern, profán kor

⁴⁷ MILLER.

elterjedtebb címere. A kicsinyítő tükör tehát eredeti értelmében tér vissza (címer/cégér is lesz), amely egyben viszont mint poétikai alakzat a regény egyik lehetséges értelmét is magába sűríti: a vágy tárgya (az étel) soha nem érhető el, mint ahogyan a végső jelentés sem. Ez viszont azt is jelenti, hogy ez a jelentéssűrítés azt is magába sűríti, hogy nem sűrít magába semmit, mert az nem érhető el – hasonlóan J. Hillis Miller holland kakaós dobozához, melyen a fapapucsos népviseletbe öltözött holland lány tart egy kakaós dobozt, melyen egy ugyanolyan fapapucsos népviseletbe öltözött holland lány tart egy kakaós dobozt... de mi magunk is csak a dobozt tartjuk a kezünkben, annak a végtelen távolságnak a végét (nincs neki) nem látjuk, melyet a tükrözés nyit, csak a felületét érintjük (a doboz felszínét).

Valahová mégis visszavezetett a *mise en abyme*: Hollandiához. A címben feltett kérdésre a válasz tehát az, hogy azért Hollandia, mert minden út odavezet. De Störtről tudjuk, hogy ott sincs megállás.

(2009)

Déry kisregénye, hiába választható kötelező olvasmány a középiskolákban, nem sok figyelmet kap a mai irodalomtudománytól. Kétségtől nagyon erősen köthető a szöveg témája és keletkezéstörténete is a Rákosi-diktatúrához, ennek megfelelően az eddigi értelmezési hagyomány jórészt politikai allegóriaként olvasta, s ezek az öröklött olvasatok azonban ahhoz kellően hatásosak voltak, hogy távol tartsák az újraolvasás szándékával közelítő irodalomtörténészeket. Pedig az ezredforduló után számos olyan új távlatot kínáló irányzat is gyökeret vert, amelyek merőben másként láttathatják a *Niki*t is, gondolok itt elsősorban a paul de man-i dekonstrukció *irónia* fogalmára vagy a sok tudományterületen jelenlévő test-diskurzusokra. És vannak olyan, szóba jöhető friss interdiszciplináris kutatási irányok is, mint az *animal studies*, amelynek a magyarországi fogadtatása még nagyon gyerekcipőben jár.

Kezdjük az iróniával. Az ironikus hangvétel erős jelenlétét még az olyan allegorizáló olvasatok is hangsúlyozzák, mint a Pomogáts Béláé, de természetesen azt is visszavezeti valamilyen politikai ideológiára, jelen esetben a „humanizmusra”: „Az iróniának mindig kettős forrása van: az ironikus író elutasít és elítél valamit, amelyet nem tud megfeleltetni a humanizmus követelményeinek.”¹ Ebbe a modellbe már az önironikus, azaz magát a szöveget célzó ironikus mondatok nem férnek bele, pedig a regény elejéről vett idézet nyilvánvalóan egy ironikus olvasási ajánlattá válik a befejezés ismeretében: „Niki története tulajdonképpen nem egyéb, mint egy pontos elbeszélés az egészségről.”² Ez máris átvézet a másik szempontrendszerünkhöz, a test-diskurzusokhoz. A szövegkörnyezetből ugyanis kiderül, hogy egyaránt szó van a testi és lelki egészségről, azok hanyatlása és elvesztése embernél és állatnál egyaránt együtt járnak a történet későbbi szakaszaiban is. Mondhatná persze valaki, hogy a hanyatlástörténet mégiscsak a diktatórikus berendezkedésnek köszönhető szabadsághiányon alapul, de éppen az ember-állat kommunikáció elkerülhetetlen testi vonatkozásai miatt hátat is fordítanak a szereplők a regnáló hatalom szimbolikus rendjének. Egyrészt tehát az ember-állat reláció a konkrét politikai-hatalmi helyzetből kilép és egy absztraktabb hatalmi („biopolitikai”) viszonyt testesíthet meg, másrészt (mint látni fogjuk) a test, legyen az ember vagy állat teste, óhatatlanul is ellenáll az adott hatalom által előírt szabályoknak. Sőt, a tudomány jelentésképző akaratának is, olyannyira, hogy ugyan a hatvan évvel ezelőtti állapotokhoz képest va-

¹ POMOGÁTS, 26.

² DÉRY, 38.

lóban ugrásszerűen nőtt a testről és a lélekről való orvosi és pszichológiai tudás, de a *Niki* narrátorának kiszólásából valami még ma is igaz: „A tudomány még nem sokat ért az emberi, még kevesebbet az állati testhez. Hát még a lélekhez! Nem szólva a kettő viszonyáról, mely ma még legalább oly felderítetlen, mint egy-egy brazilai őserdő.” (84.)³

Ez a ma is meglévő uralhatatlanság azzal is magyarázható, hogy a tudományos megismerés verbális alapokon nyugszik, s a testi tapasztalatok, hasonlóan a vizualitáshoz vagy a zenéhez, megnehezítik a róluk való beszédet, vagy kissé körülményesebben fogalmazva: átfordíthatóságuk a verbális nyelvre egyáltalán nem problémamentes. Az ember-állat kommunikációban tehát nem az az igazán érdekes, hogy az állatok jobb híján egész testükkel kommunikálnak („[Niki] Percekig állt mozdulatlanul, testével fejezve ki azt a mérhetetlen csodálkozást, melyet az ember többnyire arcvonásaival rajzol meg.” – 31.), hanem az, hogy az embernek le kell mondania megszokott kommunikációs eszközeiről: „A hírt Ancsáné, sajnos nem közölhette a kutyával. [...] Testével közölhette a hírt, a hangjával, a szeme fényével, mozdulatai frissességével, a léleknek a testi létbe áttett morzejeleivel.” (64.) A testi kommunikáció felerősödéséből egyenes következik a (testi) önreflexiók megszorodása is, melyeknek köszönhetően például Ancsáné etológiai megfigyeléseiből fontos antropológiai belátások fognak születni: „A kecses kis állatban felfedezni vélte, persze jóval alacsonyabb szinten, a szerelemnek mindazokat a ravasz s dévaj játékait, melyek az emberek szerelmi ösztöneit kicifrázzák.” (49.)

Ő lesz az is, aki öntudatlanul leginkább ráhangolódik erre az állati kommunikációra, a különböző válfajain belül is a számunkra legjelentéktelenebb, de a kutyák számára a legfontosabb módjával, a szagláson alapuló érintkezés is meghatározó lesz számára néhány pillanatban („Az eső utáni fanyar és mély földszag úgy beillatosította az egész vidéket, hogy Ancsáné alig tudta magát rászánni a hazatérésre.” – 80.) Ez az ember számára igen ritka non-verbális kommunikáció a kutya perspektívájából a legfontosabbá lép elő, központi szerepet játszik az Ancsáékkal való megismerkedésben is, s ahogyan azt a mérnök be is látja, ez Nikinek „az ember legérthetőbb kiterjedése.” (28.) A szag és az illat pedig nagyon jól illeszkedik a verbális artikulációnak ellenálló jelenségek sorába, sőt, nemcsak hogy nehezen feleltethető meg bármilyen verbális jelnek, hanem ugyanilyen nehezen vizualizálható is. Jó példa erre Patrick Süskind regénye, *A parfüm* és a belőle készült, Tom Tykwer által rendezett film. Mindkettő ugyanazzal a problémával küzd ugyanis, nem nagyon lehet az orr tapasztalatait máshogy

³ Bodnár György ugyanezt az idézetet viszont arra hozza példának, hogy ez a reflexió (és további ilyen megoldások a regényben) a kor realizmusának elvárásaival megy szembe, mert akkoriban a tárgyas leírás egységét nem volt szokás így megszakítani. (BODNÁR, 99.)

kifejezni, mint hasonlatokkal, a nyelvben például olyan metaforákkal, amelyek más érzékekre mennek vissza (a regényben és a filmben Baldini, a parfümkészítő mester hangokhoz és akkordokhoz hasonlítja az illatokat, amikor tanítja a főszereplő Grenouille-t). A szaglás képpé tétele legegyszerűbben az érzékszerv metonímiájával tehető meg, ezért a filmben az orrot gyakorta szuperközeliben mutatják, az egyik jelenetben viszont madárperspektívából látó, száguldó kamera és gyors vágások érzékeltetik a szaglás alapján bejárható és érzékelhető világot.⁴

Érdemes röviden összefoglalni, hogy hogyan is függ össze ironia, a test és a szagok non-verbális kommunikációja, mert összefüggésük további és elég széles kontextusokat nyithat. Mindháromban közös az uralhatatlanság tapasztalata és ezért szemben állnak azzal a hatalommal, amely a jelentéseket, a valóságértelmezéseket uralni akarja. Az első használatában szándékosságot is vélhetünk felfedezni, mert ugyanúgy a nyelv médiumában mozog, mint a hatalom, azzal a különbséggel, hogy az ironia többértelműsége provokálja az ideológia egyértelműségeire törekvő akarátát. A testhez és a hozzá tartozó közvetlen érzékek (tehát a szaglás mellett, a tapintás és az ízlelés) viszont más dimenzióban mozognak, amit úgy lehetne leírni Hans Ulrich Gumbrecht könyve, *A jelenlét előállítása* alapján, hogy az ott megnevezett két ideáltípus közül, sokkal inkább már a *jelenlétkultúra* és nem a *jelentéskultúra* territóriumán belül dominál.⁵ Az első fogalom az értelemközpontú modernséghez rendelhető, a *jelenlétkultúra* középpontjában pedig a test áll, ami viszont inkább az európai történelem modernség előtti, középkori szakaszát jellemezte⁶ (de idetartoznak az archaikus korszakok, a mai természeti népek vagy éppen a másodlagos szóbeliség kortárs euro-amerikai kultúrái). Egy XX. századi totális diktatúra természetesen a fizikai erőszakkal a testi jelenlétek uralására is kísérletet tesz, de ez nem lehet a szó legszorosabb értelmében totális (a Rákosi-rezsim esetében például nem vethették az egész társadalmat börtönbe, a tömeges letartóztatásokkal is csak példát statuálhattak). A jelentés uralása is csak az első nyilvánosságban sikerülhetett ideig-óráig a cenzúra és a propaganda segítségével, de a szépirodalmi szövegek autonómiája fennmaradhatott abban az esetben, ha a szerző valóban az asztalfióknak írt. A kisregény kiadása 1956-ban annak a szerencsés egybeesésnek köszönhető, hogy éppen a forradalmat is előkészítő enyhülés időszakában készült el. Bár sokan még így is hitetlenkedve fogadták a megjelenését, Tamás Attila visszaemlékezése szerint, amikor megjelent a szedőknél a szöveg második részével, azok azt hitték az első ismeretében, hogy nem engedik a további közlést az *Új Hangban*.⁷

⁴ DELSEIT–FRICKE, 361.

⁵ GUMBRECHT, 68.

⁶ UO.

⁷ BODNÁR.

Nyilvánvaló, hogy a *Niki* veszélyességét a túl közeli múltból való tárgyilagossággal látták meg, vagyis abban, hogy nemcsak elutasítja az elvárt szocialista realista esztétikát és a mozgalmi-pártos retorikát, hanem tetézi ezt egy ironikus, tehát egyértelműen kritikus hangnemmel. A jelen tanulmány távlatából nézve viszont a szöveg még messzebbre is megy, mint hogy csak a nyelvben és a jelentésben teremtsen ambivalenciákat, választott témája, az ember-állat viszony akarva-akaratlanul is zárójelbe teszi a jelentéseket (és azt uralni kívánó politikai hatalmat) és kiemeli a jelenlétet, tehát a test fontosságát. A következő idézet ironikus szóhasználat, beszédes szójátéka (*egykutya*) tehát nem igazán az állatok jövőtudatának hiányára, hanem sokkal inkább a jelenlét elsődlegességére utal: „Ismétlem, az állat számára mintha *egykutya* lett volna, hogy gazdái egy órára vagy egy évre hagyják-e magára, mindkét távollétbe kis híján belefulladt. Percenként halaszthatatlan szüksége volt *jelenlétükre*, melyet minden porcikájával úgy szívott magába, mint a levegőt” (65., kiemelés tőlem – T. M.). Ancsa barátja, Jegyes-Molnár Vince lesz az az alak, aki átmenetet képez az emberek nyelven alapuló szimbolikus rendje és az állatok kizárólag a testi jelenlétet számításba vevő világa között. A hatalmas természetű egykori vájár nem éppen a szavak embere, ahogyan azt a narrátor egy ismételt ironikus kiszólásban világossá teszi („ezt a két szót azért is idézzük egyenes beszédben, hogy az olvasót meggyőzzük arról, hogy nem némának született” – 44.), de a rabságba vetett férjét elvesztő Ancsánét szavak nélkül, pusztán *jelenlétével* is meg tudja vigasztalni: „Szókincséből nem sok vigasztalásra telt, annál több nyugodt, erőteljes jelenlétéből.” (62.)

Jegyes-Molnár Vince és Niki első találkozása arról is árulkodik, hogy a test maga is képes iróniára (a férfi elálló füleit a „gyerekek s egyszerűbb lelkű felnőttek nagy mulatságára valószínűtlen mozgékonyasággal, mintha külön izmok szolgálnák, szélteben s hosszában is ide-oda tudta mozgatni – 44.), de az állatok világában ismeretlen az irónia, ezért a „rendellenesség” rémisztő idegenséggé válik a szemében: „Ez harmadszorra is meglebbentette füleit. A hatás váratlan volt. A kutya vonítva egy nagyot ugrott a magasba, hátrafelé, hogy majd beleesett a vízbe [...] Nyilvánvalóan alapos emberismeretről tanúskodott az állatnak az a finom megfigyelése, hogy az emberek általában nem mozgatják a fülüket” (45.). Sőt, azt maga a narrátor is kimondja, hogy az irónia értelmezhetetlen egy kutya számára például, de teszi ezt úgy, hogy magát az iróniát is irónia tárgyává teszi: „Gúnyosan, mondjuk, ezzel inkább Ancsáné benyomásait összegezve, mint saját tétova véleményünket; az állatok feltehetően nem ismerik a szellemnek e kaján játékát, mellyel nézetünk szerint csak rosszhiszemű, aljas jellemek szórakoznak.” (66.) Ez már csak azért is izgalmas, mert az a retorikai eszköz,

amellyel itt is megtörik a narratív illúzió, a *parabázis* (a közönséghez való kiszólás) egyben az irónia egyik meghatározó eleme is de Man szerint.⁸

Mégsem válik kontrollálhatatlanná az irónia mindent megkérdőjelező hatása, de Man úgy látja például, hogy a Friedrich Schlegel iróniája által zavarba hozott recepció a történelmet hívja segítségül az iróniával szembeni védekezéshez.⁹ Az irónia Dérynél ugyanúgy ellenőrzés alatt tartott, de a történelemhez való viszonya inkább a fordítottja: nála az irónia a védekezés eszköze a történelemmel szemben. Ezért – magamat kicsit megcáfolva – a politikai-történelmi allegóriákat nem lehet teljesen száműzni a *Niki* olvasásából, hiszen akkor éppen a szöveg iróniájának működését fednénk el számos alkalommal. Jegyes-Molnár Vince esetében például, akinek igazságérzete és bátorsága a regény egyik legpozitívabb hőségé teszi, föllépésében, testi erejében tehát *jelenlétében* mindig ott lesz a hatalommal való szembenállás, ami abban a jelenetben csúcsonyul ki, amikor a korszak népszerű rigmusát („Munkásoköl, vasököl, odacsap ahova köll”) szó szerint veszi, azaz ironizálja: „hatalmas öklével kétszer egymás után akkorát csapott az ávós százados íróasztalára, hogy az asztal lapja hosszában kettérepedt” (63.). A parabázisok gyakori használata pedig még nyíltabbá is teszi a hatalom ellen irányuló iróniát: „Fogas kérdés, bízzuk rá magunkénál finomabb, átfogóbb elmére, például az államférfiakra, akik nézetünk szerint eredendően s egyetemlegesen, már születésüktől fogva mindenhez értenek s a lélektanban is csallhatatlanok.” (57.)

Végezetül egy olyan részletet emelnék ki a regényből, mely egyszerre variálja újszerűen az eddigi elemzési szempontjainkban megnevezett központi elemeket és foglalja össze kicsinyítő tükör módjára az elmondottakat. Ott van tehát benne a testek közötti hatalmi viszony, a szag motívuma, de az irónia inkább visszavontságában van jelen:

A hatalommal való visszaélés, e rákfenéje minden királynak, vezérnek, diktátornak, minden vállalatvezetőnek, osztályvezetőnek, titkárnak, minden pásztornak, téhen- és sertésgondozónak, minden családfőnek, minden nevelőnek, minden idősebb bátynak, minden öregnek és minden fiatalnak, kinek keze alá más lelkes teremtmények vannak alárendelve, az embernek ez a *bűze*, betegsége és fertőzése, melyet rajta kívül semmilyen vérengző fenevad nem ismer, ez az átok és káromlás, háború és döghalál ismeretlen volt Ancsáék házában. (40., kiemelés tőlem – T. M.)

⁸ DE MAN 3, 194, 196.

⁹ UO., 203.

A halmozás retorikája lendületet teremt, szinte a megkérdőjelezhetetlen kinyilatkoztatás kérlelhetetlenségével. Az irónia visszavonása alatt azt értem, hogy a felsorolásban vannak látszólag nem oda illő elemek (mint a tehén- és sertésgondozó), amelyek szerepeltetése csak első pillantásra tűnhet ironikusnak, valójában az ember-állat hatalmi viszony legkegyetlenebb válfajára hívja fel a figyelmet. Szintén beszédes, hogy a hatalommal való visszaélés első metaforája szokatlan, nem konvencionális, a szagnak az abjektként való megjelenése, a bűz – mintha először állati horizontból szemlélné ezt a nagyon is emberi jelenséget.

A hatalom kritikájához itt már nincs szükség az iróniára, az állat-ember perspektíva megfordíthatósága tökéletesen megfelel erre a célra. Ez a megoldás pedig jócskán túlmutat a Rákosi-éra bírálatán, egyetemesebb dolgokról beszél – éppen ezen erényei miatt a mai olvasó figyelmére is méltó ez a regény.

(2015)

„...NÁLUNK KÜLFÖLDÖN TERMÉSZETESEN MINDENKI MINDIG HAZUDIK...”

Déry Tibor G. A. úr X.-ben című regényéről

„Mindenki hazudik mindenkinek. A vallásalapítók hazudnak tanítványaiknak, a papok a hívőknek, a hívők a gyóntatóiknak, az államfők a minisztereknek, a miniszterek az állampolgároknak, sőt saját kebelbeli hivatalnokaiknak is. A bírók a vádlottaknak, a vádlottak a bíróknak, az ügyvédek mindkettőjüknek. Az orvosok a betegnek, a betegek az orvosoknak, a gyárosok és iparosok fogyasztóiknak, az írók az olvasóknak, a jótékonyági egyesületek hálás gondozottjaiknak, a tébolydák az őrülteknek, a hivatalnokok szeretetre méltó följobbvalóiknak és zord alárendeltjeiknek.”¹ Csak az idézet folytatásában még ötven foglalkozást és státuszt hoz például G. A. úr az X-belieknek arra, hogy abban a világban, ahonnan ő érkezett, „mindenki hazudik”. A regény egyik legnagyobb horderejű kérdése, hogy G. A. úr vajon egy olyan „krétai”, aki azt állítja, hogy „minden krétai hazudik”, vagy valóban *igazat* mond-e.

A *G. A. úr X.-ben* műfajából és kettős bevezetőjéből egyaránt az következik, hogy az „igazság” és a „hazugság” kategóriáit ebben az esetben igen nehezen alkalmazhatjuk. Nézzük először a regény műfaját. A *G. A. úr X.-ben* negatív utópia, állítja egybehangzóan a szakirodalom. Németh György kimutatta, hogy már az ókori Görögország „utópiái” (ezt a kifejezést akkor még nem ismerték) alapvetően az adott korrallal szembeni kritikai pozíciót és a jelenből való elvágyódást fejezték ki.² Ezt a megállapítást kiterjeszthetjük az összes újkori utópiára is, s ebből a szempontból közömbös, hogy negatív vagy pozitív utópiáról van szó. Az utópiák realitása, igazmondása ugyanis nem az elképzelt jövőre, társadalomra vagy az idealizált múlttra vonatkozhat, csakis az írás jelenére. Úgyis mondhatnánk, hogy a saját jelen megértése érdekében idegenné teszi azt, vagy egy elképzelt idegennel ütközteti (így lesz Dérynél a saját ismert világunkból „külföld”).

A regény előszava és a fejezeteket megelőző bevezetője között nem lehet nem észrevenni az ellentmondást. Déry az előszóban magát tartja a szöveg szerzőjének, a bevezetőben, amit szintén fontosnak tartott saját névvel aláírni, már lemond a szerzőségről G. A. javára. A regény bevezetője szerint G. A. egy levél kíséretében személyesen juttatta el 1931-ben Dérynek az X.-ről szóló feljegyzéseit, ő pedig harminc évet várt a publikálásukkal. A bevezető által válik X. valóban „nem-hellyé”, azaz utópiává, mert G. A. a közzétett levélben arra kéri Déryt, hogy az első négy részét a feljegyzéseknek ne publikálja. Így a feljegyzések

¹ DÉRY 2, 448–449.

² NÉMETH 2.

„in medias res” kezdődnek, senki nem tudhatja meg, hogy hogyan lehet eljutni X-be. G. A. bevezetőben idézett levele teszi nyilvánvalóvá azt is, hogy X. egy időben velünk párhuzamos világ, ahol ő a húszas években járt és vissza is kíván oda térni.

Az *Előszó* pedig látszólag azt is tisztázza, hogy ez az utópia a jelen mely szeletét bírálja. A *G. A. úr X.-ben* fogadtatástörténetében alig akad olyan értelmező, aki ellent tudott volna állni e rövid írás által kínált csábító lehetőségnek, hogy ezt az utópiát csak a létező politikai rendszerek kritikájaként olvassa. (Jelen tanulmány viszont kísérletet tesz arra, hogy ennél nagyobb távlatot nyisson a szöveg értelmezésében). Déry az *Előszó*ban ugyanis elég egyenesen fogalmaz: „Azt írtam meg, hogy a tőkés gazdasági rend szabadságeszméje mint tekeri ki a saját nyakát. [...] Hogy milyen lesz a jövőnk? Ez az ember sorsdöntő kérdése; én csak azt írtam meg milyen ne legyen. Az emberiség és a szocializmus iránti bizalmamról tanúskodik, hogy megírtam.” (6.) A kilencvenes évekre nemcsak a negatív utópia műfajában lett konszenzus az értelmezők között, hanem abban is, hogy ez a „hitvallás” ironikus, nem véletlen, hogy Vasy Géza következő, a *G. A. úr X.-ben*ről tett kijelentésekor nem érzi szükségét annak, hogy bárkire is hivatkozzon: „Általánosságban nyilvánvaló, hogy a marxizmusban és a szovjet típusú társadalomszervezési gyakorlatban való mély csalódottság a fő formáló elv.”³

A Déry-kutatás két életrajzi tényre alapozza azt a meggyőződését, hogy az előszó egy ironikus megfordítás eredménye. Először, Déry 1957 és 1960 között a létező szocializmus börtönében ült és ezt a regényét teljes egészében ott írta. A másik adat szerint pedig a folyóiratban már megjelent bevezetőt el kellett hagynia és mintegy kompromisszumként újat írt annak fejében, hogy a szöveg teljes egészében megjelenhessék 1964-ben.⁴ A *New Hungarian Quarterly*-ben megjelent előszó persze nem tett hitet a szocializmus mellett, sőt, befejező mondata igen szarkasztikusnak tűnhet az előzőek fényében: „A jegyzetek 1957-ben kerültek a kezembe, három évet fordítottam rá, hogy sajtó alá rendezzem őket.”⁵

Látható, hogy Déry ebben az előszó-változatban ugyanúgy tagadja szerzőségét, mint a regény bevezetőjében. Sőt, a két szöveg egyaránt valós kereteket kíván adni egy nyíltan fiktív szövegnek, egy utópiának. Vajon miért van szükség a hitelesség, a valódiság, G. A. létének bizonygatására, amikor ugyanezzel a gesztussal egyszerre egy valós tény is letagad Déry? A válasz megtalálásához először számításba kell vennünk, hogy a két egymásnak feszülő szöveg egyaránt egy utópiára vonatkozik – s ez mindkettőre visszahat. Azt is figyelembe kell vennünk, hogy a köztük lévő feszültség csak a *valós* és a *fiktív* ellentétpárja által kiraj-

³ VASY, 110.

⁴ DÉRY 3, 386.

⁵ UO., 387.

zolt rendszerben létezik. Ha viszont elfogadjuk Wolfgang Iser javaslatát és az irodalmi szöveget inkább a *valós*, a *fiktív* és az *imaginárius* hármában értelmezzük inkább,⁶ akkor ez a feszültség eltűnik, s ráadásul igen komoly következtetésekre juthatunk. A fikciónak köztes helyzete van Iser szerint, a valóshoz és az imagináriushoz is kapcsolódik, s azokat kölcsönösen közelíti egymáshoz: a valós, adott világ elemei a fikció terében egy másik jelrendszerré válnak (ez történik az utópia esetében is, hiszen a valós politikai rendszerekből létrejön egy *elképzelt* hatalmi rendszer), az imaginárius pedig konkrét formát nyer a fikcióban.⁷ Ez utóbbira példa lehet maga a szövegalkotás folyamata, melynek során számtalan írói elképzelésből csak az egyik *valósul meg*.

Ezeknek a belátásoknak a segítségével felismerhetjük, hogy a *G. A. úr X.-ben* két bevezetője ugyanazt a jelenséget példázza, mint amely az ismeretelmélet esetében is bekövetkezett: a valós és a fiktív szembeállításának hiányában az ismeretelmélet saját fikcionalitását ismerte fel.⁸ Azaz Déry előszava és regénye arra mutat rá, hogy a valós világunk maga is számtalan fiktív és imaginárius elem függvénye. S ez alól az a hatalom sem kivétel, amelyet éppen azért lehet megteveszteni, mert csakis az igaz és a hamis dichotómiáját ismeri.

A valós világ és utópia tehát egymást tükrözik, határaik elmosódnak. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint hogy G. A. és Déry egymás tükörképei, hiszen az író elmondása szerint egy borbélynál a tükörben látta meg a másikat: „Ahogy a borotva lassan letisztogatta arcát, ez meglepő fiatalosan nézett szembe a tükörből.” (12.) Kísértetiesen hasonlít ez a jelenet az *Esti Kornél* megoldásához, amikor az elbeszélő hosszú idő után először találkozik Estivel: „Leültem egy díványra, hogy megvárjam. Akkor vettem észre, hogy ott van velem szemben, a tükör előtt ül. Fölugrottam. Ő is fölugrott.”⁹ Sőt, az *Esti Kornél* egyik epizódját (*Negyedik fejezet, melyben régi barátjával a „becsületes város”-ba tesz kirándulást*) akár tekinthetjük a *G. A. úr X.-ben* közvetlen előzményének is, mert a fejezet végén az elbeszélő, Esti Kornél útítársa, a „becsületes város” ellenvilágában a saját világunk hazugságra utaltságát ismeri fel: „De be kell vallanom, hogy itten mégiscsak jobb. Mert ha az ottani és itteni emberek körülbelül egyformák, az itteniek javára sok mindent fel lehet hozni. Többek közt azt, hogy ezek itten néha legalább színesen, kellemesen hazudnak egymásnak”¹⁰.

Van még egy, az Esti Kornélhoz hasonlóan ki nem mondott szövegközi kapcsolat, amely szintén meghatározó lehet a *G. A. úr X.-ben* értelmezésében. Jelentőségét külön kiemeli a szövegben elfoglalt helye, hiszen az előszó József

⁶ ISER, 22.

⁷ UO., 23–24.

⁸ UO., 24.

⁹ KOSZTOLÁNYI, 15.

¹⁰ UO., 68.

Attila-mottójával ellentétben („jőjj el szabadság, te szűlj nekem rendet / jó szóval oktasd, játszani is engedd / szép komoly fiadat!”) majdhogynem az utolsó mondata a regénynek: „[G. A.] Szerelméért feláldozta volna az életét, a szabadságért feláldozza szerelmét.” (545.) Petőfinek ez a felidézett verse ugyanolyan mértékben volt programadó a maga korában, mint József Attila sorai később. A két idézet – az előszó és a regény mintájára – egy ironikus megfordítás által válnak egyenrangúvá, a nyíltan használt mottó (és az előszó is) egyértelműen csakis az emberi „szabadság” olvasatának állítja be az utópiát, holott az egy másik emberi jelenség, a szerelem antropológiája is kíván lenni.

Ez a törekvés viszont valóban csak a regény második harmadától látszik, mert csak ott tűnik fel G. A. szerelme, Erzsébet alakja. G. A. két előadását ugyanazzal az antropológusi kérdéssorozattal indítja, hogy aztán a válasz a kifejtésben kellően ironikussá váljon: „Mi teszi vonzóvá az életet nálunk külföldön? [...] Mi teszi nemcsak elviselhetővé, de kívánatosá, sőt oly ellenállhatatlanul szórakoztatóvá, hogy minden józan ész ellenére nálunk külföldön az emberek szeretnek élni? Mi a magyarázata az ízlés és az ítélőképesség e durva eltévelyedésének? Mi teszi az embereket nálunk kivétel nélkül vidámmá és megelégedetté?” (446., 494.). A rákövetkező rövid válaszok egyben kijelölik a hosszabban kifejtendő témát is: „Az, hogy megtanultunk hazudni” illetve „A szabadság, hölgyeim és uraim!” A hazugságról és a szabadságról tehát tartott G. A. előadást, a szerelemről viszont nem. Mégis legalább olyan fontos szerep jut neki, mint a másik két tőnek, ha nem fontosabb. A hazugságról tartott előadás előtti fejezetben G. A. a szerelemre és így az ember mibenlétére is rákérdez, de a hirtelen leszálló ködben sem Erzsébet, sem a velük tartó Szilvia nem hallja és nem látja G. A.-t, sőt egy csehovi párbeszéd alakul ki közte és Szilvia között: „Vajon mi lehet az oka – kérdezte G. A. hangosan, mintegy önmagától –, hogy az emberek azt hiszik, hogy a szerelem a halhatatlanság biztonságával és derűjével ajándékozza meg őket?” (434.) Szilvia eközben az X-beliekre jellemző naiv kijelentéseket tesz a „külföldről” („odakünn az emberek megfejtették az élet titkát”), melyek megint csak ironizálják a mi világunkat, mert G. A. példája mutatja, hogy az ellenkezője igaz a fenti megállapításnak, G. A. nem tudja a választ: „G. A. ezúttal nem felelt, vagy a választát nem lehetett hallani.” (435.)

G. A. a Baudelaire által leírt „abszolút ironiának”, azaz az ironizáló embert magát is elérő ironiának egyedül a szerelmet nem teszi ki. Beszédes, hogy arra az alapvető egzisztenciális kérdésre, amit Erzsébet feltesz neki, milyen kitérő választ ad: „Minek jött ide, miért nem maradt külföldön? – Erzsébet, szeretlek – mondta G. A. a kezébe temetve az arcát.” (405.) Az antropológiai nagy kérdésekre tehát csakis ironiával lehet magabiztosan válaszolni, másik megoldás nincs, minden más esetben a tanácstalansággal kell számolni vagy azzal, hogy válaszaink a kimondás pillanatában rögtön elégtelennek bizonyulnak. Ha ezt el akarjuk

kerülni, akkor G. A. szavaival úgyszólván fogalmazhatnánk, hogy magunknak is hazudnunk kell.

Fontos, hogy előadásában a hazugságot is az ironia egyik igen elterjedt meghatározásához hasonlóan definiálja: „...a legkisebb erőfeszítés nélkül máris mást mondunk, mint amit gondolunk, s mást gondolunk, mint amit mondhatnánk.” (446–447.) S ez az ironia meghatározza mindkét, tehát a „szabadságot” bemutató előadást is („Nálunk mindenkinek joga van arra, hogy szabad választása alapján megbetegedjék” – 494.). Ugyanakkor az előadásokat egy-egy olyan alak zárja, aki megtagadta ezt az ironikusan bemutatott emberi világot, egy „álprófeta”, „egy névtelen hang” (463.) illetve egy ember, „...aki esztelen vakmerőségében még a pénz létezését is tagadta. Ezt az embert azok, akiknek volt pénzük s azok, akiknek nem volt, kétfelől megrohanták, kettétépték és megették.” (510.) Talán a dionüszoszi vég miatt sem alaptalan, ha az egyik lehetséges megoldásként Nietzschevel azonosítjuk ezt az alakot. Annál is inkább, mert G. A. előadása a hazugságra épülő emberi világról párhuzamba állítható Nietzsche *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című esszéjével. Már a felütése él az utópiák bevett megoldásával, hogy a sajátot idegenné tegye: „A számtalan villódzó naprendszerbe szétporciózott Világmindenség egyik félreeső szegletében volt egyszer egy égitest, amelyen bizonyos okos állatok kitalálták a megismerést”.¹¹ S ez által a távolítás által jutott el G. A. előadásának retorikájáig: „Az önelváltoztatásnak ez a művészete az emberben éri el csúcspontját: itt ugyanis a megtévesztés, a hízélgés, a csalás és ámtítás [...] olyannyira szabály és törvény, hogy jószerevével nincs fölfoghatatlanabb, mint hogy miképpen támadhatott az emberekben tiszta és valódi ösztön, igény az igazság iránt.”¹²

G. A. viszont természetesen nem jut el Nietzsche elhíresült igazságdefiníciójáig („Mi is tehát az igazság? Metaforák, metonímiák, antropomorfizmusok át- meg átrendeződő serege”),¹³ de az a nyelvkritika, amelyet Nietzsche-től származtatnak, mint láttuk, valamelyest a *G. A. úr X.-ben*-nek is része. Ez a nyelvkritikai attitűd az alapja annak az antropológiai érdeklődésnek is, amely az embert diskurzusok és retorikák termékének látja. Úgy gondolom, hogy Déry ezen műve – éppen G. A. előadásai miatt – túllép azon, hogy csupán a kapitalizmus vagy a létező szocializmus értelmezője legyen, sokkal inkább antropológia, mint politikai allegória. A *G. A. úr X.-ben* ugyanis olyan igazságokat tárt fel, amelyek új kontextusokban is érvényesek maradtak és rég maguk mögött hagyták azt a kort, amikor Déry és sok ezer más ember „hazugságra” kényszerült, hogy igazat mondhasson. (2007)

¹¹ NIETZSCHE, 3.

¹² UO., 4.

¹³ UO., 7.

Nehezen foglalható össze egyetlen egy névvel az, amivel Barta János vitatkozott és vitatott az esztétika és az irodalomtörténet területén belül. Bár elvileg a marxizmus-leninizmus ekkora már elérte totális egyeduralmát, mégis differenciált kép tárul elénk a Nagy Imre első miniszterelnökségétől a kádári konszolidáció első évtizedéig tartó korszak akadémikus vitáiban. A fokozatos pluralizáció (melynek lendülete az ötvenhatos forradalom leverésével megtört, aztán lassan újra megindult) lehetővé tette, hogy a résztvevők igazi szakmai kérdésekkel is foglalkozhassanak, a viták többszólamúak legyenek, természetesen az uralkodó államideológia legitimációjának nyílt megkérdőjelezése nélkül.

Az viszont bizonyos, hogy Barta János az általa kezdeményezett vagy ki-
robbantott esztétikai vitákban, melyet a szakmai tisztánlátásért folytatott, áttéte-
lesen ideológiakritikát is gyakorolt. Northrop Frye ideológia-fogalmának segítsé-
gével könnyen megmutatható, hogy az ideológia mely aspektusai váltak Barta
János számára is kifogásolhatóvá. Az ideológia első ilyen jellemzője, hogy
transzhistorikus érvényre tart igényt, ezzel egyszerre akarja temporalitását és
azon „passzív részét” eltakarni, amely minden nyelvi szerkezet – így az ideológia
– sajátja is: függ a társadalmi-történelmi körülményektől, azok változásához
kénytelen igazodni, ha erre nem képes, akkor érvényét veszti.¹ Jókai újraértékelé-
se kapcsán Barta elveti az örök realizmus elvét, mely a marxista-leninista esztéti-
ka korok felettségét szavatolta volna, helyébe egy másik örök érvényűnek gon-
dolt fogalmat, a művészi igazságot állította.² Ez átvezet az ideológia egy másik
sebezhető pontjára: frye-i értelem az ideológia ugyanis alkalmazott mitológia,
melyben van egy olyan eltökéltség, hogy saját mitológiai kánonját egyedülnek
állítsa be.³ Így nem véletlen, hogy a „kizárt indíték” (a mítosz) vizsgálatát ellenál-
lás kíséri, így az irodalom vizsgálatát is, mert az szimbolizációjával az ítélkezés
felfüggesztésére hív fel⁴ (a fikciót gyakran hazugságnak minősíti az ideológia).
Barta a vizsgált korszakban nem győzte elégszer hangsúlyozni, hogy az iroda-
lomtudományban a műalkotások esztétikai megalkotottságának feltárása kell,
hogy legyen az elsődleges – ez a felfogás elítéli azt az attitűdöt, amely csupán
propaganda-alapanyagnak tekinti az irodalmat, megpróbálja azt
egyszólamúsítani, így egyértelmű ítéleteket, társadalomkritikát hajlandó csak ki-

¹ FRYE 2, 43–44, 46.

² BARTA.

³ FRYE 2, 50.

⁴ UO., 49, 51.

olvasni az irodalmi művekből. Az ideológia harmadik gyenge pontja, hogy a tudaton kívül minden más lélektani tevékenységet kizár, teljes kontrollt akar gyakorolni a személyiség fölött⁵ (ezért is nyilváníthatta a pszichológiát “burzsoá tudománynak” a Rákosi-diktatúra, ami egyértelmű betiltással járt együtt). Néhány évvel később, így Barta az Akadémia Irodalomtudományi Intézetében elhangzott Kemény Zsigmond-előadása kapcsán a lélektaniséget már mint elemzési szempontot egyhangúlag elfogadták, inkább az író politikai szerepvállalásának értékelése volt vita tárgya.⁶ (Csak zárójelben jegyzem meg, hogy az 1960-ban indult tükrözési vita egyik résztvevője, Ádám Péter mint pszichológus szól hozzá.)

Egy ilyen egyszerű megfélemlítési sor után viszont önkritikusan fel kell tenni a kérdést: nem önkényes-e egyetlen ideológia-definíció alapján esztétikai viták helyett ideológiakritikáról beszélni? Nem vesszük-e fel vakon azt a morális pozíciót, melyet John Lewis Gaddis hidegháborúról szóló, 1997-es könyvének címe is sugall: *Most már tudjuk?*⁷ Vagyis a korszakot túlélők (akik megérték a kommunizmus bukását) most már tudják mi is történt valójában, szemben a *történeti személyekkel*, akik úgy cselekedtek, hogy nem tudták a végeredményt, s ez a tudás feljogosít arra, hogy minden korábbi mozzanatban a marxista-leninista ideológia “belső ellentmondásait” (Gaddis Lenintől kölcsönzött terminusa) lássuk. Csak úgy bizonyosodhatunk meg arról, hogy mégsem teljesen önkényes az állításunk, ha Barta János vitaindító tanulmányait és a hozzászólók írásait tüzetesebben megvizsgáljuk, ha megnézzük, hogy milyen mozgásteret próbál kiépíteni magának és milyenek a szövegekben benne foglalt, implicit vitapartnerek (előre fenntartva az állítást, hogy nincs igaza Pándi Pálnak akkor, amikor a már említett, a politikus Keményről szóló vitában megjegyzi, hogy „Barta János szélmalomharcot folytat. Konstruál egy szuper-sematikus, szuper-vulgarizált álláspontot, s harcot indít ellene”).⁸

Az első igazán kritikus, nagy visszhangot kiváltó Barta-előadás, amely az 1954-es Irodalomtörténeti Kongresszuson hangzott el, a *Jókai és a művészi igazság* címet viselte.⁹ Az előadás bevezetésében rámutat arra, hogy az “új társadalmi rend” követelménye, természetes legitimációs igénye volt, hogy a realizmus valamelyik fajtája (sic!) legyen az uralkodó az irodalomban és eszerint fognak változni a múlt irodalmából is. Mint már említettük, a nyomtatásban is megjelent előadásában Barta elveti az örök realizmust és ezzel együtt az “új társadalmi

⁵ Uo., 51.

⁶ BARTA 2. (A tanulmányt egy Miklós Róbert által írt, háromoldalas vita-összefoglaló követi annak akadémiai fogadtatásáról.)

⁷ GADDIS.

⁸ PÁNDI, 285.

⁹ BARTA.

rend” legitimizációs gyakorlatát is kifogásolja. A művészi igazság fogalmával egy ellen-legitimációt épít fel, melyet rehabilitált, rekanonizált esztétikai nézetekkel támaszt alá: “ezek régi igazságok, csak kissé elfeledkeztünk róluk”,¹⁰ mondja az “igaz művészet” kritériumainak felsorolásakor. A Jókai-szövegek vizsgálatakor – mintegy demonstrációként – elkerüli (hogy saját szavával éljek) a “szentté avatást”, sőt, mint ahogyan Hansági Ágnes a 2001-es Hungarológiai Kongresszuson tartott előadásában fölhívta rá a figyelmet, Barta János gyakran kegyetlen iróniával beszél Jókai írásművészetéről ebben a tanulmányban.¹¹ Tisztában volt azzal, hogy provokatív lépésre szánta el magát, hiszen a cikk végén elárulja, hogy kifejezetten számít a visszhangra, s az *Alföld* 1956-os évfolyamában (a szeptemberi számban) össze is foglalta a reakciókat *Még egyszer a realizmusról* címmel. Ennek különösképpen a nevezetes huszadik kongresszus adott aktualitást, mert “ma már nyíltan megírhatjuk, amit akkor is tudtunk, csak a különböző zárszavak nem utaltak rá eléggé – hogy az irodalomtörténeti kongresszuson érte az első csapás a szaktudományunkra és esztétikánkra ólomsúllyal nehezedő dogmatikus szellemet”.¹² Itt természetesen nem saját Jókai-cikkére gondolt, hanem azokra a lengyel és szovjet irodalomtudósokra előadásaira, melyek reveláló hatással mutatták meg, hogy újra lehetséges egy, a dogmatizmus által kevésbé fojtogatott irodalomtudomány.

Barta itt továbbfejleszti a „művészi igazság” koncepcióját, s ebből kiindulva elutasítja azt a fejlődéselvű konstrukciót, miszerint a realizmus csúcspontjához képest minden más korszak csak “átmeneti állomás”. Az idézett két cikke viszont az maradt, hiszen elméleti vizsgálódásaival nem hagyott fel az ötvenhatos események után sem. Négyéves cezúrát követően jelent meg 1960-ban a *Néhány szó a tükrözési elméletről* című tanulmánya az *Alföldben*,¹³ kifejezetten vitára szánva. A szándék megvalósul, talán az évtized irodalomtudományi közéletének egyik legkiterjedtebb, legszövevényesebb diszkussziója kerekedett belőle, melybe más orgánumok is bekapcsolódtak végül (a *Kortárs* és a *Társadalmi Szemle*).

A tükrözés-tanulmány „hatástörténete” továbbgyűrűzik, mert Barta későbbi két tanulmányában (a *Valóság és valóságosság* 1962-ből, *Irodalom és realizmus* 1963-ból)¹⁴ rendre visszatér állításaira, azokra épít és a vita tanulságaira reflektál. Az 1961-ben megjelent Mikszáth- és Kemény-tanulmányai korábban keletkeztek, Barta saját bevallása szerint esztétikájuk kiforrottabb, mint az elméleti cikkeké, ennek ellenére mindkettő vitát gerjesztett. A hozzászólók főleg azt kifogásolták, hogy míg a társadalomkritikai él vagy a politikai szerep vizsgálata

¹⁰ UO., 406.

¹¹ HANSÁGI.

¹² BARTA 3, 117.

¹³ BARTA 4.

¹⁴ BARTA 5.; BARTA 6.

háttérbe szorul, addig a szépirodalmi művek elemzése túlságosan előtérbe kerül. Ezeknek a vitáknak a bemutatására terjedelmi okokból nincs lehetőség, de logikájukat, a motivációkat kiválóan meg lehet érteni a tükrözés-vitából.

A *Néhány szó a tükrözési elméletéről* a marxista-leninista esztétika ezen alapelveinek differenciálását, részletes kidolgozását tűzte ki célul: szigorúan megkülönböztette a tudományos tükrözéstől a művészi tükrözést, ez utóbbi funkcióját (a teljes ember tükrözését) úgynevezett szűrőkön keresztül tudja betölteni. A szűrőkbe (összesen nyolcat sorol fel Barta) beletartozott a művész maga az élményeivel, az adott társadalom, a kor világnézete, egyén fölötti érvényű jelenségei (itt Wölfflinre utal), a stilizáció mértéke, a művészet sajátos anyaga, a nemzeti jelleg és a hagyomány. Mivel eddig a realizmust jórészt az ábrázoló művészettel azonosították, amibe így nehezen fért bele a líra nagy része, Barta János javasolja, hogy a valóságtükrözés kapcsán ne csak ábrázolást, de kifejezést is különböztessenek meg. Ezekre a megállapításaira reagáltak a legtöbben, korántsem egységesen. Juhász Géza és Beke Albert a következő számban igazából nem vitatkoztak, hanem egyetértésükről biztosították Bartát, a pszichológus Ádám Péter ugyan a tudat valóságát másodlagosnak tartja (ami elég meglepő egy pszichológustól – mutat rá majd Barta viszontválaszában), de nagyvonalakban szintén támogatja a koncepciót.

Az igazi opponensek közül csak Bimbó Mihály válaszát emelem ki, mert Karancsy László hajthatatlanul zsákutcának tartja a kísérletet, Bimbó Mihályné és Kardos Pál pedig nem Barta elméletével, hanem támogatói megállapításaival polemizál. Bimbó Mihály fölhívja a figyelmet, hogy a revizionizmus az esztétikában különösen erősen van jelen, s a tükrözés-tanulmány sem mentes ilyen téveszméktől, így szemére veti Bartának, hogy az esztétikai értéket helyezi előtérbe, s ez szükségszerűen esztétizáláshoz vezet. Ha visszaemlékszünk az előadás elején felsorolt három pontra, különösen a másodikra, melyben azt vázoltuk fel, hogy a marxista-leninista ideológia ódzkodik a mítosz, az irodalom föltárásától, akkor a következő Bimbó Mihály-idézetet könnyen érthetjük az ideológia egyértelmű megszólalásának: „az esztétikusnak [az esztétának – T. M.] *mindenekelőtt* azt kell elemeznie, hogy a művész alkotásával milyen osztály érdekeit szolgálja, milyen eszméket, ideálokat propagál.”¹⁵ A kronológiai sorrendet itt most megszakítjuk, mert Barta viszontválasza ugyan hamarabb készült el, mint ahogy Kiss Lajos elutasító, vulgáris idealizmussal vádoló cikke megjelent a Kortársban,¹⁶ viszont nagyjából hasonló választ kényszerül adni neki is, mint az Alföld 1961/3-as vitalezáró írásában. Így szerencsésebb Kiss Lajos írását Bimbó Mihály cikkéhez kötni, Szigeti Józsefnek, több marxista tankönyv szerzőjének a *Társa-*

¹⁵ BIMBÓ, 158. (kiemelés az eredetiben – T. M.)

¹⁶ KISS.

dalmi Szemlében közzétett hozzászólásával együtt. Szigeti fogalmaz a legradikálisabban, Bartát eklektikusnak, a marxista esztétikához nem értőnek nevezi, aki „egy egzisztencialista színezetű szellemtörténeten keresztül valaha ezzel [a polgári esztétikával – T. M.] ismerkedett meg”.¹⁷

Kiss Lajos Barta válaszára még viszontválaszt is adott,¹⁸ amivel a *Kortárs* lezártnak tekintette a vitát és egyértelműen a bírálók mellett foglalt állást. Kiss kételyének adott hangot (Szigetivel egybehangzóan), hogy miért baj az, ha „A vitázó elszántan hadba száll – nem az ellen, amit a cikkíró mond, hanem amit mondhatott volna”¹⁹ – azaz, ha ő nem az eredeti, hanem a „továbbgondolt” elmélettel, vagyis el nem hangzott mondatokkal vitatkozik. A meg nem értés ilyen foka miatt a válaszadásokban Barta kénytelen többször megismételni, hogy a tükrözésemélet újragondolására azért volt szükség, mert az a dogmatikus-vulgáris felfogás még mindig él, mely a műalkotástól az objektív valóság tükrözését várja el.

„Az igazi problémák a vita során merültek fel”²⁰ – zárja Barta *Alföld*-béli válaszát, és valóban elgondolkodtató, hogy a vita szabályait áthágó „továbbírás” miért lett maga is szabály (Bimbó Mihályné is hasonló módszerrel vitatta Juhász Géza cikkét). A taktika alkalmazói egytől egyig az úgynevezett ideológiaközvetítő értelmiség akkor befolyásos prominensei voltak és ez nem véletlen. Ugyanis Barta elmélete azzal válik veszélyessé, hogy a szubjektumnak jóval nagyobb teret ad, mint azt az ortodox marxizmus megengedné, s ezzel veszélybe kerül az ideológia közvetítése, amely megkérdőjelezhetetlenségét az objektivitásból nyerte. A szubjektum (ugyanúgy, mint az irodalmi szövegek poétikai összetettsége) felforgatja, parciálissá teszi a világ – így a műalkotások – adekvát értelmezését. A marxista ideológia egy premodern állapot fenntartására törekedett, ahol az egyén meghatározása készen kapott, s az individualizációnak esélyt sem hagy – voltaképpen egy, már akkor is meglévő, igen erős világtendenciával akart szembeüszni. Szociológiai terminusokat kölcsönvéve azt lehet mondani, hogy egy közvetett hozzáférésű társadalmat konzervál minden igyekezetével ez az ideológia és minden olyan kezdeményezést (jöjjön az akár az esztétika területéről), amely közvetlen hozzáférésű, vagyis demokratikus államrendet teremtené, meg kell akadályozni. Ilyen értelemben Barta János kérdése („Honnan tudom én, honnan tudja az olvasó és a szemlélő, hogy a tükröztetés igazi-e?”)²¹ igen súlyos problémát feszeget, hiszen a választ a hatalom szeretné megtartani magának, mert ha a válaszadás monopóliuma kicsúszik a kezéből (vagyis a „szubjektum” vagy az „esz-

¹⁷ SZIGETI, 109.

¹⁸ KISS 2.

¹⁹ BARTA 7, 602.

²⁰ BARTA 8, 224.

²¹ BARTA 4, 148.

tétikai érték” szolgáltatja a döntéshez a kiindulási alapot), akkor saját diktatórikus lényegétől fosztódik meg.

A tükrözés-vitával párhuzamosan egy másik vita is indult az *Alföld* hasábjain: Durkó Mátyás a kispolgári életformáról írott cikke²² jóval pártosabb volt, de annál kisebb a visszhangja. Mindenesetre tökéletes példája annak (az úgynevezett „fridzsider-szocializmus”-polémiával együtt), hogy a hatalom már a hatvanas évek elején elveszítette azt a totális befolyását a polgárok hétköznapi élete felett, amelynek tökéletessége talán csak az ideológia tanításaiban létezett, a homogenizációt mindig megtörte valamilyen kontingencia, esetlegesség. Barta János ennek a homogenizációnak, a tökéletes objektivitásnak a lehetetlenségét, a képtelenségét ismerte fel az irodalom, az esztétika terén. Kísérletében azt a humán perspektívát rehabilitálta, melynek pozíciója a magyar irodalomtudományban ma is meghatározó.

(2001)

²² DURKÓ. (Az ezt követő két számban jelentek meg a hozzászólások, a vita lezárására pedig az 1961/2-es számban került sor.)

A szerzőség fogalmai az irodalmi Nobel-díj intézményrendszerében

Amikor az első irodalmi Nobel-díjat odaítélték, a modern szerzőség-fogalom már egy megszilárdult, több mint százéves intézmény volt. Úgyis fogalmazhatnánk, hogy a Nobel-díj, mint az összes többi irodalmi díj, eleve egy bizonyos szerző-konceptióra épült: a díjat egy személynek adják át, a szerzői jogok tulajdonosának, mely kitüntetés egyben egy tekintélyes anyagi elismerés is általában. Emellett ebben az időben (történetének első évtizedében) a Nobel-díj elég sok ideológiai módosuláson ment keresztül párhuzamosan a bizottság tagságának változásaival. Aztán több évtizedig egy viszonylagos állandóság jellemezte a díjátadókat, igazán radikális átalakulások a kilencvenes évekre jöttek, igyekeztek a fehér férfiak dominanciáját valamilyen módon csökkenteni a díjazottak körében, valamint erősítették a Nobel-díj médijelenlétét is. Egy fordított hatás is érvényesült ezzel párhuzamosan: a tömegek figyelmét legalább egyszer egy évben a magas irodalomra irányították. Itthon Kertész Imre 2002-es Nobel-díja ezért is vetette fel még élesebben azt a kérdést, hogy miért is volt viszonylag ismeretlen a hazai közvélemény előtt Kertész neve eddig. Sokan ezt éppen a tömegmédia érdektelenségével magyarázták, de valószínűleg kanonizációs folyamatok ugyanúgy ott álltak ennek hátterében. A tanulmány bevezető része erre a feszültségre is magyarázatot keres, az okok között feltehetőleg ott van már az a jelenség, amit összefoglaló módon a „szerző visszatérésének” nevezhetünk. Írásom gerincét ennek az irodalomelméleti „hátraarcnak” a felvázolása adja, arra a belátásra építve, hogy vannak olyan intézmények, mint a Nobel-díj vagy a könyvkereskedelem, amelyek a „szerző halála” után is ragaszkodtak a hagyományos szerző-fogalomhoz. A befejezésben két olyan, a stockholmi díjátadó ünnepségen elhangzott laudációt elemzek, ahol nem voltak jelen a díjazottak. Teszem ezt abban a reményben, hogy ezekben a különleges helyzetekben született, a hiányzót megszólító retorikákból még inkább világossá válik, a Nobel-díj nemcsak szerzőket, hanem a szerzőközpontú olvasást is kanonizálja.

Kertész Imre Nobel-díjának magyarországi fogadtatása

2002. október 10-én valami megváltozott Magyarországon: az irodalmi Nobel-díj hatására mindenki Kertész Imréről igyekezett minél többet megtudni újság-cikkekből, rádió- és tévéműsorokból. Ritka alkalom, amikor az irodalom egy-

szerre tud hatást gyakorolni a politikára és a könyvpiacra, rövid ideig ráadásul úgy érezhettük, hogy irodalom és politika egyenrangúak, egy szintre kerültek. Másképp fogalmazva, ami nem sikerült a politikának, sikerült Kertész Nobel-díjának: a holokausz emlékezete végre nagyobb nyilvánosságot kapott az ország mindennapi életében is. A kései Kádár-korszakban is még tabunak számított, ennek ellenére a kilencvenes években továbbra sem övezte nagyobb méretű érdeklődés. Onnantól kezdve viszont a magyar diákok sokkal többet tanulhattak meg a vészkorszakról a *Sorstalanság* segítségével. Tehát a holokausz a magyar kollektív emlékezet részévé válhat végre,¹ de valljuk be, a folyamat még a hetvenedik évfordulóra sem zárult le teljesen.

Kertész Nobel-díja arra is példa, hogy a szerző személye továbbra is nélkülözhetetlen az olyan diskurzusokban, amelyek nem állnak közvetlen kapcsolatban az irodalomtudománnyal. Az ő esetében sem felejtette el senki hangsúlyozni a *Sorstalanság* életrajzi előzményeit.² Nemcsak az úgynevezett laikus olvasók tekintik tehát az interpretáció kiindulópontjának a szerzőt, hanem egész intézményrendszerek (az interjúk, a plakátok, az író-olvasó találkozók mindmind ezt sugallják.) Az irodalmi Nobel-díjnak minden esetben nagy hatása van a könyvpiacra is, jól mutatta ezt a *Sorstalanság* német kiadási jogaival rendelkező Rowohlt kiadó vezetőjének a kitörő öröme is.³

Mivel Kertészt nem ismerte a szélesebb közvélemény, sokan a hír hallatára egyszerre éreztek örömet és szégyent: örültek annak, hogy egy magyar író kapott végre Nobel-díjat, de egyben szégyellték tájékoztatlanságukat, mert egyáltalán nem ismerték korábban. Talán többen ezért sem tekintették saját díjuknak is az elismerést,⁴ ahogyan pedig az általában meg szokott történni. (Vannak azért pozitív példák is: Kertész Nobel-díja után nagyobb figyelmet kapott úgy általában a magyar irodalom és sok külföldön élő magyar beszámolt arról, hogy a helybeliek úgy gratuláltak nekik, mintha ők lennének az igazi kitüntetettjei a díjnak.) Az egyéni művészi teljesítmény és a kollektív elismerés közötti feszültségből egyenes út vezetett ahhoz, hogy vita bontakozzon ki a magyar irodalomkritika felelőssége körül. Volt olyan vélemény, mely szerint a kritikusok mulasztást követtek el, amikor nem ismerték fel Kertész művének nagyságát, s ezért maradt ismeretlen a *Sorstalanság* a magyar olvasók előtt. Ezt a vélekedés könnyű cáfolni, hiszen számtalan tanulmányt találunk már abból az időből is, amikor még Kertész nem volt díjazott. Erre hívja fel a figyelmet Gács Anna is, aki maga is egyik példája lehet a Nobel-díjat megelőző Kertész-recepciónak, számunkra ő már csak azért is kiemelendő, mert éppen az autoritás és a szerzőség kérdéseit vizs-

¹ GYÖRGY.

² Például: MAJOR.

³ JÄHNER. (Kertész többi művét németül viszont már a Suhrkamp adta ki).

⁴ BABARCZY.

gálta többek között Kertész regényeiben és esszéiben is.⁵ Az egyik kiinduló állítása az, hogy Kertész szövegei válságosnak és problematikusnak látják a szerzői autoritást és legitim beszédpozícióját.⁶ Hannah Arendt érvélésével párhuzamosan, immár nemcsak a tekintély, hanem a szerzői autoritás válságával is szembe-sít bennünket Kertész, melynek eredete Auschwitz, „az autonóm személyiség tagadásának történelmi traumája”.⁷ A szerző autoritásának problémája tehát nemcsak irodalmi kérdés, hanem „a társadalmi cselekvőképesség drámája”⁸ is egyben.

A szerző visszatér

Ahogy azt már láttuk, Kertész Nobel-díjának köszönhetően a holokauszt a magyar kulturális emlékezet részévé válhatott, a politikai elit törekvésével párhuzamosan. Ez csakis erős médiajelenléttel volt elérhető. Véleményem szerint a fent említett feszültség is abból keletkezett, hogy az irodalomkritika marginalizált diskurzusa egy pillanatra kikerült eredeti szubkulturális környezetéből. És magyarázható azzal is, hogy a kortárs irodalom mögött még nincs ott a klasszikusokat támogató tradíció és intézményrendszer, illetve nem rendelkeznek a bestsellereket jellemző média-hátszéllel.⁹ A Nobel-díj és más irodalmi díjak ezen a helyzeten próbálnak meg javítani, és ez a törekvést a Nobel-díj jelölőbizottságának több tagja interjúkban is megerősítette.

Maga a díjátadás folyamata a következőképpen zajlik le: ha megtörtént a döntés, akkor először a díjazottat értesítik táviratban, aztán a nevét bejelentik a médiában is. Innentől kezdve nemcsak olvasók milliói, fordítók és szerkesztők ezrei figyelnek fel az íróra és munkásságára, hanem a kiadók, az üzletemberek és a politikusok érdeklődését is felkelti.¹⁰ (Elfriede Jelinek azonban figyelmeztet ennek a túlzott érdeklődésnek a veszélyeire is: egy magyar napilapnak adott interjújában azt mondta, hogy azért beszélget ritkán újságírókkal, mert a média mindig eltorzítja a szavait.)¹¹

„A szerző halálának” posztstrukturalista kinyilatkoztatása is talán egy ilyen eltorzított kijelentés. Barthes „bon mot”-ja még a hatvanas években vált népszerűvé az irodalomtudományban, szinte szakmai közhellyé vált azóta, ugya-

⁵ GÁCS.

⁶ Uo., 113.

⁷ Uo., 119–120.

⁸ GÁCS 2, 221.

⁹ SZÉNÁSI.

¹⁰ JEWELL, 99–100.

¹¹ REVICZKY.

nakkor ma már újfent nem tekinthetjük a maga radikalitásában érvényesnek. Sokkal inkább akkor fogalmazunk pontosan, ha belátjuk, hogy bizonyos intézmények (mint például a tömegmédia vagy a szerzői jogvédő hivatal) végig ragaszkodtak a szerző személyéhez és hagyományos fogalmához a „szerző halála” után eltelt öt évtized folyamán. Természetesen történtek kísérletek arra, hogy az irodalommal foglalkozó tévéműsorok ne a szerzőt állítsák a középpontba: a leg-sikeresebb talán a BBC által indított *Nagy Könyv* című show volt, amely csakis a könyvekre koncentrált.¹² Ez azonban csak a szabályt erősítő kivétel volt: bárhol a nyugati világban a szerző neve márkanévként is funkcionál és nemcsak a kulturális elit akar jelen lenni egy-egy híres író felolvasásán (az íróval való találkozás vágya talán az olvasás történetének egy korábbi szakaszára vezethető vissza, amikor még hangosan és közösen olvastak az emberek és nem magányos és csendben, mint manapság). Egyértelmű hát, hogy a szerzőség fogalmának több aspektusa (autoritás, szerzői jogok, az intenció kérdése az interpretációban) elengedhetetlen részei a populáris kultúrában megjelenő szerzőnek. De így van ez a szorosabb értelemben vett szakmában is: az irodalomtörténeti kézikönyvek többségének szerzői továbbra is az írók személyére építik narratívájukat, melyben általában nem különféle szerzőktől származó szövegek követik egymást, hanem életművek.¹³ Az irodalomtudomány „politikussabb” irányzatai számára különösen fontos a szerző fogalma: a feminizmus, a posztkolonializmus és az újhistorizmus egyaránt hangsúlyozza a kontextus szerepét, így a szerző életrajzából következő sajátosságokat is.¹⁴

És hát központi szerepe van az irodalmi Nobel-díj történetében, a körülötte kialakuló politikai vitákban is. Például csakis a díjazottak névsora hozzáférhető, olyan listát nem készítenek, amelyen azok a könyvek szerepelnének, amelyek miatt megkapták a szerzők a díjat (ami már nyugodtan tekinthető lenne egyfajta kánonnak is). Ha tehát a Nobel-díj bizottság döntését politikai okokból kritizálták, akkor a bíráló alapvető indoka mindig a szerző személye volt, nem pedig valamelyik könyve. 1982-ben például azért tiltakoztak néhányan Gabriel García Márquez Nobel-díja ellen, mert köztudott volt, hogy az író közeli barátja Fidel Castro-nak.¹⁵

Mivel a Nobel-díjat történetének kezdete óta a többi díjhoz képest nagyobb nemzetközi figyelem övezi (méltán nevezhető a „leguniverzálisabbnak”¹⁶ akár), így a bizottságnak nem irodalmi szempontokat is figyelembe kell vennie, úgy mint melyik nyelv, ország, kultúra vagy műfaj nem kapott még díjat. A har-

¹² SZÉNÁSI, 268.

¹³ JANNIDIS–LAUER–MARTINEZ–WINKO, 31–32.

¹⁴ BURKE, 425.

¹⁵ JEWELL, 104.

¹⁶ UO., 111.

mincas években nemcsak a szerző személye, de népszerűsége is fontos szempont volt,¹⁷ s ezért kapott 1938-ban Pearl Buck Nobel-díjat. A bizottságot ezért a döntéséért erősen kritizálták, némelyek egyenesen attól tartottak, hogy a következő évben Margaret Mitchell lesz a nyertes, mivel a legelső bizottság által felállított követelményeknek messzemenőig megfelelt volna.¹⁸

A kitüntetésnek (a díj mellé járó összegén túl) komoly pénzügyi következményei is vannak, mint például az eladások és fordítások számának megnövekedéséből, illetve az előadói honoráriumok származó bevételek megugrása.¹⁹ Ahogy már említettem, a bizottság eredeti szándékainak megfelelően, azokat az írókat kell népszerűsíteni, akiknek erre nem nagyon volt eddig lehetőségük, illetve eddig nem nagyon keltették fel a piac érdeklődését.²⁰ A könyvpiac minden intézménye és szereplője egyébként is érdekelt a szerzőség diskurzusának fenntartásában. Ehhez hasonlóan a múzeumok, a galériák vagy a műkincs-kereskedelem piacai sem tudnának létezni és működni nevek, a művész személye nélkül.²¹

Alfred Nobel végrendeletének „átírása”

A művész fogalmát, ahogy arra Catherine M. Soussloff rámutatott, mindig eleve adottnak fogadták el végig a modern művészet történetében.²² Nem volt ez másképpen a szerző esetében Alfred Nobel idején sem. Végrendeletében ugyanis azt az elvet fektette le, hogy a díjakat azoknak kell adni, akik az elmúlt évben „a leghasznosabban tevékenykedtek az emberiség javára” és az irodalmi díj annak jár, „aki a legkiemelkedőbbet alkotta, mégpedig ideális szemlélettel.”²³

Első látásra tehát Nobel végrendelete is személyeket (és így írókat) állít a középpontjába, sőt, külön kitétel, hogy a díjazottnak még élnie kell, mert a díj abban is támogatni akarja, hogy az emberiségnek tett szolgálatait tovább folytathassa.²⁴ De világosan kiolvasható a szövegből az is, hogy nem életművéért kapják a kitüntetést, hanem egyes művéért, amelyek ráadásul a díjátadást megelőző évben jelentek meg. Tehát sokkal inkább az „Év könyve” típusú díjnak szánta Nobel az irodalmi díjat. (Van persze ellenpélda is a díj történetében: a húszas

¹⁷ ESPMARK, 124.

¹⁸ UO., 132.

¹⁹ JEWELL, 100.

²⁰ UO., 110.

²¹ SOUSSLOFF, 487.

²² UO., 486.

²³ idézi: ESPMARK, 7.

²⁴ JEWELL, 98.; KLEIN, 4.

évek végén azért nem ítélték oda Gorkijnak a Nobel-díjat, mert a bizottság tagjai attól tartottak, hogy a nagyközönség azt hiszi majd, az író az életművéért kapta a díjat – s ezt egyesek propagandaként használhatják fel ellenük –, holott ők az írókat csak a memoárjaiért tartották volna érdemesnek a díjra.)²⁵

Ez a végrendelet tipikusan az a szöveg, amelyet csakis a szerzői intenció felől olvasnak: a Nobel-díjról született frissebb tanulmányok is úgy gondolják, hogy teljesen félreértették Nobel akaratát és teljesen ellentétes a végrendelet szellemével az, hogy életműveket díjaznak.²⁶ Ugyanakkor mint minden szövegben, Nobel végrendeletében is vannak helyek, melyek többféle magyarázatot is megengednek. Az *ideális* kifejezés kétségkívül nagy játéktérrel hagyott az utókor-nak, a Nobel-díj első két évtizedében a német idealizmus filozófiájából származtatták.²⁷ Ennél is meghatározóbb viszont a Nobel-díj sorsában az, hogy „elmúlt év” helyett az „elmúlt évek” jelentése mellett döntöttek, mert ezzel könnyen indokolhatták, miért életművekért tüntetnek ki írókat és miért nem az egyes könyveikért.²⁸ Hasonlóan lehetetlen meghatározni, azaz kritériumokat felállítani arra nézvést, mi is van igazán „az emberiség hasznára”, mely kifejezés szintén utat nyitott számtalan esztétikai ideológiának. Ezért nincs is értelme a díjazottak listáját mai, érvényes irodalomtörténeti kánonokkal összevetni. Sokkal inkább – ahogy Kertész Imre magyarországi fogadtatása mutatja – kánonformáló erő az irodalmi Nobel-díj. Wolfgang Klein megfogalmazásában, a díjat odaítélő bizottságnak az a célja, hogy történelmet csináljon, ne pedig várjon rá.²⁹

A díjazottak magas átlagéletkora tökéletesen mutatja, hogy a bizottság döntéseit mai napig meghatározza a szerzőközpontúság, majdhogynem lezárult életműveket tüntetnek ki. Más kánonokkal már csak azért sem lehet párhuzamos az irodalmi Nobel-díj intézménye, mert sok esetben az írók már nem érik meg műveik sikerét, a szabályok szerint viszont a bizottság nem adományoz posztumusz díjakat (illetve csak akkor, ha már megtörtént a díjra jelölés, de az illető elhalálozik azelőtt, hogy a díjat átvette volna).³⁰ Tehát az egyes életműveket jelentősen már nem befolyásolja a díj, annak hatására már nem vesznek új irányt. Kertész Imre Nobel-díjának egyik vetülete, hogy nemcsak a holokausztirodalom reprezentánsát, hanem egy, a nyugati kánonban perifériára szorult irodalom képviselőjét is látták benne. A különféle „perifériák” beemelése a díjazottak közé jól mutatja azt a törekvést, hogy a bizottság megpróbálja kompenzálni azt a jogos kritikai észrevételt, hogy a Nobel-díjat jórészt európai férfiak kaptak

²⁵ ESPMARK, 104.

²⁶ JEWELL, 101.; KLEIN, 4.

²⁷ JEWELL, 106.; KLEIN, 10.

²⁸ KLEIN, 9.

²⁹ UO., 12.

³⁰ ESPMARK, 9.

eddig, s főként azok, akik prózaíróként tevékenykedtek.³¹ Az utóbbi néhány év díjazottainak névsora is ezt bizonyítja: Naipaul és Coetzee a posztkoloniális irodalomhoz tartoznak, megnő a díjazott írók száma is (Elfriede Jelinek, Doris Lessing, Herta Müller, Alice Munro), Harold Pinter főként drámaíró, Mario Vargas Llosa perui, Mo Jen kínai, Orhan Pamuk pedig török író, tehát velük ismét egy-egy periferiális irodalom képviselője kapott díjat. Számunkra az a lényeges, hogy az olyan politikai diskurzusok (ezt példázza éppen a Pamuk körül kibontakozó heves törökországi vita esete) és kánonok (például a posztkolonializmus és a feminizmus) kaptak publicitást, amelyekben a szerző személye újfent releváns tényező. Ebből következik egy még nagyobb horderejű kijelentés: *az irodalmi Nobel-díj nemcsak szerzőket kanonizál, hanem a szerzőközpontú műértést is.*

Ha a szerző még sincs ott: két díjátadó beszéd elemzése

Ezt a fenti állítást két rövid elemzéssel kívánom bizonyítani, Horace Engdahlnak (2004-ben) és Per Wästbergnek (2005-ben) a stockholmi ünnepélyes díjátadáson tartott beszédek értelmezésével. Azért esett rájuk a választás, mert egy különleges szituációban hangzottak el: a díjazott írók (Elfriede Jelinek és Harold Pinter) nem mentek el Stockholmba, hanem egy előre felvett videoüzenet segítségével mondták el az ekkor szokásos, a díjátvételt követő előadásukat. Beszédes tény már az is, hogy az előadások, bár már rögzítettek voltak, ugyanúgy csak a Svéd Akadémia engedélyével idézhetők tanulmányokban, mint az összes többi addig elmondott beszéd, copyrighttal védettek.³² A copyright egyértelmű jele a szerzőség meghatározó jelenlétének, de még többet árul el a két laudáció, hiszen mindenképpen számolniuk kellett a szerző hiányával, holott a díjátadó ünnepség egy olyan performansznak tekinthető, ahol a szerző testi jelenléte és a különféle beszédaktusok mind-mind megerősítik a szerzőség diskurzusát. Tehát azt kell megvizsgálni, hogy milyen retorikával tüntethető el ez a zavar, a közvetítettségből adódó törés. A videoüzenet és a könyv ugyan nagyon különböző médiumok, de ebben az esetben egy fontos közös jellemzőjük akad: a produkció és a recepció nem egyidejű, így óhatatlanul törés következik be a kettő között (például a videofelvétel és a lejátszás közötti időben is történhet olyan esemény, amely többlétezővel ruházza fel a nézőt).

Nem meglepő, hogy – rövidegük ellenére – mindkét beszéd az életművet méltatja, szinte felsorolásszerűen. Szintén közös jellemzőjük, hogy a beszéd

³¹ KREUZER, 2.; JEWELL, 106–108.

³² JELINEK.; PINTER.

legvégén közvetlenül megszólítják a díjazottakat, az aposztrophé üressége viszont így nyílttá válik, a beszédek pusztán csak a konvencionalitásukat mutatják fel, semmi egyebet. A szerző hiányára viszont homlokegyenest más választ adnak, egészen más a stratégiájuk: Engdahl színre viszi a bizonytalanságot, Wästberg ellenkezőleg, erős ideológiai megjegyzésekkel eltakarja azokat. Engdahl második mondata tehát nemcsak a Jelinek-szövegek olvasási bizonytalanságaira vonatkozhat: „A szerző mindenütt ott van és sehol sincs ott, igazán soha nem áll ott a szavai mögött, és nem is engedi át azokat saját teremtett alakjainak annak az illúziónak a megteremtése érdekében, amely azt sugallná, léteznek ők az ő nyelvén kívül is.”³³ A kétértelműség éppen abból adódik, hogy az irodalmi Nobel-díjnak természeténél adódóan számolnia kell a szerzővel az olvasás folyamán, még olyan szövegek esetén is, ahol az olvasás ilyen lehetőségei radikálisan felszámolódnak. Az az állítás, hogy a szerző onnipotenciával bír az irodalmi alakok felett, még egyszer megismétlődik („A szerző nem adja át azt a helyét, ahonnan majdnem úgy tudja megfigyelni a szereplőit, mint az üvegbúra alá zárt rovarokat”),³⁴ mintegy jelölve az egyetlen kivezető utat, azazhogy szerző és irodalmi alak totális szétválasztásában, egy alá- és fölérendeltségi viszonyban megszülethet a szerző stabil léte. A megkülönböztetésnek ez a retorikája akkor éri el csúcspontját, amikor az *irodalmi hős* definícióját egy másik differencián alapuló rendszerbe helyezi, a férfi irodalom-női irodalom párosába, ahol a szerző irodalmi alakkal való azonosítása csak az elsőt jellemzi:

Mi is a hős egy szépirodalmi szövegben? Olyan más különbségtelektől most tekintsünk el, mint hogy valaki olyan, akinek akkor is igaza van, mikor az egész világ téved. A férfiak által dominált modernségben gyakorta maga a szerző volt az, aki a száműzött ego magányos hangjában rejtőzött el. Ez pedig előhívja az empátiát és az identifikációt, ami által létrejön az irodalom örök karaoke hatása, ahol az olvasó csak csatlakozik a kórusba. Elfriede Jelinek olvasásának nehézségét az jelenti, hogy nála nincs egy olyan szimpatikus narrátor, akiben megpihenhetne és akivel azonosulni tudna az olvasó.³⁵

³³ „The author is everywhere and nowhere, never quite standing behind her words, nor ever ceding to her literary figures in order to allow the illusion that they should exist outside her language.” (ENGDAHL.) Az angol idézeteket minden esetben saját fordításban közlöm.

³⁴ „The author does not cede the floor, observing her characters almost as insects under a glass cover.” (ENGDAHL.)

³⁵ „What is a hero in a literary work? Other differences aside, it is someone who is right when the world is wrong. In male modernism, it has often been the author himself, disguised as the solitary voice of the outcast ego. This invites empathy and identification, thereby producing literature’s eternal karaoke effect, where the reader joins in on the chorus. The difficulty in

Engdahl érvelésének tetőpontján tehát a szerző jelenléte olyan erőssé vált, hogy a Jelinek-szövegek egyetlen feltételezett olvasója sem szabadulhat alakjától, nem alakíthat ki egy intim szöveg-olvasó viszonyt. A retorika mindkét célját beteljesítette: egyrészt a hagyományoknak megfelelően bizonyította a díjazott művészetének egyedülálló karakterét, másrészt elterelte a figyelmet a szerző hiányából adódó paradox helyzetre és mintegy nyugvópontként térhet így át annak közvetlen megszólítására – a megszólítás nyíltan retorikus voltára már nem is kell reflektálnia.

A Harold Pinter méltató laudációjában Per Wästberg szintén igyekszik meggyőzni hallgatóságát arról, hogy a kitüntetett életműve szintén individuális teljesítmény, hiszen a szerző neve tovább él mint műfaj („Pinteresque”) és mint imaginárius ország („Pinterland”).³⁶ Engdahllal szemben viszont ő nem beszél kétértelműen, sőt, egyáltalán nem zavarja, ha homlokegyenest különböző állítások hangzanak el a szövegében. Legszembetűnőbb ez az irodalom politikai aspektusainak a hangsúlyozásakor, illetve tagadásakor: „Gyakran mondják, hogy Pinter túl későn kötelezte el magát politikailag. Ezzel szemben maga Pinter nevezte első korszakát – *Az étellift*, *A születésnap* és *A meglebáz* című műveit – politikusnak.”³⁷ Amikor viszont közvetlen megszólításra tér át, akkor már tagadja, hogy a bizottság döntéseinek lennének politikai indokai: „Kedves Harold Pinter, a Svéd Királyi Akadémia a Nobel-díjas kiválasztásával csakis egy egyedülálló személyiség teremtményét ismeri el és nincs tekintettel származásra, nemre vagy irodalmi műfajra. Ezt fontos hangsúlyozni.”³⁸ Hogy a kettő csak látszólag áll szemben egymással, azt egy egyszerű ismétlés világítja meg: „Ha valaki mégis azt gondolná, hogy túl későn kapta meg ezt a díjat, akkor erre azt válaszolhatnánk, hogy ebben a pillanatban is valahol a világban rendezők és színészek egy újabb generációja értelmezi újra éppen az Ön drámáit.”³⁹ A retorika itt az egyik leggyakoribb eszközzel él: létre kell hozni egy csoportot (ebben az esetben akik folyton a túl kései döntéseket kritizálják), amellyel szemben már könnyedén kialakulhat a beszélő és a hallgatóság közössége a többes szám első személyű névmásban. Emellett a megkésettségtől való félelmét is elárulja, ami

reading Elfriede Jelinek is that there is no sympathetic narrator in whom the reader can rest and with whom the reader can identify.” (UA.)

³⁶ WÄSTBERG.

³⁷ „It is usually said that Pinter’s political commitment came late. But Pinter himself describes even his first period – *The Dumb Waiter*, *The Birthday Party*, *The Hothouse* – as political.” (UA.)

³⁸ „Dear Harold Pinter, / In its choice of a Nobel Laureate the Swedish Academy recognises only the creative power of a single individual regardless of nation, sex, and literary genre. This needs emphasising.” (UA.)

³⁹ „If someone thinks your prize is late in coming, we may reply that at any given moment somewhere in the world your plays are reinterpreted by new generations of directors and actors.” (UA.)

mögött egy potenciális kudarc eltagadása lehet, mégpedig az, hogy az irodalmi Nobel-díjnak mégsem sikerülne kánont teremtenie, csak megkésve követné a megszilárdult, eleve adott kánonokat. Wästberg beszéde tehát egyszerűbb retorikai stratégiára épít, mint az Engdahlé, ezért nem is hangsúlyozza rendhagyó voltát annak, amikor beszéde végén – mintha csak egy szolgálati közleményt olvasna be – színpadra szólítja Stephen Page-et, Pinter kiadóját, aki az író távollétében átveszi a díjat.

Pedig nagyon is szimbolikus az, hogy egy író éppen a kiadója képvisel a díjátadáson. Ennél jobban semmi bizonyítja jobban, hogy az irodalmi Nobel-díj ezer szállal kötődik a könypiachoz és – bár ezt Wästberg éppen cáfolni kívánta – a politikához. De ezt ne úgy képzeljük el, mintha kereskedők vagy politikusok mozgatnák marionettbábuként a döntéshozókat és nem is fordítva történnek a dolgok. A kapcsolatok hálójának keretét a szerzőség diskurzusa adja, amelyet leginkább az idegek hálózatához hasonlítanám: bárhonnan érkezhetsz impulzus, azt óhatatlanul továbbadja mindegyik sejt a másoknak, annak hatására reagálnak vagy éppen nem reagálnak, mert nem éri el az ingerküszöbüket, de minden esetben öntudatlanul is a test, a szerző továbbélését szolgálják.

(2008/2015)

AZ ÍRÁSOK EREDETI MEGJELENÉSI HELYEI

Két kuruc/labanc beszélget: Ady hat, azonos (al)című verséről és a Kovács András Ferenc-féle „átíratról” = *Kuruc(kodó) irodalom: Tanulmányok a kuruc kor irodalmáról és az irodalmi kurucokról*, szerk. MERCS István, Móricz Zsigmond Kulturális Egyesület, Nyíregyháza, 2013, 309–325.

A transzcendencia-immanencia oppozíció felbomlása Illyés Gyula *Rend a romokban című kötetének Meditáció-ciklusában*, *Studia Litteraria* (Tomus XL.), 2002, 14–25. (valamint: *Csak az igazat – Tanulmányok Illyés Gyula centenáriuma*ra, szerk. GÖRÖMBEI András, Kortárs, 2003, 70–81.)

Jelenlét jelentés helyett – a Valse triste példája = *Valse triste (A Szombathelyen, Celldömölkön és Csöngén 2013. április 26–28-a között rendezett Valse triste-konferencia szerkesztett és bővített anyaga)*, szerk. FÜZFÁ Balázs, Savaria University Press, Szombathely, 2013, 173–179.

„A dolgokban hír van” – Tárgyiasság és biblikuasság Nemes Nagy Ágnes *Ekhnáton-ciklusában* = *Tanítványi Disputa – In honorem Berta Erzsébet*, szerk. BÉNYEI Péter, FAZAKAS Gergely Tamás, LAPIS József és TAKÁCS Miklós, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2013, 51–53.

T. S. Eliot- és Walt Whitman-hatások Szilágyi Domokos költészetében, *Kortárs*, 2016/4, 52–57. (valamint: *„Határincidens” – Tanulmányok Szilágyi Domokosról*, szerk. PALKÓ Gábor és SZILÁGYI Zsófia Júlia, Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp., 2016, 99–111.)

A befejezhetetlen identitásmozgások (Markó Béla Szétszedett világ című gyűjteményes kötetéről), *Hitel*, 2003/4, 100–108. (A tanulmány első fele ebben a kötetben jelenik meg először.)

Egy Bécs városához címzett fogadó Budapesten: a városi emlékezet és a „monarchikus” identitás narratívái Krúdy Gyula Boldogult úrfikoromban című regényében = *Terek és szövegek. Újabb perspektívák a városkutatókban*, szerk. N. KOVÁCS Tímea, BÖHM Gábor és MESTER Tibor, Bp., 2005, 285–292.

Létbé, Mnemoszüné, Melankólia. Emlékezés és felejtés Németh László Gyász című regényében = *A prózáiról Németh László*, szerk. GÖRÖMBEI András, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 2005, 155–163.

Ió lánya. Nemek, átváltozások, a szöveg idegensége és az idegen „szövegesedése” Móricz Zsigmond Árvácskájában, Irodalomtörténet, 2009/3, 318–343.

Miért éppen Hollandia? – kortárs holland társadalomtudósok elméleteinek alkalmazhatósága Füst Milán A feleségem története című regényének olvasásában = *Debrecentől Amszterdamiig (Magyarország és Németalföld kapcsolata)*, szerk. PUSZTAI Gábor és BOZZAY Réka, Debreceni Egyetem Néderlandisztika Tanszék, Debrecen, 2010, 291–313.

Szempontok a Niki újraolvasásához = „Hogy megállíthatná a múlt időt”. Antológia Márkus Béla 70. születésnapjára, Orpheusz, Bp., 2015, 131–138.

„nálunk külföldön természetesen mindig mindenki hazudik...” (Déry Tibor G. A. úr X-ben című regényéről), Debreceni Disputa, 2007/3, 55–57.

A Barta János által indított esztétikai viták az ötvenes-hatvanas évek fordulóján = *Emlékezés a száz éve született Barta Jánosra*, szerk. IMRE László és GÖNCZY Monika, Szenci Molnár Társaság, Bp., 2003, 138–146.

És a szerző Stockholmba megy: a szerzőség fogalmai az irodalmi Nobel-díj intézményrendszérében = *In memoriam Görömbei András*, szerk. BARANYAI Norbert, IMRE László és TAKÁCS Miklós, Debrecen, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2015, 404–413.

BIBLIOGRÁFIA

ADY

Ady Endre összes versei, összeáll. LÁNG József és SCHWEITZER Pál, Szépirodalmi, Bp., 1977.

AEÖPM IV

Ady Endre összes prózai művei IV., s. a. r. VEZÉR Erzsébet, Akadémiai, Bp., 1964.

AEÖPM X

Ady Endre összes prózai művei X., s. a. r. LÁNG JÓZSEF és VEZÉR Erzsébet, Akadémiai, Bp., 1973.

ANTAL

ANTAL Éva, *Narcisztikus dimenziók: de Man és Derrida az emlékezés (ironikus) allegóriájáról*, Literatura, 2004/1, 5–20.

ASSMANN

ASSMANN, Jan, *Mózes, az egyiptomi – Egy emlékenyom megfejtése*, ford. GULYÁS András, Osiris, Bp., 2003.

ASSMANN 2

ASSMANN Jan, *A kulturális emlékezet – Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. HIDAS Zoltán, Atlantisz, Bp., 1999.

ASSMANN 3

ASSMANN, Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit (Erinnerungskultur und Geschichtspolitik)*, C. H. Beck, München, 2006.

ÁGOSTON

Visszavont remény. Szilágyi Domokos levelei Méliusz Józsefhez, összeáll, jegyz., tan. ÁGOSTON Vilmos, Szépirodalmi, Bp., 1990.

BABARCZY

BABARCZY Eszter, *Nobel-dilemma – itt az alkalom*, Népszabadság, 2002. október 19., 19.

BABITS

BABITS Mihály, *Utolsó Ady könyv*, Nyugat, 1923, II. kötet, 638–642.

BAL

BAL, Mieke, *Travelling Concepts in the Humanities (A Rough Guide)*, University of Toronto Press, Toronto–Buffalo–London, 2002.

BALASSA

BALASSA Péter, *Miért a zsoltár? Az Árvácska újraolvasásához* = Uő., *Magatartások találkozója. Babits, Kosztolányi, Móricz*, szerk. SZARKA Judit, Balassi, Bp., 2007, 115–126.

BARANYAI

BARANYAI Norbert, *Az elbeszélés mint imádság (A szenvedés kimondásának és eltörlésének lehetőségei az Árvácskában)*, Hittel, 2006/3, 84–107.

BARTA

BARTA János, *Jókai és a művészi igazság*, Irodalomtörténet, 1954, 401–417.

BARTA 2

BARTA János, *Kemény Zsigmond mint szépíró*, Irodalomtörténet, 1961, 236–251.

BARTA 3

BARTA János, *Még egyszer a realizmusról (az Irodalomtörténeti Kongresszus utóhangja)*, Alföld, 1956/5, 116–129.

BARTA 4

BARTA János, *Néhány szó a tükrözési elméletről*, Alföld, 1960/3, 139–149.

BARTA 5

BARTA János, *Valóság és valóságserűség. Előtanulmány a realizmus esztétikájához*, Alföld, 1962/4, 77–93.

BARTA 6

BARTA János, *Irodalom és realizmus*, Alföld, 1963/5, 55–64, ill. 1963/7, 54–68.

BARTA 7

BARTA János, *Élmény és esztétikum (Válasz Kiss Lajos Valóság és esztétikum c. cikkére)*, Kortárs, 1961, 601–606.

BARTA 8

BARTA János, *Útjelzők és tilalomfák. Összinté válasz a tükrözési vita résztvevőinek*, Alföld, 1961/3, 208–224.

BARTHES

BARTHES, Roland, *Világoskamra (Jegyzetek a fotográfiáról)*, ford. FERCH Magda, Európa, Bp., 2000.

BATA

BATA Imre, *Weöres Sándor közelében*, Magvető, Bp., 1979.

BEKE

BEKE Judit, *Átok és panasz. Balassa Péter Móricz-recepciójáról = Az újraolvasott Móricz*, szerk. ONDER Csaba, Nyíregyháza, NYF BTMFK Irodalmi Tanszék, 2005, 22–41.

BERTA

BERTA Erzsébet, *Nemes Nagy Ágnes és a tárgyias lírai kifejezőmód = Irodalom, politika, élet (1945–1979)*, szerk. MÁRKUS Béla, I. kötet, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 1997, 281–293.

BIMBÓ

BIMBÓ Mihály, *A materialista ismeretelmélet következetesebb alkalmazásáért az esztétikában* (Megjegyzések Barta János „Néhány szó a tükrözési elméletről” c. tanulmányához), Alföld, 1960/5, 152–160.

BIRCSÁK

BIRCSÁK Anikó, *Az Árvácska és a regény műfajának mitológiai vonatkozásai*, Alföld, 2005/9, 65–73.

BODNÁR

BODNÁR György, *A Niki az Új Hangban = Mérlegen egy életmű (A Déry Tibor halálának huszonötödik évfordulóján rendezett tudományos konferencia előadásai)*, szerk. BOTKA Ferenc, Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp., 2003, 93–100.

BORBÉLY

BORBÉLY András, *A nyelv beomlasztása. Szilágyi Domokos: Búcsú a trópusoktól (1969) = Irodalom, test, emlékezet*, szerk. BORBÉLY András, ORBÁN Jolán és PIELDNER Judit, Erdélyi Múzeum Egyesület, Kolozsvár, 2014, 37–56.

BORIÁN

BORIÁN Elréd, „Idegen voltam, de be nem fogadtatok”. *Gyermeksors Móricz Zsigmond Árvácska című regényében*, Pannonhalmi Szemle, 1993/2, 87–90.

BOURDIEU

BOURDIEU, Pierre, *Férfiuralom*, ford. N. KISS Zsuzsa, Bp., Napvilág, 2000.

BURKE

BURKE, Seán, *The Politics of Authorship: Views from Everywhere and Nowhere = Rückkehr des Autors: zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, hrsg. von Fotis JANNIDIS, Gerhard LAUER, Matias MARTINEZ, Simone WINKO, Niemeyer, Tübingen, 1999, 421–429.

BUTLER

BUTLER, Judith, *Jelentős testek (A „szexus” diszkurzív korlátairól)*, ford. BARÁT Erzsébet és SÁNDOR Bea, Új Mandátum, Bp., 2005.

COHN

COHN, Dorrit, *Áttetsző tudatok*, ford. CSERESZNYÉS Dóra, GÁCS Anna és GOCSÁL Ákos = *Az irodalom elméletei II.*, szerk. THOMKA Beáta, JPTE-Jelenkor, Pécs, 1996, 81–193.

CSÁKY

CSÁKY Móric, *Az operett ideológiája és a bécsi modernség (Kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról)*, Európa, Bp., 1999.

CS. GYÍMESI

CS. GYÍMESI Éva, *Álom és értelem. Szilágyi Domokos lírai létértelmezése*, Kriterion, Bukarest, 1990.

CS. SZABÓ

CS. SZABÓ László, *Negyvenhat perc a költővel*, Magyar Műhely, 1964/7–8, 105–116.

DELSEIT–FRICKE

DELSEIT, Wolfgang, FRICKE, Hannes, *Das Parfum (Patrick Süskind – Tom Tykwer) – Positiver Held und unbegreifliches Genie: Über die Schwierigkeiten, der (eigenen) Filmsprache zu vertrauen = Literaturverfilmungen*, hrsg. von Anne BOHNENKAM und Tilman LANG, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 2012, 351–369.

DE MAN

DE MAN, Paul, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford. FOGARASI György, Pompeji, 1997/2–3, 93–107.

DE MAN 2

DE MAN, Paul, *Antropomorphism and Trope in the Lyric* = UŐ., *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia UP, New York, 239–262.

DE MAN 3

DE MAN, Paul, *Az ironia fogalma*, ford. KATONA Gábor = Uő., *Esztétikai ideológia*, Janus/Osiris, Bp., 2000, 175–203.

DEMÉNY

DEMÉNY Péter, *Miért Kolumbusz? Magány és színvonal összefüggései Szilágyi Domokos költészetében = Magány és árnyék. Egy Szilágyi Domokos nevű ember a Szekuritáté bálójában*, szerk. SELYEM Zsuzsa, Láthatatlan Kollégium – Transzit Alapítvány, Kolozsvár, 2008, 77–81.

DERRIDA

DERRIDA, Jacques, *A fehérré mitológia. A metafora a filozófiai szövegben*, ford. BOROS János, CSORDÁS Gábor és ORBÁN Jolán = *Az irodalom elméletei V.*, szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 1997, 5–102.

DERRIDA 2

DERRIDA Jacques, *Mnémoszüné* = Uő., *Mémoires Paul de Man számára*, ford. SIMON Vanda, József Emlékhely, Bp., 1998, 19–59.

DÉRY

DÉRY Tibor, *Niki – Szeretem*, szerk. POMOGÁTS Béla, Ikon, Bp., 1995.

DÉRY 2

DÉRY Tibor, *G. A. úr X-ben*, Szépirodalmi, Bp., 1964.

DÉRY 3

DÉRY Tibor, *Sorsfordító évek X-ben (Kihallgatási jegyzőkönyvek, periratok, börtönírások, interjúk és egyéb művek (1957–1964))*, s. a. r. BOTKA Ferenc, Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp., 2002.

DRAAISMA

DRAAISMA, Douwe, *A metaforamasina: az emlékezet egyik lehetséges története*, ford. BALOGH Tamás, Typotex, Bp., 2002.

DRAAISMA 2

DRAAISMA, Douwe, *Miért futnak egyre gyorsabban az évek?*, ford. BALOGH Tamás = UÓ., *Miért futnak egyre gyorsabban az évek?*, Typotex, Bp., 2003, 183–204.

DURKÓ

DURKÓ Máttyás, *A kispolgári életformáról*, Alföld, 1960/4, 101–109.

DUTT

Hermeneutik, Ästhetik, Praktische Philosophie. Hans Georg Gadamer im Gespräch, hrsg. von Carsten DUTT, Winter, Heidelberg, 2000³.

EISEMANN

EISEMANN György, *Modernitás, nyelv, szimbólum = A magyar irodalom története II. (1800-tól 1919-ig)*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály és VERES András, Gondolat, Bp., 2007, 689–703.

ELIOT

T. S. ELIOT *legszebb versei*, ford. LŐRINCZI László, SZÁSZ János, SZEMLÉR Ferenc, a szövegösszehasonlítás [sic!] és jegyz. SZILÁGYI Domokos, Albatrosz, Bukarest, 1970.

ENGDAHL

Presentation Speech by Professor Horace Engdahl of the Swedish Academy, December 10, 2004

http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/presentation-speech.html, 2017. december 18.

ESPMARK

ESPMARK, Kjell, *Az irodalmi Nobel-díj – Száz év története*, ford. DERES Péter, Bp., Európa, 2004.

ESZE

ESZE Tamás, *Két szegénylegény egymással való beszélgetése*, Irodalomtörténet, 1949/2, 254–262.

FEHÉRI

FEHÉRI György, *Egy végtelenül magányos regény (A feleségem története) = A magyar irodalom története III.*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály és VERES András, Gondolat, Bp., 2007, 390–402.

FISCHER

FISCHER, André, *Inszenierte Naivität (Zur ästhetischen Simulation von Geschichte bei Günter Grass, Albert Drach und Walter Kempowski)*, Fink, München, 1992.

FOUCAULT

FOUCAULT, Michel, *Eltérő terek*, ford. SUTYÁK Tíbor = UŐ., *Nyelv a végtelenhez (Tanulmányok, előadások, beszélgetések)*, Latin Betűk, Debrecen, 1999, 147–156.

FREUD

FREUD, Sigmund, *Gyász és melankólia*, ford. BERÉNYI Gábor = UŐ., *Ösztönök és ösztönsorsok – Metapszichológiai írások (Sigmund Freud művei VI.)*, sorozatszerk. ERŐS Ferenc, Filum, h. n., 1997, 129–143.

FRIED

FRIED István, *Boldogult úrfikör mint allegorikus téridő*, Irodalomtörténet, 2001, 359–381.

FRYE

FRYE, Northrop, *Kettős tükrök*, ford. PÁSZTOR Péter, Európa, Bp., 1996.

FRYE 2

FRYE, Northrop, *Az Ige hatalma*, ford. PÁSZTOR Péter, Európa, Bp., 1997.

FUTÓ

FUTÓ Anna, „*Elmúlt a rosszasság és elmúlt a kegyetlenség*”. Árvácska = *A kifosztott Móricz?*, szerk. FENYŐ D. György, Krónika Nova, Bp., 2001, 44–49.

FÜLÖP

FÜLÖP László, *Az idő funkciói* (Boldogult úrfikoromban) = UÓ., *Közelítések Krúdyhoz*, Szépirodalmi, Bp., 1987, 356–383.

FÜST

FÜST Milán, *Het geheim van mijn vrouw*, ford. László SLUIMERS, De Tijdstroom, Lochem, 1963.

FÜST 2

FÜST Milán, *A feleségem története* (Störr kapitány feljegyzései), Fekete Sas, Bp., 2000.

FÜZI

FÜZI József, *Hatvany – Krúdyról = Krúdy világa*, szerk. TÓBIÁS Áron, Osiris, Bp., 2003, 232.

GADDIS

GADDIS, John Lewis, *We Know Now – Rethinking Cold War History*, Clarendon Press, Oxford, 1997.

GADÓCZI

GADÓCZI Ibolya, „*Testem csökönyös gyermek, nyelvem udvarias felnőtt*” – *A féltékenység alakzatai Füst Milán A feleségem története című regényében*, Szkhonion, 2007/2, 48–55.

GÁCS

GÁCS Anna, *Mit számít, ki motyog? – A szituáció és az autorizáció kérdései Kertész Imre prózájában* = UÓ., *Miért nem elég nekünk a könyv? A szerző az értelmezésben, szerzőség-konceptiók a kortárs magyar irodalomban*, Kijárat, Bp., 2002, 109–144.

GÁCS 2

GÁCS Anna, *Befejezés = Uő., Miért nem elég nekünk a könyv? A szerző az értelmezésben, szerzőség-koncepciók a kortárs magyar irodalomban*, Kijárat, Bp., 2002, 221–232.

GÉCZI

GÉCZI János, *A forma mint életlehetőség – esszé és példa Markó Béla Friss hó a könyvön című művéhez*, Forrás, 1989/3, 3–14.

GIESEN

GIESEN, Bernhard, *Der Tätertrauma der Deutschen. Eine Einleitung = Tätertrauma – nationale Erinnerungen im öffentlichem Diskurs*, hrsg. von Bernhard GIESEN, Christoph SCHNEIDER, UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz, 2004, 11–53.

GINTLI

GINTLI Tibor, *Elbeszélői hang és identitás a Boldogult úrfikoromban című regényben = Pillanatkép a hazai irodalomtudományról*, szerk. KENYERES Zoltán és GINTLI Tibor, Anonymus, Bp., 2002, 144–164.

GOUDSBLOM

GOUDSBLOM, Johan, *Tűz és civilizáció*, ford. FENYVES Miklós, Osiris, Bp., 2002.

GOUDSBLOM 2

GOUDSBLOM, Johan, *A férfibatalom rejtélye*, ford. FENYVES Miklós = Uő., *Időrezsimek*, Typotex, Bp., 2005, 97–108.

GUMBRECHT

GUMBRECHT, Hans Ulrich, *A jelenlét előállítása – Amit a jelentés nem közvetít*, ford. PALKÓ Gábor, Ráció – Historia Litteraria Alapítvány, Bp., 2010.

GYÁNI

GYÁNI Gábor, *Hétköznapi Budapest (Nagyvárosi élet a századfordulón)*, Városháza, Bp., 1995.

GYÁNI 2

GYÁNI Gábor, *Az utca és a szalon (Társadalmi térhasználat Budapesten 1870-1940)*, Új Mandátum, Bp., 1999².

GYÖRGY

GYÖRGY Péter, *A holokausz: a közös emlékezet*, Beszélő, 2002/11, 15–17.

HALÁSZ

HALÁSZ Gábor, *Az új Illyés*, Nyugat, 1938, I. 36–40.

HANSÁGI

HANSÁGI Ágnes, *A kánon egyszólamúsítása – A Jókai-precendens és a magyar romantika kánonja az ezredfordulón = Kánon és kanonizáció*, szerk. DOBOS István és SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Csokonai, Debrecen, 2003, 80–102.

HARMATH

HARMATH Artemisz, *Feleségem, a Fikció (Füst Milán: A feleségem története)*, Alföld, 2004/2, 81–94.

H. NAGY

H. NAGY Péter, *Páthosz temetése = Uő., Ady-kollázs*, Kalligram, Pozsony, 2003, 203–238.

HERCZEG

HERCZEG Ákos, *A hagyomány modernsége Ady költészetében – Közelítések Ady „kurucverseihez”*, kézirat.

ILLYÉS

Illyés Gyula összegyűjtött versei, I. kötet, szerk., s. a. r., az utószót és a jegyzeteket írta DOMOKOS Mátyás, Szépirodalmi, Bp., 1993.

ILLYÉS 2

ILLYÉS Gyula, *Katolikus költészet*, Nyugat, 1933, I., 422–431.

ILLYÉS 3

ILLYÉS Gyula, *Rend a romokban (egy verseskötet elé)*, Nyugat, 1937, II., 153–154.

ISER

ISER, Wolfgang, *A fiktív és az imaginárius (Az irodalmi antropológia ösvényein)*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Osiris, Bp., 2001.

JANNIDIS–LAUER–MARTINEZ–WINKO

Fotis JANNIDIS, Gerhard LAUER, Matias MARTINEZ, Simone WINKO, *Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven = Rückkehr des Autors: zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, hrsg. von Fotis JANNIDIS, Gerhard LAUER, Matias MARTINEZ, Simone WINKO, Niemeyer, Tübingen, 1999, 3–35.

JÄHNER

JÄHNER, Harald, *Das Glück*, Berliner Zeitung, 2002. október 11.

JELINEK

Sidelined (Elfriede Jelinek's Nobel Lecture)

http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-lecture.html, 2017. december 18.

JEWELL

JEWELL, Richard, *The Nobel Prize: History and Canonicity*, The Journal of the Midwest Modern Language Association, Vol. 33., No. 1. (Winter, 2000), 97–113.

KAPPANYOS

KAPPANYOS András, *Kétséges egység. Az Átokföldje, és amit tehetiünk vele*, Janus/Osiris–Balassi, Bp., 2001.

KENYERES

KENYERES Zoltán, *Weöres Sándor*, Kossuth, Bp., 2013.

KERÉNYI

KERÉNYI Károly, *Görög mitológia*, Szukits, Szeged, 1997.

KIRÁLY

KIRÁLY István, *A stiláris-nyelvi népiség kulcsfigurája: a bujdosó kuruc* = Uő., *Intés az őrzőkből* (*Ady Endre költészete a világháború éveiben 1914 –1918*), 2. kötet, Szépirodalmi, Bp., 1982, 621–633.

KIRÁLY 2

KIRÁLY István, *A magyar lét mint küldetés: B) A kuruc-versek* = Uő., *Ady Endre*, 2. köt., Magvető, Bp., 1970, 701–720.

KISS

KISS Lajos, *Valóság és esztétikum*, Kortárs, 1961, 155–163.

KISS 2

KISS Lajos, *Még egyszer a művészi tükrözésről (Megjegyzések Barta János válaszához)*, Kortárs, 1961, 900–905.

KLEIN

KLEIN, Wolfgang, *Nobels Vermächtnis, oder die Wandlungen des Idealischen*, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Heft 107 (1997), 4–16.

KOMLOVSZKI

Magyar költők 17. század – A kuruc kor költészete II., vál. KOMLOVSZKI Tibor, Szépirodalmi–Madách, Budapest–Pozsony, 1990.

KOSZTOLÁNYI

KOSZTOLÁNYI Dezső, *Esti Kornél* (I. kötet), Osiris, Bp., 2000. (Millenniumi Könyvtár 37.)

KOVÁCS

KOVÁCS András Ferenc, *Kompletórium: válogatott és új versek 1977–1999*, Jelenkor, Pécs, 2000.

KREUZER

KREUZER, Helmut, *Einleitung*, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Heft 107 (1997), 2–3.

KRISTEVA

KRISTEVA, Julia, *Fremde sind wir uns selbst*, ford. Xenia RAJEWSKY, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990.

KRÚDY

KRÚDY Gyula, *Boldogult úrfikoromban*, Osiris Bp., 2001. (Millenniumi Könyvtár 124.)

KRÚDY 2

KRÚDY Gyula, *Hogyan lett a pesti uccák grófiából a Margitsziget remetelakója = Krúdy világa*, szerk. TÓBIÁS Áron, Osiris, Bp., 2003, 181.

KULCSÁR SZABÓ

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Poesis memoriae – a lírai mnemotechnika és a kulturális emlékezet „újraírása” Kovács András Ferenc verseiben* = Uő., *Az új kritika dilemmái – Az irodalomértés helyzete az ezredvégen*, Balassi, Bp., 1994, 164–195.

KULCSÁR SZABÓ 2

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az (ön)függettség retorikája – az Illyés-líra kriptotextusai = A költőszerep lehetőségei Közép-Európában – Tanulmányok Illyés Gyuláról*, szerk. N. HORVÁTH Béla, Illyés Gyula Pedagógiai Főiskola, Szekszárd, 1997, 7–34.

KULCSÁR SZABÓ 3

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Új beszédrend felé (Cs. Gyimesi Éva: Álom és értelem. Szilágyi Domokos lírai létértelmezése c. kötetéről)* (1992) = *Kényszerleszállás. Szilágyi Domokos emlékezete*, szerk., vál., összeáll. PÉCSI Györgyi, Nap, Bp., 2005, 282–283.

KULCSÁR SZABÓ 4

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A különбөзés megértése, avagy olvashatók-e az irodalom kulturális kódjai? = Identitás és kulturális idegenség*, szerk. BEDNANICS Gábor, KÉKESI Zoltán és KULCSÁR SZABÓ Ernő, Bp., Osiris, 2003, 31–55.

KULCSÁR-SZABÓ

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A „szerepvers” poétikájáról = Újraolvasó. Tanulmányok Ady Endréről*, szerk. KABDEBÓ Lóránt, KULCSÁR SZABÓ Ernő, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán és MENYHÉRT Anna, Anonymus, Bp., 1999, 204–210.

KULCSÁR-SZABÓ 2

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A líra(olvasás) lehetőségei a '90-es években* = UŐ., *Az olvasás lehetőségei*, JAK–Kijárat, Bp., 1997, 123–162.

LAPIS

LAPIS József, *Az emlékezet keringője – A Valse triste érzékisége*, Parnasszus, 2007/4, 82–88.

LŐRINCZ

LŐRINCZ Csongor, *Kériigma és literalitás*, Literatura, 1999/4, 416–455.

LUHMANN

LUHMANN, Niklas, *Isten megkülönböztetése*, ford. ERDŐS Attila = UŐ., *Látom azt, amit te nem látsz*, szerk. KARÁCSONY András, Osiris, Bp., 1999.

MAJOR

Kertész Imre Nobel-díja – Kerekasztal-beszélgetés a Duna Televízióban Major Eszter vezetésével, A Dunánál, 2002/10, 36–38.

MERLEAU-PONTY

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Keime der Vernunft*, ford. Antje KAPUST, Fink, München, 1994.

MESTERHÁZY

MESTERHÁZY Balázs, *Időbeliség és esztétikai totalitás. Az identitásképzés kérdései Krúdynál = Az elbeszélés módzatai*, szerk. JÓZAN Ildikó, KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Osiris, Bp., 2003, 281–293.

MÉLIUSZ

MÉLIUSZ József, *Válogatott költemények (1930–1980)*, vál. és az utószót írta SZÁSZ János, Kriterion, Bukarest, 1984.

MÉLIUSZ 2

MÉLIUSZ József, *Az alkotóan kételkedő költő = Kényszerleszállás. Szilágyi Domokos emlékezete*, szerk., vál., összeáll. PÉCSI Györgyi, Nap, Bp., 2005, 109–113.

MILLER

MILLER, Hillis J., *Stevens' Rock and Criticism as Cure I*, The Georgia Review, Vol. 30, No. 1. (Spring 1976), 5–31.

MÓRICZ

MÓRICZ Zsigmond, *Árvácska = Uő, Őt regény*, Szépirodalmi, Bp., 1979.

MÓRICZ 2

MÓRICZ Virág, *Apám regénye*, Osiris, Bp., 2002.

MOSSE

MOSSE, George L., *Férfiasságnak tüköre (A modern férfieszmény kialakulása)*, ford. SZÉKELY András, Balassi, Bp., 2001.

MÓZES

MÓZES Attila, *Verseskönyv az értelmezés lehetőségéről*, Igaz Szó, 1980/7, 72–76.

NEMES NAGY

A létkérdések és a vers (Széll Margit beszélgetése Nemes Nagy Ágnessel) = NEMES NAGY Ágnes, *Az élők mértana II. (Prózai írások)*, Osiris, Bp., 2004, 408–418.

NEMES NAGY 2

NEMES NAGY Ágnes, *Mi nekem Jézus?* = UÓ, *Az élők mértana I. (Prózai írások)*, Osiris, Bp., 2004, 591–592.

NEMES NAGY 3

NEMES NAGY Ágnes, *Jézus* = UÓ, *Az élők mértana I. (Prózai írások)*, Osiris, Bp., 2004, 700.

NEMES NAGY 4

Ekeháton éjszakája – Lator László beszélgetése Nemes Nagy Ágnessel = NEMES NAGY Ágnes, *Az élők mértana II. (Prózai írások)*, Osiris, Bp., 2004, 389–399.

NÉMETH

NÉMETH László, *Gyász* = UÓ., *Negyven év (Pályatörténet) – Horváthné meghal (Novellák) – Gyász*, Magvető és Szépirodalmi, Bp., 1969. (Németh László munkái c. sorozat)

NÉMETH 2

NÉMETH György, *Az aranykortól az Utópiáig* = UÓ., *A zsarnokok utópiája*, Atlantisz, Bp., 1996, 73–108.

NIETZSCHE

NIETZSCHE, Friedrich, *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, ford. TATÁR Sándor, Athenaeum, I. kötet (1992), 3. füzet, 3–15.

NORA

NORA, Pierre, *Emlékezet és történelem között – A hely problematikája*, ford. K. HORVÁTH Zsolt, Aetas, 1999/3, 142–157.

NYÁRY

NYÁRY Krisztián, *Egy párizsi Hunniában (Illyés Gyula poétikájának háttere a búsas-harmincas évek fordulóján)*, It, 1996/ 3–4, 489–529.

OLASZ

OLASZ Sándor, *Világszerűség és megalkotottság Móricz Árvácskájában*, Hitel, 1996/9, 78–84.

OVIDIUS

Publius OVIDIUS Naso, *Átváltozások*, ford. DEVECSERI Gábor, Magyar Helikon, Bp., 1975.

PALKÓ

PALKÓ Gábor, *Ősi dalok visszhangja – A hagyomány mint a(z irodalmi) nyelv emlékezte = Ady-értelmezések*, szerk. H. NAGY Péter, LŐRINCZ Csongor, PALKÓ Gábor és TÖRÖK Lajos, Iskolakultúra, Pécs, 2002, 73–103.

PAPP

PAPP Endre, „Mint az összecukott sakktábla...” (Pályakép Markó Béla költészetéről), Hitel, 1996/11, 85–95.

PAYER

PAYER Imre, *Ady Endre kuruc-versei = Nyugat népe – tanulmányok a Nyugatról és koráról*, szerk. ANGIALOSI Gergely, E. CSORBA Csilla, KULCSÁR SZABÓ Ernő és TVERDOTA György, Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp., 2009, 219–226.

PÁNDI

PÁNDI Pál, *A politikus Kemény (Válasz Barta Jánosnak)*, Irodalomtörténet, 1962, 275–285.

PÉCSI

PÉCSI Györgyi, *A hosszúversek Szilágyi Domokos korai költészetében*, Új Hegyvidék, 2008/1–4, 188–194.

PINTER

Art, Truth & Politics (Harold Pinter's Nobel Lecture)

http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture.html, 2017. december 18.

POMOGÁTS

POMOGÁTS Béla, *Niki – a regény értelmezése* = DÉRY Tibor, *Niki – Szerelem*, szerk. POMOGÁTS Béla, Ikon, Bp., 1995, 22–26.

PRICE–KEARNS

The Oxford Dictionary of Classical Myth and Religion, edited by Simon PRICE and Emily KEARNS, Oxford University Press, Oxford, 2003.

PROPP

PROPP, Vladimir, *A mese morfológiája*, ford. SOPRONI András, Osiris-Századvég, Bp., 1995.

REISINGER

REISINGER János, *Kisvers – nagymesterek*, Bibliaiskolák közössége – Oltalom Alapítvány, Bp., é. n.

REVICZKY

REVICZKY Katalin, *Elfriede Jelinek forradalma az írás (interjú)*, Magyar Hírlap, 2005. április 19, 15.

SCHEIN

SCHEIN Gábor, *Weöres Sándor*, Elektra, Bp., 2001.

SCHEIN 2

SCHEIN Gábor, *Nemes Nagy Ágnes költészete*, Belvárosi, Bp., 1995.

SCHEIN 3

SCHEIN Gábor, *Az én-regényben a másik: a kapitány és felesége (Füst Milán: A feleségem története)*, Irodalomtörténet, 2007/4, 451–475.

SCHÖPFLIN

SCHÖPFLIN Aladár, *Ady-Múzeum*, Nyugat 1924, II. kötet, 563.

SCHÖPFLIN 2

SCHÖPFLIN Aladár, *Ady körül*, Nyugat, 1923. I. kötet, 296–304.

SEPEGHY

SEPEGHY Boldizsár, „...félleg tréfásan, félleg komoly hangsúllyal...” – az ironia alakzatai *Krúdy* Boldogult úrfikoromban című regényében, *Literatura*, 1999/3, 95–104.

SOUSSLOFF

SOUSSLOFF, Catherine, M., *The Aura of Power and Mystery that Surround the Artist = Rückkehr des Autors: zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, hrsg. von Fotis JANNIDIS, Gerhard LAUER, Matias MARTINEZ, Simone WINKO, Niemeyer, Tübingen, 1999, 481–493.

S. VARGA

S. VARGA Pál, *Idegenségtudomány*, BUKSZ, 1996/1, 16–25.

SZABÓ

SZABÓ Ferenc, *Illyés Gyula és Szabó Lőrinc – Próféta a hit senkiföldjén* = Uő., *Csillag után – Istenkeresők a modern irodalomban*, Távlatok, Bp., 1995, 69–77.

SZEPESI

SZEPESI Attila, *Szétszedett világ*, Új Írás, 1990/2, 112–113.

SZÉKELY

SZÉKELY János, *Az értelmezés kísértései*, Igaz Szó, 1977/12, 617–620.

SZÉLES

SZÉLES Klára, *Szonett-alakú lélegzetvétel – avagy áldemokráciák költői emlékművei*, Tiszatáj, 1991/3, 6–12.

SZÉLES 2

SZÉLES Klára, *Markó Béla poétikai laboratóriuma*, Alföld, 1994/4, 46–56.

SZÉNÁSI

SZÉNÁSI Zsófia, *A könyv a sztár! Könyv és szerző viszonyáról a Nagy Könyv kapcsán (Interjú Gács Annával)*, Könyvhét, 2005/13–14, 268.

SZIGETI

SZIGETI József, *Gondolatok a marxista esztétika és kritika viszonyáról*, Társadalmi Szemle, 1961/5, 99–110.

SZILASI

SZILASI László, *Maggi – Étel által történő helyettesítés és evés által történő emlékezés Krúdy Gyula Isten veletek, ti boldog Vendelinek! című novellájában*, Literatura, 2002, 313–321.

SZILÁGYI

SZILÁGYI Domokos, *Séta Mr. Eliot körül = A költő (régi és új) életei. Szilágyi Domokos (1938-1976)*, szerk. KÁNTOR Lajos, Kritikon, Kolozsvár, 2008, 17–20.

SZILÁGYI 2

SZILÁGYI Domokos, *Összegyűjtött versek*, szerk. SZILÁGYI Zsófia Júlia, Fekete Sas, Bp., 2006.

SZILÁGYI 3

SZILÁGYI Domokos, *A költő dolga avagy a százötven éves Whitman*, Igaz Szó, 1969/5, 783–786.

SZILÁGYI 4

SZILÁGYI Domokos, *Változatok egy Whitman-versre. Mentség és magyarázat = Uő, Élnem adjatok. Vers, próza, esszé (1956-1976)*, szerk. KÁNTOR Lajos, Kritérion, Bukarest, 1990, 112.

SZILÁGYI 5

SZILÁGYI Zsófia Júlia, „Jó vers és rossz vers”. *Adalékok Szilágyi Domokos neoavantgardizmusához újrvidéki publikációi kapcsán*, Híd, 2015/4, 68–81.

SZILÁGYI 6

SZILÁGYI Zsófia, *Mélységek és nyomjelek (Nádas Péter és Móricz Zsigmond)*, Alföld, 2007/12, 56–74.

SZILÁGYI 7

SZILÁGYI Zsófia, *A továbbélő Móricz*, Kalligram, Pozsony–Budapest, 2008.

SZŰCS

SZŰCS Terézia, *Mi és a Nap (Nemes Nagy Ágnes: Ekhnáton – Martin Buber: Én és Te)*, Pannonhalmi Szemle, 1996/3, 107–115.

TAKÁCS

TAKÁCS Miklós, *Adj, a korai Rilke és az „istenes vers”*, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2011.

TAKÁCS 2

TAKÁCS Miklós, *Egy magyar regény, mely külföldön újra sikeres lehetne* (Füst Milán: A feleségem története), Nyári Egyetem, 2005/2, 6.

TAMÁS

TAMÁS Attila, *Illyés Gyula*, Akadémiai, Bp., 1989.

TVERDOTA

TVERDOTA György, „Rákóczi, akárki, jöjjön valahára”: *Ady Endre kuruc-verseiről*, Iskolakultúra, 2006/7–8, 34–40.

TVERDOTA 2

TVERDOTA György, *Illyés kritika fogadtatása a 30-as években = A költőszerep lehetőségei Közép-Európában – Tanulmányok Illyés Gyuláról*, szerk. N. HORVÁTH Béla, Illyés Gyula Pedagógiai Főiskola, Szekszárd, 1997, 67–74.

UNTERMEYER

The Albatross Book of Living Verse. English and American Poetry from Thirteenth Century to the Present Day, ed. by Louis UNTERMEYER, The Albatross Verlag, Hamburg, 1933.

VASY

VASY Géza, *G. A. úr X-ben – és nálunk* (Keletkezés-, kiadás- és fogadtatástörténeti vázlat) = *Mérlegen egy életmű* (A Déry Tibor halálának huszonötödik évfordulóján rendezett tudományos konferencia előadásai), szerk. BOTKA Ferenc, Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp., 2003, 108–120.

VÁRKONYI

VÁRKONYI Nándor, *Weöres Sándor pécsi évei*, Magyar Műhely, 1964/7–8, 1–24.

VERES

VERES András, *Ady szimbolizmusának kérdéséhez*, Iskolakultúra, 2006/7–8, 3–10.

WALDENFELS

WALDENFELS, Bernhard, *A normalizálás határai (Tanulmányok az idegen fenomenológiájáról)*, ford. CSATÁR Péter, KUKLA Krisztián, Gond–Cura, Bp., 2005.

WANG

<http://wangfolyo.blogspot.hu/2008/06/sonando-viejas-luces-de-hungria.html>, 2018. március 8.

WÄSTBERG

Presentation Speech by Writer Per Wästberg, Member of the Swedish Academy, Chairman of its Nobel Committee, December 10, 2005

http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/presentation-speech.html, 2017. december 18.

WEINRICH

WEINRICH, Harald, *Léthe – A felejtés művészete és kritikája*, ford. MÁRTONFFY Marcell, Atlantisz, Bp., 2002.

WEÖRES

WEÖRES Sándor, *A vers születése: Meditáció és vallomás*, Baranya Megyei Könyvtár, Pécs, 1987.

WHITMAN

Walt Whitman legszebb versei, vál., ford., az előszót írta SZILÁGYI Domokos, Albatrosz, Bukarest, 1975.

WHITMAN 2

WHITMAN, Walt, *Fűszálak*, szerk. KARDOS László, SZENCZI Miklós, Új Magyar Könyvkiadó, Bp., 1955.

WHITMAN 3

WHITMAN, Walt, *Fűszálak. Összes költemények*, utószó és jegyzetek ORSZÁGH László, Magyar Helikon, Bp., 1964.

WHITMAN 4

WHITMAN, Walt, *The Complete Poems*, ed. by Francis MURPHY, Penguin Books, Harmondsworth, Middx, 1975.

WIERLACHER—ALBRECHT

WIERLACHER, Alois, ALBRECHT, Corinna, *Kulturwissenschaftliche Xenologie = Konzepte der Kulturwissenschaften*, hrsg. von Ansgar NÜNNING, Vera NÜNNING, Metzler, Stuttgart, 2003, 280–299.

TARTALOM

Előszó.....	5
-------------	---

VISSZHANGOK ÉS PÁRBESZÉDEK

<i>Két kuruc/labanc beszélget: Ady hat, azonos (al)című verséről és a Kovács András Ferenc-féle „átírátról”</i>	7
<i>A transzcendencia-immanencia oppozíció felbomlása</i> <i>Illyés Gyula Rend a romokban című kötetének Meditáció-ciklusában</i>	22
<i>Jelenlét jelentés helyett – a Valse triste példája</i>	34
<i>„A dolgokban hír van” – Tárgyiasság és biblikusság</i> <i>Nemes Nagy Ágnes Ekhnáton-ciklusában</i>	39
<i>T. S. Eliot- és Walt Whitman-hatások</i> <i>Szilágyi Domokos költészetében</i>	44
<i>A befejezhetetlen identitásmozai (Markó Béla</i> <i>Szétszedett világ című gyűjteményes kötetéről)</i>	53

ÚJ OLVASÁSI TÁVLATOK

<i>Egy Bécs városához címzett fogadó Budapesten: a városi emlékezet és a „monarchikus”</i> <i>identitás narratívái Krúdy Gyula Boldogult úrfikoromban című regényében</i>	80
<i>Léthé, Mnemoszüné, Melankólia. Emlékezés és felejtés</i> <i>Németh László Gyász című regényében</i>	88
<i>Ió lánya. Nemek, átváltozások, a szöveg idegensége</i> <i>és az idegen „szövegesedése” Móricz Zsigmond Árvácskájában</i>	95
<i>Miért éppen Hollandia? – kortárs holland társadalomtudósok elméleteinek alkalmazhatósá- ga Füst Milán A feleségem története című regényének olvasásában</i>	120

<i>Szempontok a Niki újraolvasásához</i>	135
--	-----

„nálunk külföldön természetesen mindig mindenki hazudik...” (Déry Tibor G. A. úr X-ben című regényéről)	141
--	-----

A KRITIKAI KONTEXTUSOK TÖRTÉNETISÉGE

<i>A Barta János által indított esztétikai viták az ötvenes-hatvanas évek fordulóján</i>	146
--	-----

<i>És a szerző Stockholmba megy: a szerzőség fogalmai az irodalmi Nobel-díj intézményrendszerében</i>	152
---	-----

Az írások eredeti megjelenési helyei	162
--	-----

Bibliográfia.....	164
-------------------	-----

1980 HUF
7 EUR


Savaria University Press

