

2  
2018

## irodalomtörténet

iit

Wirágh András:  
*Frida, Adél és Dóra*

Baranyai Norbert:  
A vágy (metaforikus)  
tárgyai Móricz Zsigmond  
*Az ágytakaró* című  
regényében

Bartal Mária:  
„Ritmusos szünet”

# irodalomtörténet

99. ÉVFOLYAM (XCIX.) • 2018 • 2. SZÁM

Főszerkesztő Kulcsár Szabó Ernő

Felelős szerkesztő Eisemann György

Szerkesztőbizottság Gintli Tibor  
Margócsy István  
Szilágyi Márton

Szerkesztők Buda Attila  
Reichert Gábor

Kritika Bartal Mária



[www.irodalomtortenet.hu](http://www.irodalomtortenet.hu)



Az ELTE BTK Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének,  
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnak és a Magyar Tudományos Akadémiának folyóirata.  
Lapalapító: Magyar Tudományos Akadémia

## SZERKESZTŐSÉG

Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet  
Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar  
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület  
telefon: (1) 4855-200/5113, 5366  
e-mail: [irodalomtortenet@folyoirat.elte.hu](mailto:irodalomtortenet@folyoirat.elte.hu)

Recenziós példányok és kritikák a szerkesztőségbe küldendők.  
Kéziratokat nem őrzünk meg, és nem küldünk vissza.

Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia,  
a Nemzeti Kulturális Alap,  
valamint a Szépirodalmi Figyelő Alapítvány támogatásával.



## KIADÓHIVATAL

Ráció Kiadó  
1072 Budapest, Akácfa utca 20.  
telefon: (1) 321-8023  
e-mail: [racio@racio.hu](mailto:racio@racio.hu), web: [www.racio.hu](http://www.racio.hu)  
Felelős kiadó a Ráció Kiadói Kft. ügyvezetője  
Tördelés: Layout Factory Grafikai Stúdió  
Nyomdai munkák: *mondAt Kft.* ([www.mondat.hu](http://www.mondat.hu))  
ISSN 0324 4970

Ára számonként: 600 Ft • Előfizetés egy évre (4 szám): 2000 Ft •  
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága, 1008 Budapest, Orczy tér 1.  
Előfizethető valamennyi postán, kézbesítőknél, illetve a kiadóhivatalban.  
Mevásárolható a jobb könyvesboltokban,  
illetve a Ráció Kiadó szerkesztőségében.

**TANULMÁNYOK****WIRÁGH ANDRÁS***Frida, Adél és Dóra*

Jogtisztá plágiumok és instabil szövegek a századfordulón. Esettanulmány 123

**NÉMETH ESZTER**

Generálpauza

A halállal való szembenézés Balázs Béla és Bartók Béla *A kékszakállú herceg vára* című művében

132

**MIZSUR DÁNIEL**Név és identitás problémája Krúdy Gyula *Egy pár ritka szép harisnya eltűnése a koronázáson* című elbeszélésében

147

**BARANYAI NORBERT**A vágy (metaforikus) tárgyai Móricz Zsigmond *Az ágytakaró* című regényében

162

**BARTAL MÁRIA**

„Ritmusos szünet”

A betegség reprezentációi Esterházy Péter *Hasnyálmirigynapló* és *A bűnös* című kötetében

182

**M Ű H E L Y****BORBÁS ANDREA**

Egy versmondó est bevezetői

avagy szövegközlési problémák a Babits-recepcióban

196

**KRITIKÁK****PARAIZS JÚLIA**Kiséry András: *Hamlet's Moment. Drama and Political Knowledge in Early Modern England*

203

## KONDOR PÉTER JÁNOS

Készenlétben

Kulcsár-Szabó Zoltán: *Szinonimiák – Közlekedések Heideggerhez* 207

## BRANCZEIZ ANNA

„folyékony szobor vagy szilárd szökőkút”. *Tanulmányok Nemes Nagy Ágnesről és más újhordasokról*, szerk. Buda Attila – Palkó Gábor – Pataky Adrienn 215

## SZENTESI ZSOLT

Új horizontok felé – egy megkerülhetetlen alapkönyv  
*Verskultúrák. A líraelmélet perspektívái*, szerk. Kulcsár Szabó Ernő  
– Kulcsár-Szabó Zoltán – Lénárt Tamás 223

## SZÁMUNK SZERZŐI

Wirágh András, *tudományos segédmunkatárs* (MTA BTK Irodalomtudományi Intézet)

Németh Eszter, *PhD-hallgató* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Mizsur Dániel, *PhD-hallgató* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Baranyai Norbert, *egyetemi adjunktus* (Debreceni Egyetem)

Bartal Mária, *egyetemi adjunktus* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Borbás Andrea, *muzeológus, irodalomtörténész* (Petőfi Irodalmi Múzeum)

Paraizs Júlia, *tudományos segédmunkatárs* (MTA BTK Irodalomtudományi Intézet)

Kondor Péter János, *PhD-hallgató* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Branczeiz Anna, *PhD-hallgató* (Pécsi Tudományegyetem)

Szentesi Zsolt, *főiskolai tanár* (Eszterházy Károly Egyetem)

## TANULMÁNYOK

WIRÁGH ANDRÁS

### *Frida, Adél és Dóra*

Jogtiszta plágiumok és instabil szövegek a századfordulón  
Esettanulmány<sup>1</sup>

Az időszaki kiadványokban (napilapokban, hetilapokban vagy folyóiratokban) történő szövegközlés és a könyvirodalom textológiai összefüggései bizonyos szempontból már a századfordulón hasonló képet mutattak, mint most, a 21. század második évtizedében. Például egy verseskötet, egy novelláskötet vagy egy regény részleteivel az olvasó – elődjeihez hasonlóan – egyes időszaki kiadványokban is találkozhat azelőtt, hogy a könyvet kézbe venné. Igaz, a századfordulós előközlések – legalábbis a regények esetében – többféle lehetőséggel kecsegtettek: a napilapokban a majdan kötetben megjelenő szövegek egésze megjelenhetett (folytatásokban), több regény pedig nem is a tárcarovatban, hanem az olvasó által könyvvé összeállítható formában jelent meg egyes orgánumban (általában a hirdetések között, hogy a kivágással járó csonkítás az adott lap leggyorsabban elévülő és elértéktelenedő részét érintse). Akárcsak régebben, most is adott a lehetőség a szerző számára, hogy szövegének először egy időszaki kiadvány hasábjain közölt változatát korrigált-módosított formában szerkeszthesse be a kötetbe, ahogyan az is, hogy a kötetkompozíció kialakításakor új, még meg nem jelent szövegeket is felvehessen a válogatásba. Bö száz év folyamán azonban a szerzői szövegek ilyen jellegű közegváltásait számos tényező módosította.

A módosulások egy részét a technikai fejlődés számlájára írhatjuk: a szövegközlés folyamata felgyorsult és jelentősen leegyszerűsödött. Más változások a korábbitól eltérő intézményes-mediális keretekkel magyarázhatók: az időszaki kiadványokból kikopott a tárcarovat, lecsökkent a napi- és hetilapok száma, és – az online szövegközléseknek köszönhetően – megváltoztak az olvasói szokások, amelyekhez az időszaki kiadványok rovat- és tartalombeosztásukat folyamatosan igazítják. Az írói karriereknek megbízható kontextust adó napilapok formátumával párhuzamosan az írói és az újságírói hivatás élesen elvált egymástól, de a többi műfaj is specifikálódott. Ma már elképzelhetetlen, hogy egy fiatal szerző tíz-husz lapban egyszerre és hasonló

<sup>1</sup> Jelen tanulmány a Kosztolányi 2.0 címen 2018. március 27-én, a Petőfi Irodalmi Múzeumban rendezett konferencián tartott előadás szerkesztett változata. Az előadás második részében Tóth-Czifra Júlia (akinek ezúton köszönöm az előadás elkészítésében nyújtott segítségét) Kosztolányi Dezső és az itt bemutatott szövegelosztó hálózatok kapcsolatát ismertette.

színvonalon publikáljon több műfajban. A változások mindezek mellett az új jogi kontextus vagy kontextusok következményeiként is felfoghatók, amelyek – általánosítva – egyszerre védik a periodikákat a plagizáló szerzőktől, illetve a szerzőket szövegeiket illetéktelenül átemelő orgániumoktól.

Egy kritikai kiadás készítésekor a szerkesztőnek a szövegek közlés régebbi kontextusaiba és stratégiába is bele kell ásnia magát, így halmozottan jelentkezik számára a szinte követhetetlen szövegmodosulások problematikája. A – századfordulós specialitásnak is nevezhető – szerzői korrektúrajelektől már-már olvashatatlan autográf kéziratok, a különböző piszkozatok és tisztázatok, valamint az időszaki kiadványokban és az egyes, sokszor nehezen datálható kötetekben megjelenő variánsok összefüggéseit több esetben még jobban megbonyolítják a szedői tévesztések, a szerkesztői beavatkozások, tágabb horizonton pedig a különféle, akár ideológiai vonatkozású cenzurális korrekciók is. (Speciális esetként említhető, amikor a szerző az adott időszaki kiadvány „szellemiségéhez” igazította a korábban már megjelent szövegvariáns.) Bármennyire is próbálja rekonstruálni az elméletileg tudatos és konzekvens, de feltehetően csak a filológus által hajszolt, azaz *nem létező* szerzői intenciót egy-egy ilyen kiadás, ennek legtöbbször óhatatlanul olyan instabil szövegtörténet lesz a kifizetése, amelynek a szerző csak egyik alakító tényezőjeként fogható fel. Vagy másképp: egy kritikai kiadásnak nem is lehet más feladata, mint hogy a szöveg instabilitását, azaz formálhatóságának és állandó újraírhatóságának különböző komponenseit és protokolljait mutassa fel.

A jelzett „társ szerzőség” okán a fogadó médiumok oldalán jelentkező instabilitás mellett a plágium lehetőségéből adódóan a szerzői oldalon is feltételezhetünk egyfajta kényes dinamikát, főleg, hogy a 20. század első évtizedeiben az intézményrendszer jól láthatóan nem gördített komolyabb akadályt ez elé. Igaz, az időszaki kiadványok tartalomszolgáltatói kényszeréből adódóan talán túlzott elvárás lenne visszamenőleg a cenzori hatékonyság teljes hiányáról beszélni. A jogilag aggályos kontextus ugyanis egyik félnek sem okozott komoly következményeket, sőt mindegyikük a status quo fenntartásában volt érdekelt: az olvasó lubickolhatott a szövegekben, a szerkesztő mindig ki tudta tölteni a tárcarovatot, a szerző pedig kis módosítások után új szöveggé tudta eladni alkotását. A helyzet a szövegelosztó hálózatokban módosult jelentősen, mivel a vidéki szerkesztőségek által előfizetett könyvatos lapból betördelt szövegeken a szerkesztő és a szedő a szerző tudta nélkül módosíthatott, nem is beszélve azokról a lapokról, amelyek – a hálózat hibáit kihasználva – eltulajdonították, majd illegálisan és anonim módon közölték a szövegeket.

Az első világháború nemcsak a szerkesztőgárdák hadba vonulása, a pénz- és a papírszegénység okán vetett véget ennek a folyamatnak, sokkal meghatározóbb volt az, hogy a lehetőleg gyors visszacsatolású, és lehetőleg alapos hír- és információszolgáltatás kényszere maga alá gyűrte a tárcarovatot: az olvasók a háborús történésekre voltak kíváncsiak, és az irodalmi rovatokban is szívesebben olvastak háborúval összefüggő szövegeket. Ehhez képest kész csoda, hogy bizonyos lapok a korábbi oldalszám megtartásával közöltek – a korabeli zűrzavaros eseményekre nem feltétlenül reflektáló – fővárosi elosztótól származó szépirodalmi szövegeket. A háború alatt, illetve az ezt

követő zűrzavaros években a hálózat megszűnésével párhuzamosan új, rendszerszintű problémák jelentkeztek: a publikálási közeg jelentősen beszűkült, Trianon után pedig egyoldalúan Budapestre koncentráldott. Igaz, a plagizálási lehetőségek az 1920-as évek elejéig a korábbi sémákat követték. Lássunk egy példát!

1916 az első olyan év, amelynek publikálástörténetét teljes egészében végigkövethetjük Cholnoky László naplója alapján. Eszerint az ebben az évben eladott tizennyolc szövegből csak hat jelent meg, amelyből négy új, kettő plagizált írásnak tekinthető. Négy szöveg egy év csúszással látott napvilágot, a maradék pedig elkallódott, elutasították, vagy visszavette a szerző. Miközben Cholnokynak valójában eggyel több szövege jelent meg 1916-ban. Feltételezhető, hogy A Bazar januári 15-ei lapszámába bekerült A *múmia* című elbeszélés az utánközléseknek és plágiumoknak gond nélkül helyet adó Tolnai Világlapjából jutott el a kiadványhoz, amely 1907 után 1915-ben is változatlanul közölte a szöveget. Kosztolányi, Krúdy és Szini Gyula hasonló jellegű naplói nem állnak rendelkezésünkre, de az feljegyezhető, hogy – a kutatások jelen állása szerint – ez a három szerző 1916 folyamán kb. 460–470 szöveget publikált időszaki kiadványokban, noha ezek egy része feltehetőleg ugyancsak utánközlés és/vagy önplágium volt. A továbbiakban a háború előtti, a szerző és a szövegelosztó-hálózatok részéről applikált szövegrontó aspektusokat veszem szemügyre egy bizonyíthatóan tömegesen terített Cholnoky-szöveg segítségével.

#### *Egy indikátor: az Írisz-virág*

1907-ben járunk. Cholnoky Lászlónak ebben az évben három és félszer több szövege jelent meg, mint az előző esztendőben. Vajon mennyit von le ennek a valóban markáns szövegjelentésnek az értékéből az, hogy az összes publikációnak csaknem felét (43%-át) három szöveg adja? Sokrétű, nehezen szétszálazható problémával állunk szemben, amelynek középpontjában egy vidéki lapszerkesztőségek által járatható időszaki kiadvány, Leopold Gyula Általános Tudósítója áll.

Cholnoky László – nem teljesen megbízható – kéziratosszerű feljegyzése szerint a szerző csak egy-két esetben küldött szöveget vidéki kiadványoknak, viszont a listában szerepel az Általános Tudósító, illetve az 1902-ben, szintén Leopold által alapított Munkatárs neve. Mivel 1907-ben több mint ötven – a szerző által nem listázott – vidéki lap hozott Cholnoky-szövegeket, de az egyik, tömegesen publikált szöveg, az *Írisz-virág* megtalálható az Általános Tudósító egyetlen fellelhető példányában, valószínűsíthető, hogy Leopold lapja felelős azért, hogy a szerző bizonyos szövegei az ország szinte összes pontján, körülbelül egy időben olvashatóak voltak.

Ezt a feltételezést megerősíti, hogy a vidéki hetilapok többségének 1907 és 1912 közötti számaiban szinte ugyanazokat a szövegeket, és gyakran ugyanabban a sorrendben találjuk meg. A szövegek nagyrészt novellák, szerzőik pedig Lux Terka, Hock János, Benda Jenő, Sz. Szigethy Vilmos, Kövér Irma, Pakots József, Szomaházy István, és sokan mások a kor azóta elfeledett alkotói közül, de Krúdy Gyula, Csáth Géza, vagy Mikszáth Kálmán neve is megtalálható a vonal alatt (nem beszélve az erősen francia orientáltságú, „másodvonalas” külföldi szerzőgárdáról). Elvértve nagyobb, vár-

megyeközpontokban megjelenő heti- vagy napilapokban is felbukkannak ugyanezek a szövegek, de ezek az Általános Tudósítóval szintén kapcsolatban álló időszak kiadványok vélhetően könnyebben töltötték meg a tárcarovatot helyi szerzők szövegeivel, nem szenvedtek olyan szövegéngységben, mint a járási szintű heti- vagy kéthetilapok, és kiterjedtebb kapcsolathálóval rendelkeztek. A „szépirodalmi kupont” a kisebb lapok teljesen változatos módon vették igénybe. Ismeretesek olyan lapok (pl. a Székesfehérvár és Vidéke, a Mezőkövesd és Vidéke vagy a Bács-Topolyai Hírlap), amelyek rendszeresen „központilag elosztott” tárcaszöveget hoztak (sokszor egy lapban kettőt, mivel még a szintén szépirodalomra szakosodott *Csarnok* rovatot is ezzel töltötték meg), de olyanról is tudunk, ahol az ismeretterjesztő szövegek, vagy a helyi szerzők irodalmi szárnypróbálgatásainak sorozatát csak ritkán bontották meg a fővárosból érkező friss szöveggel.

Az *Írisz-virág* 1907. május 13-án jelent meg az Általános Tudósítóban. A szöveget huszonegy vidéki lap publikálta: tizenkét lapban az elosztás első hetében (a Lippai Újságban a következő hétre átnyúlva két részben), két lapban a második hétben látott napvilágot, felbukkan 1907 júniusában kettő, az év júliusában három lapban, de 1908-ból és 1909-ből is előkereshető egy-egy időszak kiadványból. A nagysomkúti Kővárvidékben Ch. L., a zentai Összetartásban C. L. monogram szerepelt a szerzői név helyén, a Barcs és Vidékében és a Lippai Újságban olvasható közlések anonimek. Kérdéses, és egy szöveg alapján nehezen megállapítható, hogy a megjelenések közül melyek tekinthetők illegális átvételnek. Ennek megválaszolásához szükség lenne a szerző és Leopold között kötött szerződésre, de lehet, hogy ennek birtokában sem kapnánk választ arra a kérdésre, hogy milyen időtávon belül lehetett közölni egy-egy elosztó által kézhez kapott tárcát.

Az *Írisz-virág* vidéki lapokban fellelhető variánsai néhol jelentős eltéréseket mutatnak az Általános Tudósítóban megjelent alapszöveghez képest. Minden lapban új szöveg jelent meg az elütések és egyéb hibák, a karakterkészletek hiányosságai, vagy az önkényes szövegváltoztatások következtében. A szóródás oka az, hogy az alapszöveg maga is rontott változat, egyértelműen téves nyelvi alakokat is tartalmaz. Bár a szerzői kézirat hiányában nem tudhatjuk, hogy az Általános Tudósító szerzője nevezhető-e vétkesnek a hibák elkövetéséért, vagy egyszerűen csak abban hibázott, hogy a szövegűsége tekintette fő elvnek, így a kézirat hibás alakjait változatlanul hagyta, a vidéki lapokban megjelenő szövegeket a hibák továbbörökítésének, illetve javításának szempontjából is mérlegelhetjük.

Mivel mindegyik vidéki szövegváltozat különböző, ebből két dolog következik: nem került át már kiszedett, kész szövegsablon egyik helyről a másikra, azaz a szöveget mindig újraszedték (az Általános Tudósítóval együtt összesen huszonkét szerző személyiségről beszélhetünk). A szerzők és a szerkesztők komoly mozgástérrel rendelkeztek az „újraíró” művelet közben, a szedés során a szöveggondozás alapaktusai a következők voltak: szövegrész változatlanul hagyása vagy hibás szedése, lokális szabályok szerinti kiszedése, helytelen, illetve helyes átírása, illetve a hibás szövegrészek javítása. A szerzők kéznymoi sokszor rendkívül jellegzetesek: például a Kővárvidéké új bekezdéseket (tizenegyet) tördelt be, a Kisvárdai Lapokban és a Veszprémi

Naplóban rengeteg az elütés. Egyedül a Rábavidék jelezte helyesen idézetként a „Virágos kenderben pittypalatty...” sort, amely Tompa Mihály *Az árvalányhajról* című verséből származik. A következetlenség hat érdekes nyelvi forma változatlanul hagyásának, illetve kijavításának esetein is lemérhető.

A szedők az *elszörnyűködtem* (*elszörnyülködtem*) alakot tizenhárom esetben változatlanul hagyták, három esetben *elszörnyűködtem*, egy esetben *elszörnyöködtem* alakban szerepeltették. Találkozhatunk ugyanakkor az *elgyönyörködtem*, sőt az „elsőször gyönyörködtem” alakokkal is. Egy esetben olvashatunk *elszörnyülködtemet*.

A „mind hijába” alak kilenc esetben „mind hiába”, hat esetben *mindhiába*, hat esetben változatlanul olvasható.

Az előbbiekkal szemben a „szívzaggatás csata” egyértelmű hiba az elosztott példányt szedő részéről. Ez sem tűnt fel a vidéki munkatársaknak, hiszen kilencen változatlanul hagyták. Míg kilencen helyesen javították (szívzaggató), addig egy esetben olvashatunk *szívzaggató*s, két esetben *szívzaggató*sos alakokat is.

Tompa idézete három alkalommal szerepel az eredeti szövegben, egyik lexémája, a fűjre utaló dialektus, a *pittypalatty* egyszer rontott *pttupalatty* alakban, de két szedő figyelmét ez is elkerülte.

Az egyik legérdekesebb szövegjegyként az *éled* egy helyütt aláhúzással szerepel az eredetiben, jelezve a kijelölést. Csupán négy szedő követte az „utasítást”, de csak egy helyen szerepel a szó kurziválva (egy helyen szóközzel *élve*, három helyen *éled* szerepel).

Az Általános Tudósítóban ezt olvashatjuk: „az örök, nagy rendszerint elveszítetem...”. A szedőt feltehetően a sor vége téveszthette meg, az elválasztójelnek köszönhetően lett a „rend szerint”-ből *rendszerint*. A vidéki szerzők fele meghagyta, fele jogosan javította az alakot, viszont a Székesfehérvár és Vidéke munkatársa biztosra ment: a mellékmondatot kitörölte.

Kilenc szövegváltozathoz hiányoznak szavak, szintagmák és mondatrészek, és csak öt olyan variáns létezik, amelyben sem indokolatlan szócserekék vagy jelentésmódosító elütések, sem törlések nem találhatók. Egy majdani kritikai kiadás szempontjából az a legszomorúbb következtetés, hogy a hasonló javításokat vagy rontásokat mutató szövegek más kritériumokban jelentősen különböznek egymástól. Bár az *Írisz-virág* esetében adott egy alapszöveg, az elosztó példányainak hiányában Cholnokynál és Kosztolányinál komoly gondot okoz az alapszövegek rekonstruálása a hálózatban keringő szövegvariánsok alapján.

### *Az indikátor a szövegsorban*

Az *Írisz-virág* vidéken megjelenő, az alapformátumtól eltérő variánsai önkényes, a szerző tudta nélkül megvalósuló, de az ő-szöveg koherenciáját nagyrészt átöröklő módosításaiként foghatók fel. Szemben a szöveg szerző által felügyelt genealógiájával, amely stádiumainak elsődleges célja az volt, hogy az *Aa*-típusú szöveget kisebb változtatásokkal új szöveggé, de valójában *Ab*, *Ac*, *Ad* stb. változatokként adhasson el más időszak kiadványoknak. Cholnokytól nem egyedülálló módon tehát az

*Írisz-virág* esetében is önlágiummal állunk szemben, hiszen a szöveg két különböző címen már az elosztás előtt, egy harmadik címváltozatban pedig az elosztási folyamat közben megjelent.

1905. január 14.	Hazánk (Bp.)	<i>Frida</i>	szerzői <i>Aa</i>
1906. május 3.	Magyar Szemle (Bp.)	<i>Őszi árnyék</i>	szerzői <i>Ab</i>
1907. május 13.	Általános Tudósító (Bp.)	<i>Írisz-virág</i>	szerzői <i>Ac</i>
1907. május 15. – július 14.	19 vidéki időszaki kiadvány	<i>Írisz-virág</i>	elosztott <i>Ac</i>
1908. február 18.	Független Magyarország (Bp.)	<i>Őszi árnyék</i>	szerzői <i>Ab</i>
1908. augusztus 16.	Somogy (Kaposvár)	<i>Írisz-virág</i>	elosztott vagy eltulajdonított <i>Ac</i>
1908. december 1.	Divat Szalon (Bp.)	<i>Dóra</i>	szerzői <i>Ad</i>
1909. november 21.	Veszprémi Napló (Veszprém)	<i>Írisz-virág</i>	elosztott vagy eltulajdonított <i>Ac</i>
1910. szept. 4.	Tolnai Világlapja (Bp.)	<i>Őszi árnyék</i>	szerzői <i>Ab</i>
1919. július 31.	Magyar Újság (Pozsony)	<i>Őszi árnyék</i>	eltulajdonított <i>Ab</i>

A szöveg tizenöt év alatt négy címváltozatban huszonnyolc időszaki kiadványban jelent meg. A fővárosi periodikákba Cholnoky személyesen juttathatta el a szöveget, a vidéki elosztásért az Általános Tudósító „felelt”. Jelenleg még nem tudjuk, hogy az elosztás legális vagy illegális keretei között közölte-e a Somogy és a Veszprémi Napló az *Írisz-virág*ot, de az biztos – hiszen a lap nem szerepel Cholnoky naplójában –, hogy a Magyar Újság illegálisan jelentette meg a szöveget (és vélhetően a Tolnai Világlapjában megjelent változatot használta mintául).

A szövegen Cholnoky négy év alatt négyszer alakított: a történet vázát érintetlenül hagyta, de bizonyos pontokon változtatott rajta. A jellemzően szecessziós-esztétista stílusú, az álom és a valóság határmezsgyéjén játszó lírai elbeszélés az elbeszélő-főhős és egy álomszerű női alak balul végződött szerelmének története. A férfi egy üvegház virágának illatától elbódulva váratlanul egy női névre asszociál, majd hamarosan megismerkedik az erre a névre hallgató nővel is, aki fokozatosan az ujjja köré csavarja. Az elbeszélő nem tud szabadulni a nőtől (akárcsak *A homokember* hőse Olimpiától, utal erre maga a narrátor), aki végül, számtalan elbocsátás és visszatérés után álmában bevallja neki, hogy korábban ő jelent meg neki az írisz alakjában. A főhős a kaland keserű tapasztalatát a fiatalkor lezárulásaként értékeli, miközben végig kétséges marad az élmény valóságtartalma: Adél alakját a narrátor szemével figyelhetjük meg, hangját is csak az ő tolmácsolásában hallhatjuk – harmadik fél előtt (már ha az olvasót nem számítjuk) Adél alakja nem rajzolódik ki egyértelműen.

Legalábbis ez derül ki a legtöbbször megjelent és legkönnyebben hozzáférhető *Őszi árnyék* és *Írisz-virág* variánsaiból. Az előbbi változat változásai könnyen összefoglalhatók: az 1906-os és 1910-es publikációk megegyeznek, ezekhez képest az 1908-as és 1919-es variánsok csak egy-egy apró módosítást tartalmaznak. Jelentősnek

tekinthetők ugyanakkor a címváltozatok közötti eltérések, amelyek ráadásul felfedik, hogy a fentebb bemutatott stilisztikai komponens a genealógia elején és végén is hiányzik a szövegből, miközben az *Őszi árnyék* és az *Írisz-virág* között a szöveg jelentős átírási procedúrán esett át.

Az 1905-ös, Hazánkban megjelent alapvariáns konkretizálja a helyzetet: a narrátor egy „balatonparti fürdő hatalmas kertészetében” jár azért, hogy valakinek a „búcsú-zójára” köttessen csokrot.<sup>2</sup> A titokzatos lány neve ezúttal Frida, és az utolsó mondat így hangzik: „Azt hiszem, azon az estén, mikor a virágok közt jártam, a modern leánynevelésre gondoltam.”<sup>3</sup> A kijelentés didaktikus éle bizonyos értelemben példázattá teszi a szöveget: Frida eszerint a modern, emancipált nő mintapéldája, aki nem viselkedik alávetetten a hasonló szituációkban, nem hagyja magát elcsábítani és kiáll a jogaiért. Amennyiben megkülönböztethető egymástól újraírás és átírás, akkor Cholnoky egy évvel később egy átírt verziót publikált a Magyar Szemlében. Az *Őszi árnyék* megtartotta a Frida nevet, törölte a felütés konkrét utalásait, és lecserélte a zárlatot: „Sokszor találkoztam azóta is Fridával, láttam sok változatban újjászületve, sok szép leányszem mögött rejtőzve, de már elkerülöm félve, unottan...”<sup>4</sup> Ezzel az átírás az emlékezés távlatát rögzítette meg a szövegben, és ezt az utat követte a harmadik változat is, amelyben – a név Adéla változtatása mellett – egy narratív keretet találunk, amely az „Abból a régi időből való ez a történet...” mondattal zárul.<sup>5</sup> Az *Írisz-virág* nőalakja végzetesebbnek tűnik fel, és a narrátor is gyakrabban reflektál „megnyomorított” helyzetére, hogy a kaland tapasztalatának következményeit – a fiatalkorral járó örömök elvesztésével párhuzamosan – elmélyítse. Míg a *Frida* elbeszélője egy ártatlan történetet oszt meg az olvasóval, addig az *Őszi árnyék* visszaemlékező narrátorához képest az *Írisz-virág*ban egy kiégett mesélő hangját halljuk. Ezt érzékeltetheti a legjelentősebb módosítás:

Én elfelejtettem mindent és megcsókoltam a kezét, a szőke haját. És ekkor a szeme azt mondta: Minden hasztalan, ha a szívedet kiszakítod is, íme, feléd nyújtom a kezemet és újra rabszolgám vagy!  
Egyik este, amikor már minden szívdobbanásom, minden gondolatom az övé volt, elmondtam neki, hogy szeretem.

(*Őszi árnyék*)

És én megint csak a szegény megtévelyedett rabszolga voltam!

Végül egyik estén rávitt a sátán, hogy beismertem, bevallottam megtévelyedésemet a leánynak.

(*Írisz-virág*)

A filológus a negyedik változat láttán kerülhet zavarba, hiszen ez az újraírt szöveg az emléket konkrét keretek közé helyező első variánshoz képest is módosul. A két-

<sup>2</sup> CHOLNOKY László, *Frida*, Hazánk 1905. január 14., 1.

<sup>3</sup> *Uo.*, 2.

<sup>4</sup> CHOLNOKY László, *Őszi árnyék*, Tolnai Világlapja 1910. szeptember 4., 2053.

<sup>5</sup> CHOLNOKY László, *Írisz-virág*, Általános Tudósító 1907. május 13., 1.

értelmű, álomszerű-szecessziós hangulat kivonásán túl a *Dóra* erős valóságreferenciális játékot indít el, amelynek szűkebb értelemben a biográfiai narratíva, tágabb értelemben a századforduló emancipációs törekvései válnak vonatkozási pontjaivá. Ez a nyelvileg legkiforrottabb változat csak újranelhasználható szövegtörödékei okán számít a korábbi variánsokra – az alaptörténet paneljeire Cholnoky teljesen új narratívát húzott fel.

A szöveg kezdetén a narrátor egy dalt énekel, erről jut eszébe a „bársonyszemű Dóra”,<sup>6</sup> egy már halott lány, akivel tizenöt éve találkozott utoljára. Az elbeszélő kimegy a lakásból, és arra lesz figyelmes, hogy az árnyéka a felidézett lány alakjává változik. A történet ezek után az eredeti kezdéshez, ezen belül is a *Frida* felütéséhez kapcsol vissza, de kimarad a virággal kapcsolatos reflexió. A férfi ugyanúgy az erkélyen látja meg a lányt, de ezúttal egy szűk körben ismert, „diadalmas szépségű” hölgyre lesz figyelmes, akinek ablaka alá rakja a kertészeten kötetett csokrot. A kibontakozó szerelemnek ezúttal az lesz az akadály, hogy a narrátornak vissza kell mennie Győrbe a jogászképzésre, ezért mondogatja neki Dóra, hogy felejtse el. A férfi azonban nem tudja elfelejteni a lányt, és mikor hazatér, elhatározza, hogy megkéri a kezét. Ezúttal azonban az merül fel problémaként, hogy Dóra zsidó származású, igaz, a férfi hamar túleszi magát ezen, és találkozik is a lánnyal, az azonban elküldi.

A korábbi variánsokhoz képest több információ derül ki: a narrátor huszonhárom éves Dóra megpillantásakor, jogászhallgató vidéken, a lány fővárosi, nyaralóik pedig valahol a Balaton közelében vannak. Kimarad a szövegből a Tompa-idézet, viszont a Hoffmann-allúzió megmarad. A lány származása kissé mintha erőltetetten jelenne meg a szövegben, de Fridához és Adélhoz képest Dóra ismert és közkedvelt lány. A történet ezúttal hosszabb tartamot és nagyobb teret fog át: szűkebb értelemben egy szemesztert, tágabb értelemben tizenöt évet, és azt is megtudjuk, hogy Dóra azóta meghalt. A férfi vágyait ezúttal nem a végzetes, emancipálódó nőalak viselkedése bizonytalanítja el, hanem a térbeli távolság vagy a zsidó–keresztény-„ellentét” – igaz, ez a szál nincs megfelelően kifejtve. Persze az is lehetséges, hogy a Dóra a konzervatív szellemiségű Divat Szalon főként női olvasói számára lett újraírva, ilyen szempontból pedig a felekezeti különbségek hangsúlyozása is a történet didaktikus mondanivalóihoz érhető. További érdekesség, hogy a történet elején feltűnik a narrátor bátyja, és beépül a szövegbe a győri jogi akadémia is. Cholnoky László győri kapcsolatai ismeretlenek, Viktor viszont adatolhatóan ide is járt. Ez alapján lehetséges, hogy – mint a szerző több szövegében – az utolsó, kéznyomokat tartalmazó szövegvariánsba életrajzi fragmentumok is bekerültek.

Melyik variánst választhatná alapszövegnek egy kritikai kiadás? Az ultima manus elve alapján feltehetően az *Őszi árnyék* bizonyulna a legmegfelelőbb választásnak, hiszen a Tolnai Világlapjába a szerző személyesen juttatta el (ilyen címen kétszer már megjelent) írását. Mivel az *Őszi árnyék* és a *Frida* csak könnyen jelezhető és jegyzetelhető eltéréseket mutat, a második variáns megőrizné a legtöbb közlésben megjelenő „sejtelmes” hangulatot is. Amennyiben azonban a szövegfejlődés narratív

kritériumai számítanak, a *Dórát* kellene alapszövegnek tekinteni, hiszen a negyedik variánst követően Cholnoky már nem alakított tovább a szövegben. Noha megtartotta a történet alapjellemzőit, a *Dórából* a korábbi változatok poétikai jellemzői szinte teljesen kimaradnak. Egy érv pedig az *Írisz-virág* mellett is szólhat. Nevezetesen az, hogy a szövegelosztásnak köszönhetően ezzel a variánssal találkozhatott a legtöbb olvasó, a szedési problémák miatt pedig ez a változat demonstrálja a textológiai legizgalmasabb szövegromlást, illetve a régióként más elveket szem elő tartó „újra-olvasás” nyomait.

A történet sem válogatáskötetbe, és jelen ismereteink szerint hosszabb szövegkompozícióba sem került be, sőt 1919 utáni továbbfejlesztése sem bizonyítható, a szerzőt ezért nem faggathatjuk tovább az ideális szövegvariáns kérdéséről. Amennyiben viszont a modernség szövegszervezői eljárásaira gondolunk, a több szálon futó, rétegzett, és kiforrott *Dóra* helyett az olvasót magára hagyó *Őszi árnyékot* lenne érdemes kiemelni az életműből.

A szövegleszármazás századfordulós képletei a széles publikálási közeg, a plagizálási lehetőségek és a jogi hiányosságok miatt szerzőnként eltérő, mai szemmel nem éppen logikus helyzetet sugallnak, igaz, bő száz évvel ezelőtt mindez nem számított kirívónak – éppen ellenkezőleg, ez volt a publikációs norma. Cholnoky László egyike volt azoknak, akik a kontextus rendszerhibáit maximálisan kihasználták, és a szövegterjesztés összes, a korban felkínált opciójával rendszeresen éltek és visszaéltek. A fenti példák azt mutathatják meg, hogy a szövegek sem a szerző, sem annak gondozói oldaláról nem rendelkeztek állandósággal, hiszen a szövegvariánsok megjelenését számon tartó autoritások hiánya csak tovább gerjeszthette az önkorrekciós aktusokat, illetve eltéríthette ezeket a semmilyen büntetőjogi kategóriát nem súroló, a kortárs olvasóknak nem feltűnő, a textológusnak viszont komoly fejtörést okozó mozzanatok felé.

<sup>6</sup> CHOLNOKY László, *Dóra*, Divat Szalon 1908. december 1., 22.



NÉMETH ESZTER

## Generálpauza

A halállal való szembenézés Balázs Béla és Bartók Béla

*A kékszakállú herceg vára* című művében<sup>1</sup>

Balázs Béla esztétikájában különös jelentőséggel bír a halál: nemcsak a dialógusokat, de magát a formát is szervezi. A haláltudat első megjelenésének kiemelt pozícióját, jelentésrétegeit és funkcióját vizsgálom *A kékszakállú herceg vára* című drámai szövegben és zenében. Mindezt egyetlen szöveghelyre és zenei szakaszra vezetem vissza, mely az ötödik ajtó kinyitásakor hangzik fel. Ez a zenei szakasz a Kékszakállú lelkét megtestesítő úgynevezett „fény-akkordok” és Judit *a cappella* (kíséret nélküli) zenei válasza közti egy teljes ütemet betöltő nagy generálpauza<sup>2</sup> idejében sűrűsödik össze. Tanulmányomban a szerzők szerkesztésmódját, esztétikai koncepcióit összegzem, mindezek előtt pedig az eredetileg is librettónak szánt balázsi szövegről, és a róla szinte le nem választható zenei anyag kölcsönhatásairól igyekszem képet alkotni.

### *A halál mint szervező erő*

„Ha a halál az, ami a formát adja, akkor megölök mindent, amit formálok. Minden saját arckép, ha költöm, ha festem, ha zenélem, parciális öngyilkosság. Befejeződik és leválk a formában, mindenki tudja, hogy a művész megszabadul attól, aminek formát adott.”<sup>3</sup> Balázs Béla esztétikájának egyik alapvetését fogalmazza meg ez az idézet. Halálnak tekinti a befejezettséget, az elszakadást, az alkotás lezárását, a mű megszületését, a hallgatás hanggal való megtörését és a fogalom számos metaforikus értelmezését, legkevésbé a testi halált, mely számára teljesen közömbös. A mű a regös prológusával kezdődik: „Az világ kint haddal tele, / De nem abba halunk bele”.<sup>4</sup> Ugyanezt a sort evokálja Balázs egyik levelében is: „[...] »Nem abba halunk bele«. Egy nagy tapasztalatot tettem, hogy a halál lényegtelensége, jelentéstelensége nem csak tragikus theoria nálam. A fizikai halálnak sem érzem jelentőségét, a látottnak sem. [...]”<sup>5</sup>

<sup>1</sup> A dolgozat a Fiala Írók Szövetsége által szervezett, *Halál az irodalomban* című egri konferencia (2018. március 22–23.) előadási anyagából készült. A tanulmány létrejöttét szakmailag Bartal Mária és Bodnár Gábor segítette.

<sup>2</sup> „Általános szünet”, olyan „hangzó” szünet, amely egy időben az összes szólamra és hangszerre vonatkozik, többnyire egy teljes ütem. BÖHM László, *Zenei műszótár*, Editio Musica, Budapest, 2000, 98. A cím *A kékszakállú herceg vára* című opera nagy generálpauzáját idézi, mely az ötödik ajtó kinyitása utáni fény-akkordokat követi. (75. jelzés, utolsó előtti ütem, 76. jelzés, utolsó előtti ütem)

<sup>3</sup> BALÁZS Béla, *Halálesztétika*, Papirusz, Budapest, 1908, 35.

<sup>4</sup> BALÁZS Béla, *A kékszakállú herceg vára*, Magyar Helikon, Budapest, 1960, 6.

<sup>5</sup> Balázs Béla – Lukács Györgynek, Szabadka, 1915. június 21. = BALÁZS Béla *levelei Lukács Györgyhez*. *Egy szövetség dokumentumai*, szerk. LENKEI Júlia, MTA Filozófiai Intézet, Budapest, 1982, 138–139.

*A kékszakállú herceg vára* a szerzői intenció szerint tragédia, mely műfajnak nem a testi meghalás a lényege,<sup>6</sup> ezért a műben sem jelenik meg a fizikai halál, annál nagyobb hatást kelt annak szimbolikája: Kékszakállútól tudjuk, hogy „mindig is éjjel lesz már” életében, Judit pedig „bemegey a többi asszony után a hetedik ajtón.”<sup>7</sup> Balázs Maeterlinck műveinek halálábrázolását tartja ideálisnak, mert „[n]incs bennük gyilkosság és vér, de némább, feketébb, nagyobb bennük a halál.”<sup>8</sup> Balázs Béla 1907-ben írt *Halálesztétika* című műve az alcímben is, és a későbbi részekben is Hérakleitoszt idézi: *Halandók halála élete a halhatatlanoknak, halandók élete halála a halhatatlanoknak*.<sup>9</sup> Balázs ebből a gondolatból bontja ki esztétikai alapvetését: a halál miatt lehet az élőknek élettudata,<sup>10</sup> és a halállal válik az élet befejezetté:<sup>11</sup> „Ha halhatatlanok volnánk, nem tudnók, hogy élünk és az öntudat szomjúsága, forrása a művészet ösztönének.”<sup>12</sup> A haláltudata miatt emelkedhet az ember a halhatatlanok közé, a halál ad értéket az életnek.<sup>13</sup> Hérakleitosz gondolatait Balázs viszonylag szabadon értelmezte. Az eredeti töredék:

ἀδανατοι θνητοι, θνητοι ἀδανατοι ζωντες τον  
ἐχεινων θανατον τον δε ἐχεινων βιον τεθνεωτες.<sup>14</sup>

Ezt az idézetet Hippolütosz *Refutatio omnium haeresium* (*Minden eretnység cáfolata*) című munkájából ismerjük.<sup>15</sup> Fennmaradt a következő is: „Az érdemdús lelkek nem válnak vízzé a test halálakor, hanem fennmaradnak, hogy csatlakozzanak a kozmikus tűzhöz”<sup>16</sup> Hérakleitosz szerint a test a halál után a trágyánál is értéktelenebb,<sup>17</sup> de nem minden lélek van kitéve annak a halálnak, hogy vízzé válik és nem lesz többé lélek (ami lényegénél fogva tüzes), bizonyos lelkek túlélnek a test halálát és daimónokká válnak.<sup>18</sup>

<sup>6</sup> BALÁZS, *Halálesztétika*, 39.

<sup>7</sup> BALÁZS, *A kékszakállú herceg vára*, 53.

<sup>8</sup> BALÁZS Béla, *Maeterlinck*, Nyugat 1908/8., 448.

<sup>9</sup> BALÁZS, *Halálesztétika*, 23.

<sup>10</sup> *Uo.*, 19.

<sup>11</sup> *Uo.*, 20.

<sup>12</sup> *Uo.*, 29.

<sup>13</sup> GYÓRI Orsolya, *A vég és határoeltság szerepe Balázs Béla halálesztétikájában és A kékszakállú herceg várában*, Ex Symposion 2010/2., 1–5.

<sup>14</sup> „Halhatatlan halandók, halandó halhatatlanok (vagy Halandó halhatatlanok, halhatatlan halandók; vagy A halandók halhatatlanok, a halhatatlanok halandók; vagy A halhatatlanok a halandók, a halandók a halhatatlanok stb.), élik ezek halálát, halják ezek életét.” Geoffrey Stephen KIRK – John Earle RAVEN – Malcolm SCHOFIELD, *A preszókratikus filozófusok*, ford. CZISZTER Kálmán – STEIGER Kornél, Atlantisz, Budapest, 1998, 310. Másik fordításban: „A halhatatlanok halandók, a halandók halhatatlanok, minthogy élik azoknak halálát, azoknak életét pedig halják” GÖRÖG *gondolkodók*. I., *Thalészától Anaxagoraszig*, ford. BODOR András – KERÉNYI Károly – MARTICSKÓ József – RITÓÓK Zsigmond – SEBESTYÉN Károly – STEIGER Kornél – SZABÓ György, Kossuth, Budapest, 1992, 36.

<sup>15</sup> KIRK–RAVEN–SCHOFIELD, *I. m.*, 648.

<sup>16</sup> *Uo.*, 308.

<sup>17</sup> „[V]égül embergyűlölővé lett, a világtól visszavonult a hegyekbe, füvekkel és növényekkel táplálkozott. [...] vízkórban megbetegedett [...], a tehénistállóban beásta magát a trágyába, abban a reményben, hogy annak melege kipárologtatja belőle a vizet.” *Uo.*, 271.

<sup>18</sup> *Uo.*, 308.

„A csatában megült lelkek tisztábbak, mint a betegségben [elhaltak]:<sup>19</sup> ez egy későbbi korból származó verses összegzés Hérakleitosz nyomán, de a szakirodalom szerint nem valószínű, hogy ilyet kitaláltak volna maguktól a későbbi idézők.<sup>20</sup> A beteg embereknek a lelke a betegségtől meggyengül, elvizesedik, ezáltal megszűnik lélekként létezni, azonban a csatában meghaltak lelke tüzesen marad a bátor cselekedettől, elhagyják a testet, és egyesülnek a kozmikus tűzzel.<sup>21</sup> Hérakleitosz Hippolütosztól fennmaradt mondása, melyet Balázs Béla felidéz, ehhez képest eléggé homályos, és az istenné válást sugallja – tehát azok a halandók, akik heroikus tettükkel lelküket egyesítik a kozmikus tűzzel, halhatatlanná válnak:<sup>22</sup> „Nagyszerűbb halálok nagyszerűbb osztályrészeket nyernek”<sup>23</sup> A daimónok ily módon a már halhatatlan halandók, akik meghalták azt a halált, ami átlényegítette őket.

A *Halálesztétika* legfőbb üzenete ennek az idézetnek a tág értelmezése. Balázs szerint az embernek a halál miatt lehet léttudata, a végtől nyer öntudatot.<sup>24</sup> Meglátásom szerint, bár Balázs az *öntudat* szót elég gyakran használja, nem minden esetben érthető, mit gondol pontosan ez alatt, valamint e fogalmat egészen széles perspektívában használja. Néhány példa: „Az öröm öntudatlanság, a fájdalom öntudat.”<sup>25</sup> „Az élet intenzív öntudatát, erős érzését, mint minden öntudatét, csak az ellentéte teszi lehetővé; érzése a halálnak magam körül.”<sup>26</sup> „A mese öntudatlanság” – írja, mert nem ismeri a műfaj a transzcendencia érzését, egy „nincstovább érzést”<sup>27</sup>, s állítása szerint – éppen Ibsent és Maeterlincket idézve – némely dráma is hamis időérzést és fiktív öntudatot kelt, mert az „öntudatnak feltétele az emlékezet”, az emlékezet pedig feltétele az időérzésnek, ami szintén kell az öntudathoz.<sup>28</sup> „Ha halhatatlanok volnánk, időérzésünk sem volna.”<sup>29</sup> Naplójában pedig a következőket írja „A természet öntudata az ember, és az ember öntudata a művészet.”<sup>30</sup> Az *öntudat* fogalmának ilyen módon való kiterjesztése a természetre és a művészetre egészen zavaró összekapcsolás, és ezáltal definiálódik Balázs Bélánál a műalkotás ontológiai helye,<sup>31</sup> számára az emberi élet önmagában nem érték, „csak a mű, a Werk létrehozása által válik értékesé.”<sup>32</sup> Angyalosi Gergely szerint megmosolyogtató és egyben bosszantó az, ahogyan Balázs legszemélyesebb kapcsolatait, a barátságot és a szerelmet is a nagy „mű” eszméjének rendeli alá, csak így nyernek létjogosultságot.<sup>33</sup> A fiatal Balázs Béla szinte

<sup>19</sup> Uo.

<sup>20</sup> Uo., 309.

<sup>21</sup> Uo.

<sup>22</sup> Uo.

<sup>23</sup> A töredék egy szójátékra épül: *μῦποι* 'halálok', *μοίραι* 'osztályrészek'. Uo., 308.

<sup>24</sup> MIHÁLY Emőke, „Mint nyugtalanító, titkos gondolatok élnek...” Balázs Béla elméleti írásainak egy mai megszólítása, Koinónia, Kolozsvár, 2008, 69.

<sup>25</sup> BALÁZS, *Halálesztétika*, 47.

<sup>26</sup> Uo., 22.

<sup>27</sup> Uo., 41.

<sup>28</sup> Uo., 44.

<sup>29</sup> Uo.

<sup>30</sup> BALÁZS Béla, *Napló 1903–1914*, I., szerk. FÁBRI Anna, Magvető, Budapest, 1982, 149.

<sup>31</sup> MIHÁLY, „Mint nyugtalanító...” 127.

<sup>32</sup> Uo., 126.

<sup>33</sup> ANGYALOSI Gergely, *A költő hét bordája*, Latin Betűk, Debrecen, 1996, 262.

az összes műfajban kipróbálja magát, keresi a forma „lényegiség”-ét, s ehhez szívesen merít – meglehetősen eklektikusan – Schopenhauer, Nietzsche, Simmel, Mach, Dilthey írásaiból.<sup>34</sup> Kulcsár Szabó Ernő az ember és a kultúra viszonyának kutatása kapcsán megállapítja, hogy az az individualizáció, mely Simmel és Cassirer írásain keresztül megjelent a századforduló kultúraértelmezései között, Magyarországra éppen Balázs Béla és Lukács György munkásságán keresztül érkezik, s paradox módon éppen eltávolítja őket a Nyugattól.<sup>35</sup> A kultúra embere ezekben az idézett alkotói értelmezésekben azzal képes kiemelkedni a biológiai világból, hogy „önmagát a szimbolikus formákon keresztül transzcendálva lesz többre képes az organikus természetnél”.<sup>36</sup> Lukács és Balázs elhivatottan küzdöttek azért, hogy a „mély és férfias” „lényegirodalom” megteremjen hazánkban.<sup>37</sup> Nem meglepő az sem, hogy a fiatal Balázs Béla szubsztancialista beállítottságú, a lényegiséget transzcendentálisnak gondolja, amely ha a művek alapját képezi, akkor képes őket valamilyen általános, rajtuk túlmutató létezőhöz kapcsolni.<sup>38</sup> Ennek eszköze a halál, amely a formát adja, de a formának is csak mint lelki lényegiségnek van létjogosultsága.<sup>39</sup> A drámát tartotta a legfontosabb műnemnek, mert az a lényegiségét a párbeszédességben, dialógusban találta meg, mely formaként része az „életlénységnek”,<sup>40</sup> s ezért tartotta művét tragédiának, „[a]hol mindenkinek igaza van, ahol a hős két világ kereke közé kerül, ott egyik vége van a mi létünknek.”<sup>41</sup>

### A hallgatás retorikája

Balázs Béla műveiben különös hangsúlyt kapnak a szünetek. A legtöbb esetben a hallgatást jelentik, melynek megtörése vagy éppen összeegyeztethetetlen feloldása épp a szereplők egyesülésének lehetetlenségét, a kapcsolat lehetőségének halálát jelenti, és nemcsak a drámai műnemben alkalmazza. *Az én orosz barátnőim* novellaciklus *Késő*<sup>42</sup> című novellája témáját olyan mindennapi, közös vonatutak adják, melyeket az elbeszélő egymás nézésével tölt el egy idegen tatár nővel, némán. „Marfa Kuzmics volt életem legjobb és legérzőbb barátnője. De vele nem beszéltem soha.”<sup>43</sup> Miután egyszer a beszélő lekeste a vonatot, s látta, hogy az utazótársa bevárja, alkalom kínálkozott volna a beszédre: „Egy muzsikát hallunk, egy muzsika van most szívünk legfenekén. Mit kellene, mit lehetne most mondani? [...] Nem lehetett beszélni. És mit is mondanék? Hiszen úgyis tudja. Hiszen minden azért van, mert ő tudja.”<sup>44</sup> Ez az alkalom

<sup>34</sup> KENYERES Zoltán, *Balázs Béla Dialógusa = Uő., Korok, pályák, művek. Válogatott tanulmányok*, Akadémiai, Budapest, 2004, 266.

<sup>35</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A Nyugat kultúrafogalma és kulturális orientációja*, Alföld 2009/2., 46.

<sup>36</sup> Uo.

<sup>37</sup> FEHÉR Ferenc, *Balázs Béla és Lukács György szövetsége a forradalomig*, It 1969/3., 344.

<sup>38</sup> KENYERES, *Balázs Béla Dialógusa*, 266–267.

<sup>39</sup> Uo., 267.

<sup>40</sup> Uo., 267–268.

<sup>41</sup> BALÁZS, *Halálesztétika*, 38.

<sup>42</sup> BALÁZS Béla, *Késő = Uő., Kalandok és figurák. Vázlatok*, Kner Izidor, Gyoma, 1918, 35–40.

<sup>43</sup> Uo., 35.

<sup>44</sup> Uo., 37.

nyújtja a novella fordulópontját, inentől fogva „már”<sup>45</sup> nem beszélnek, de a hallgatás szövetségessé teszi őket. A hallgatás paradox módon épp összeköti a szereplőket, akik egy ideig egymás felé tartanak, majd egy fel nem oldható fordulót követően távolodnak egymástól. Az operában ez a fordulópont, úgy vélem, az általam vizsgált részlet.

Kroó György az opera zenei elemzése mellett két olyan Balázs-művet említ, melyet *A kékszakállú herceg várával* kapcsolatba hozhatónak érez.<sup>46</sup> Az egyik a *Marianne országa* című elbeszélés, mely a szereplőket tekintve egy fordított Kékszakállú-történet, az elbeszélő, Józsa Dénes kerül be szerelme, Marianne otthonába, és próbál viszonyt keresni annak környezetével, családtagjaival. A számos párhuzam mellett (tárgyak gazdagsága, fotók, emlékek, a padlásszoba erkélye) a két szereplő viszonyában ezúttal egy másik műfajban ismerjük fel az ismert Balázs-figurákat. A beszélő egyre idegenebbnek érzi magát szerelme otthonában, hiába keresi a kapcsolódási pontokat, mígnem a szöveg fordulópontján kiülnek az erkélyre (mely a Kékszakállú birodalmával cseng össze), és megidéződik „szép Meluzina” meséje: „A tündér eljön hozzám az idegen emberföldre és szeret. De mikor meglesem, hogy kicsoda, eltűnik és visszatér a birodalmába.”<sup>47</sup> Ebben Kroó a „sohse kérdezz” szimbólumot ismeri fel.<sup>48</sup> A mű vége is hasonló eltávolodásként értelmezhető, mely visszafelé hitelesíti az addig elhangzottakat: a fordulópont a kapcsolat halálát jelenti. „– Mikor jössz? – Kérdezte Marianne bizonytalanul. / – Nem tudom.... Majd írd meg. [...] Nem írt. És én nem mentem többé vissza.”<sup>49</sup>

A másik Kroó által felkínált szövegkapcsolat a *Tündér* című misztériumra vonatkozik. Balázs egy szerelmi háromszög történetét állítja elének Fridolin és Fanny, valamint az őt elhagyó kalandor, Olivér szerepében.<sup>50</sup> A paradoxon, hogy a két férfi felismeri a másikban élő Fanny idegenségét: „Mondd Fridolin, ugy-e az nem lehet, / Hogy ő lett volna az én megváltásom / Ha elhagytam és ő most a tiéd? / Hogy tiéd legyen az én megváltásom?! / Az nem lehet, ugy-e az nem lehet?”<sup>51</sup> A fordulópontot a közös vacsora – mint egy hármasszerűség – jelenti, mely során az elbeszélhetetlenség, a kimondhatatlanság mögött végleg elszakadnak egymástól a szereplők.

Balázs számos művében él ezzel a szerkesztésmóddal, mely a hallgatás köré szerveződik. *A kékszakállút* megelőzően a *Dialógus a dialógusról* című művében amellet, hogy a formával kísérletezik, a szubjektumnak az individuáció során való magára maradását igyekszik egy szerelmi viszony keretein belül fölfejtetni, határait megrajzolni.<sup>52</sup> Márta és Mihály dialógusában nyelvív teszi a problémát:

<sup>45</sup> Uo., 39.

<sup>46</sup> KROÓ György, *Bartók Béla színpadi művei*, Zeneműkiadó, Budapest, 1962, 78–80.

<sup>47</sup> BALÁZS Béla, *Marianne országa. Egy neurasthénias nap története* = Uő., *Kalandok és figurák*, 31.

<sup>48</sup> KROÓ, I. m., 78.

<sup>49</sup> BALÁZS, *Marianne országa*, 31.

<sup>50</sup> BALÁZS Béla, *Tündér* = Uő., *Misztériumok. Három egyfelvonásos*, Kner Izidor, Gyoma, 1918, 33–72.

<sup>51</sup> Uo., 58.

<sup>52</sup> KRICSFALUSI Beatrix, *Formakánon versus színházkonceptió. Lukács György és Balázs Béla korai írásainak dráma- és színházelméleti összefüggéseiről* = *Az olvasás rejtekútjai. Műfajosság, kulturális emlékezet és medialitás a 20. századi magyar irodalomtudományban*, szerk. BÓNUS Tibor – KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – SIMON Artila, Ráció, Budapest, 2007, 86.

Csak beszélve lehet hallgatni. – Ez a dialógus misztériuma. Nem egymástól független mozaikkövek a szók. Titkos szerves kapcsolat van mindnyája közt. Egy hangos szó megrezzenti mind a többi alvót a lélek rejtett alagútjaiban. És ha legbelül kezdődik a vibráció, közömbös értelmű szavak szólalnak meg az ajkamon, nem is tudom, miért, talán csak, hogy elkerüljem, amit nem akarok kimondani. – De a vibráció folytatódik benned és lelkedben felcsendül, mint egy hangtalan dal, szüzen, amit elhallgattam.<sup>53</sup>

Maeterlinck és Debussy *Pelléas és Mélisande* című megzenésített műve mellett maga az *Ariane et Barbe-Bleue ou la délivrance inutile* (*Ariane és a Kékszakáll, avagy A hiábavaló megszabadítás*, 1901) című Maeterlinck-színmű például szolgált a kékszakállú-történet újratereztőinek is.<sup>54</sup> Balázs ezt a Maeterlinck-darabot tartotta a „legmélyebb”-nek, mert „a beszéd nélkül való megmondás technikája is itt éri el a tetőpontot”,<sup>55</sup> ezt közölte 1908-as elemzésében. A két darab számtalan hasonlósága ellenére,<sup>56</sup> és annak ellenére, hogy mennyire méltatta Maeterlincket, Balázs támadásnak vette Babits *Dráma* című kritikáját, holott a szerző elég nagyvonalúan bánt a hiányosságok felmutatásával, és méltatta is őt: „El kell azonban ismernünk, hogy amit mond Balázs, az igazán nagyon értékes és nagyon szép és mély mondanivaló. Finom és mégis nagyon erős és nagyon életbevágóan igaz dolgokat halász fel a lélek mélységeiből, és rájuk mutat, mondván: Íme, ezek a titkos, alig sejtett, szinte kimondhatatlan érzések vezetnek sorsotokat!”<sup>57</sup> 1913. február 2-án Lukács Györgyöt, a közeli barátot kérte meg, hogy vegyen érte revansot:

Ma kaptam a Nyugatot. Úgy tudom neked is jár, hát olvastad benne Babits kritikáját, melybe mint jól sejtettem nagyon sok perfidia van elrejtve. Nem volna kedved egy disputában felelni rá? Melyben megmondanád: 1., Milyen kevés közöm van Maeterlinckhez. 2., Az sem olyan magától értetődő, hogy: mert „Maeterlinck a festőbb, tehát a költőbb”. Ami magában véve is naiv ellendmondás. [sic!] 3., Hogy az én drámáim azért, hogy „mélyek” nem absztraktak (tehát szemnek és fülnek igenis valók) – nem pedig azért mert eleven karaktereket csinállok – amely motivumot fejtegetéséből teljesen kihagy. És hogy ezért nem csak mondanivalókról, hanem eseményekről, víziókról van szó melynek ritmusa elég izgató, a szó legszínpadiból értelmében is. Nagyon nagy szolgálatot tennéd nekem

<sup>53</sup> BALÁZS Béla, *Dialógus a dialógusról*, Nyugat 1908/18., 117.

<sup>54</sup> KOCSIS Rózsa, *Igen és nem. A magyar avantgard színműjének története*, Magvető, Budapest, 1973, 103.

<sup>55</sup> BALÁZS, *Maeterlinck*, 449.

<sup>56</sup> A történet hasonlósága mellett a szimbolikus jegyek is megegyeznek. Ezek minőségének különbségét vitatja Babits, joggal: „Sőt a Kékszakállú Herceg Vára ugyanazt a szimbólumot használja fel, mint Maeterlinck az Ariane et Barbe-bleu-ben. Csakhogy Maeterlincknél a szimbólumok ragyogóbbak, Maeterlinck festőbb és ezért költőbb, mint az elvontságok és belsőségek hű szerelmese, a még mindig igen német Balázs, akinél a szimbólum gyakran csak ürügy, minél előbb siet, minél elvontabb aforizmákban mondani el (mondani, nem festeni) a láthatatlanokat.” BABITS Mihály, *Dráma*, Nyugat 1913/3., 168.

<sup>57</sup> Uo.

ha ezeket és ami még eszedbe jut, hidegen fölényesen megállapítanád és kimutatnád. [...]”<sup>58</sup>

A Lukács György reakciójával is számoló Földes Györgyi szerint Juditot a hetedik ajtón való bevonulása tragikus lényé nemesíti, de sem róla, sem Kékszakállúról nem tudunk meg túl sok információt, például hogy miért zárja be a hitveseket: „Hiába tehát Lukács azon állítása, hogy ezek a figurák individuálisan, konkrétan ábrázoltak, ebben az értelemben éppen csak annyira *symbolum post remek*, mint Balázs szerint Maeterlinck alakjai.”<sup>59</sup>

A Kékszakállú-történeteknek számos verziója létezik a köztudatban, melyek közül a Guilles de Laval vagy Gilles de Rais történelmi alakja által ihletett Perrault-mese a legismertebb,<sup>60</sup> de Balázusra *Molnár Anna* és *Kőműves Kelemenné* balladája egyaránt hathatott.<sup>61</sup> Míg számos más verzióban is él a Kékszakállú-történet pozitív befejezése, miszerint a lányt megmentik a testvérei, úgy Balázs is ismerhette az akkoriban felgyűjtött *Kőműves Kelemenné* azon verzióját is, melyben a várba befalazott asszony megszüli gyermekét, majd „szétlökkinti” a falat, és hazamegy rendet tenni, az éppen akkor házasodó férje mellől elhessegeti az új asszonyt, s felveszi meztelen testére annak menyasszonyi ruháját.<sup>62</sup> Balázs Béla a maeterlincki allegorikus-szimbolikus nyelvet összekötötte a népköltészeti elemekkel.<sup>63</sup> „A népdalnak közvetlen őszíneivel akartam a modern lelket festeni”<sup>64</sup> – írja, ugyanakkor ezek a népi elemek (felakadt selyemszoknya, elszökött menyasszony, ismétlések jellege stb.) inkább szecessziós dekorációként funkcionálnak Judit megszólalásaiban, többek között azért, mert mint Kocsis Róza is említi, verselésével nem hitelesíti őket.<sup>65</sup> A szöveg hangzása sok esetben valóban ellenfeszül a „népdalos-jellegnek”, ugyanakkor az ősi nyolcas balladás szerkesztést Balázs megtartja, ezzel is összekapcsolva művét a Kékszakállú-monda magyar párjával, a *Molnár Annával*.<sup>66</sup> Erről található egy bejegyzés Balázs Béla naplójában:

A népdal „egyszerűsége” hogy lehet kifejezője a modern differenciált léleknek? Mikor már a direkt megnevezés, fogalmak finomsága nem tudja követni a differenciálódást, mikor már csak atmoszféra fejezi ki, akkor mindig átcsap a stílusa végső egyszerűségig, és a kihagyás technikája lép fel. Erre jók a népies motívumok. A népies egyszerűség tudniillik jogosultabb a „privát” egyszerűségnél. Mért? Atmoszféráját a tradíciója, régisége adja, több a hitele, *mitikus* önsúlya.<sup>67</sup>

<sup>58</sup> Balázs Béla – Lukács Györgynek, Budapest, 1913. február 2. = BALÁZS levelei, 105.

<sup>59</sup> FÖLDES Györgyi, *Allegória, szimbólum, Kékszakállú = Uő., Textus, szimbólum, allegória. Szimbólumelvē poétika a klasszikus modernségben*, Magyar Irodalomtörténeti Társaság, Budapest, 2012, 212.

<sup>60</sup> KROÓ, Bartók Béla *színpadi művei*, 10.

<sup>61</sup> K. NAGY Magda, *Balázs Béla világa*, Kossuth, Budapest, 1973, 141.

<sup>62</sup> Uo., 142.

<sup>63</sup> KOC SIS, *Igen és nem*, 104–105.

<sup>64</sup> Uo., 104.

<sup>65</sup> Uo., 105.

<sup>66</sup> BÓKA László, *Utószó = BALÁZS, A kékszakállú herceg vára*, 70–71.

<sup>67</sup> BALÁZS Béla, *Napló 1914–1922*, II., szerk. FÁBRI Anna, Magvető, Budapest, 1982, 281.

A kihagyás technikája és a balázi miszticizmus egyaránt szervezi a szövegvilágot. Kihagyás alatt Balázs kétféle dolgot ért, vagy a „psychológia” elhagyását, vagyis az események elmondását az indulatok följejtése nélkül, vagy pedig azt, ahogyan egy pillanati szituációt pillanatfelveételhez hasonlóan megállít, s ez önmagában mutat a kihagyott részekre.<sup>68</sup> *A kékszakállú herceg vára* magán viseli ezt a balladaszerű beszédmódot. Balázs szövegében nemcsak az erőteljes indulatok működtetése állítja az olvasót kihívás elé, de meghatározó dramaturgiai eszközként használja a hallgatást is. Instrukcióinak értelmezése elhagyhatatlan a dráma megértéséhez. A hetedik ajtó kinyitása előtti szakaszban például legalább olyan súllyal bírnak a „nem felel” szakaszok, mint a szavak. Kékszakállú invitálására – „Judit – gyere – csókra várlak.” – Judit nem felel, az ismételt kérésre – „Gyere várlak – Judit, várlak.” – még mindig nem szól, nem mozdul Judit az instrukció szerint. A dramaturgiailag is meghatározó mondatra – „Az utolsót nem nyitom ki.” – Judit szintén nem reagál, Kékszakállú megismétli korábbi mondatát, mire Judit így felel: „Kékszakállú... Szeress engem.”<sup>69</sup> Dramaturgiai szempontokat tekintve a hallgatásnak a párbeszédekben legalább olyan súlya van, mint a kimondott szavaknak, s ezt a retorikai némaságot mindkét szereplő alkalmazza. Pár sorral lejjebb már Kékszakállú „nem felel”. „Nyisd ki a hetedik ajtót” – utasítja őt Judit, válaszul Kékszakállú a darabban először tagadja meg szavakkal a kérést –: „Nem nyitom ki.”<sup>70</sup> Leafstedt értelmezésében Kékszakállú mégis tehetetlenebbnek tűnik, sőt ő bizonyul áldozatnak a végső elszámolásnál.<sup>71</sup> Judit viszont erősebbé, határozottabbá válik. Közli, hogy tudja, mit rejt a hetedik ajtó, a falubelieknek igazuk volt, ott vannak a régi asszonyok. A vádakra Kékszakállú hallgat, s végül odaadja a kulcsot. A szereplők tartalmas, vészjósló hallgatása az egész darabban kulcsfontosságú feszültségteremtő erővel bír. Tartalmas, kiírt, szinte zenei eszközként funkcionálnak ezek a szünetek, melyek Bartók művében is tetten érhetőek, nem véletlenül kelt erős hatást az ötödik ajtó mögötti nagy generálpauza feszültsége.

### Szimbolikus figurák

Bartók operájának harmóniavilága duális Balázs-olvasatot tükröz. *A kékszakállú herceg vára* zenéjének egyik meghatározó rendszere az ún. *bartóki kromatika*, a másik a *bartóki diatónia*. Szegedy-Maszák Mihály felismeri, hogy ez a zenei eszköztár már meglévő hagyományokat követ, ugyanakkor számos újítást is tartalmaz: „Balázs alkotása a 21. század felől nézve meglehetősen avított hatású, míg Bartók zenéje annak ellenére kiváló művészi teljesítmény, hogy nagyon sok tekintetben kapcsolódik a 20. század elejének ízléséhez.”<sup>72</sup> A továbbiakban részletezem, melyek ezek az újítások.

<sup>68</sup> BALÁZS Béla, *A lírai érzékenységről = Uő., Válogatott cikkek és tanulmányok*, ford. SZABÓ István, Kossuth, Budapest, 1968, 162.

<sup>69</sup> BALÁZS, *A kékszakállú herceg vára*, 42–43.

<sup>70</sup> Uo., 44.

<sup>71</sup> CARL S. LEAFSTEDT, *Inside Bluebeard's Castle. Music and drama in Béla Bartók's opera*, Oxford UP, New York – Oxford, 1999, 113.

<sup>72</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Újítás az irodalomban és a zenében = A magyar irodalom története*, II., szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András, Gondolat, Budapest, 2007, 532.

Judit zenei karaktere a kromatikus rendszerből születik. A bartóki sajátos kromatikus gondolkodás a kortársakétól abban tér el, hogy – Lendvai Ernő elemzése szerint – alkalmazza az „arany metszés-rendszert” is, vagyis a Fibonacci-sor szerint építi fel a skálát.<sup>73</sup> Ez a rendszer, melynek definíciója, hogy a kisebb úgy aránylik a nagyobbhoz, mint a nagyobb az egészhez, számokkal a következőképp jelezhető: 1, 2, 3, 5, 8, 13..., s ha ennek a skálának egy egysége félhangnak számít a zenei rendszerben, úgy a *c*, *esz*, *f* és *asz* hangok számítanak a bartóki kromatika alappilléreinek. Ezek a hangok ugyanakkor magukban hordozzák a Bartók számára elemi erővel bíró népzenei alapot, az ősi pentatóniát, hiszen e skála hangjai *lá-szó-mi*, *dó-lá-szó-mi* módon is funkcionálnak.<sup>74</sup> Az ezen a struktúrán nyugvó zenei elemzés alapján Lendvai Ernő e rendszert, s így Judit zenei karakterét a következő jellemzőkkel írja le: kromatikus, „kör” dallamrajzokat használ, ez értelemben dionüszoszi (körtánc), dinamikus elveket követ, feszült, organikus, ösztönös.<sup>75</sup> Az ezzel szemben álló rendszer azonban, melyből Kékszákállú személyisége felépül: diatonikus, „egyenes” dallamrajz jellemzi, ilyen értelemben apollói (*ij*), a szimmetrikus formaképzés miatt statikus elvek jellemzik.<sup>76</sup> A bartóki kromatikával szemben, amely a tehetetlenségi erő ellen küzd, ez a rendszer/struktúra a nyugalmi helyzet megteremtésére, az egyensúly visszaállítására törekszik, logikus, a szellemi létet képviseli.<sup>77</sup> Ez a rendszer az ún. *bartóki diatónia*, melynek dallamai akusztikus, azaz felhang-skálát alkotnak: *c-d-e-fisz-g-a-b*.<sup>78</sup>

A két rendszer ütköztetésének elemi szépsége, hogy tükrözik egymást: az arany metszés-jellegű, Judithhoz köthető hangközök fordításai akusztikus jellegű, tehát Kékszákállúra jellemző hangzatokat adnak, s ezek egysége a folytonos kiegészítődésen és függésen alapul.<sup>79</sup> A két zenei alaknak egymásról való lebontása szinte lehetetlen: „Egymás negatív lenyomatát teremtik meg a 12-fokúságban, mindegyikük az életnek csupán egyik oldalát képes feltárni.”<sup>80</sup>

A dolgozat elején tárgyalt balázi esztétika szerint nem minden embernek van helye a halhatatlanok között, csupán azoknak, akiknek van haláltudata, s szervesen kapcsolódnak a művészethez.<sup>81</sup> „Minél intenzívebben élek, annál kevésbé eszmélhetek rá egyidejűleg és az öntudatom csak utóíz. Ez a cselekvő élet félöntudatlansága és ez a cselekvőknek, vivőöröknek örök melankóliája.”<sup>82</sup> A drámában Judit a cselekvő, míg Kékszákállú az örök passzivitás agressziójából és nyugalmaiból kommunikál, manipulál. A bartóki átdolgozásban a nő próbál minél több módon a hangzásával idomulni a férfi rendszeréhez, aki igyekszik azt a mélyebb hangnemek felé terelni. Azért, hogy ezt az érzetet fenntartsa, Bartók átdolgozta Balázs sorait. A „Judit, Judit jobb volna

<sup>73</sup> LENDVAI ERNŐ, *Bartók dramaturgiája. Színpadi művek és a Cantata Profana*, Akkord, Budapest, 1993, 6–7., 276–277.

<sup>74</sup> *la-so-mi* = 2+3=5; *do-la-so-mi* = 3+2+3 = 5 + 8. Uo., 6–7.

<sup>75</sup> Uo., 52–56.

<sup>76</sup> Uo.

<sup>77</sup> Uo.

<sup>78</sup> Uo., 9.

<sup>79</sup> Uo., 10.

<sup>80</sup> Uo.

<sup>81</sup> GYŐRI, I. m., 1–5.

<sup>82</sup> BALÁZS, *Halálesztétika*, 45.

most”<sup>83</sup> kezdetű szakasz az operában Kékszákállút sokkal manipulatívabbnak tünteti fel: „Ugye, Judit, jobb volna most / Vőlegényed kastélyában”.<sup>84</sup> Erre felelvén Judit megpróbál a férjhez közelebb kerülni, a fényt szimbolizáló C-dúr színezetet redukálni. A „Ne bánts, ne bánts Kékszákállú!” sor még cisz orgonapont fölött szólal meg, majd a fény verbális megjelenésével (szinte madrigalizmusként) megjelenik a hozzá örökké tartozó C-akusztikus színezet: a „Nem kell rózsza, nem kell napfény” ismétlődő sor lefelé irányuló önhergelés, míg nem a „Nem kell...” szakasz háromszori ismétlése már asz-moll osztinátó felett a fény legtávolabbi ellenpontja a darabban. Értelmezésben az asz-moll általában Judithhoz köthető, és a legtöbb esetben Kékszákállú fordított retorikát alkalmazó zenei pressziója kényszeríti őt ebbe a hangnembe. A herceg így erőszakkal védi magát, miközben nyitni enged a lelkének kapuit.

Az egyetlen kivételes helyzet, melyben a herceg „lényegileg” nem tud felülkerekedni, paradox módon épp az ötödik ajtó, Kékszákállú birodalma, mely a bartóki mű arany metszési pontjánál helyezkedik el. Ez a zenei pillanat teheti világossá egyúttal a balázi szöveg halálképét is.

#### Az ötödik ajtó

Az ötödik ajtó mögött feltárul Kékszákállú birodalma. Bartók zeneszerkesztési elvét egy irányból már részleteztem. Mindkét skálája az ősi, elemi rendszerekkel vonható összefüggésbe. A darab hangzását viszont nemcsak e két pólus határozza meg, hanem további kettő: a sötétség és a világosság szembenállására hivatott C-dúr és fisz-moll harmóniak szimbolikusan végigvezetett egysége is. Bartók az európai zenét, a bécsi klasszikus funkciós összhangzattan nyugvó gondolkodását a tengelyrendszerrel bővíti ki, azaz egyenes vonalon továbbfejleszti, sőt betetőzi, hiszen e módon a rendszer bezárul.<sup>85</sup>

szubdomináns		tonika		domináns	
F		C		G	
D	Asz	A	Esz	E	B
H		Fisz		Cisz <sup>86</sup>	

Ennek a rendszernek fényt hozó hangzása a C-dúr, amely meghatározó zenetörténeti előzményei miatt az isteni jelleget erősíti. (például Haydn *Téremtés* című oratóriumában a káoszból ez a hangnem bontakozik ki.) A fisz-moll ehhez képest a sötétség metaforája. (Balázs instrukciói szerint ugyanígy fényesedik és sötétedik a színpad.)

<sup>83</sup> BALÁZS, *A kékszákállú herceg vára*, 16.

<sup>84</sup> SZÖNYINÉ SZERZŐ KATALIN, „A kékszákállú herceg vára” szöveges forrásai – újabb adatok a Bartók-mű keletkezés-történetéhez = *Zenatudományi Dolgozatok 1979*, szerk. BERLÁSZ MELINDA – DOMOKOS MÁRIA, MTA Zenatudományi Intézete, Budapest, 1979, 24.

<sup>85</sup> LENDVAI, *Bartók dramaturgiája*, 18.

<sup>86</sup> Normál: a klasszikus összhangzattan fő- és mellékhármasai mentén kialakult paralel panelek, *Dölt*: a romantikus összhangzattan kiszélesítette a meglévő irányokat további paralel irányba, *Félkövér*: Bartók által használt kiegészítő panel, mely egyben lezárja a „tengelyrendszert” Uo.

Az ötödik ajtó nyílásával kitarul az isteni világosság, melynek látványától Judit minden közvetlen előzmény nélkül megénekli a magas  $c^3$ -t, C-dúr színezetű akkordok pentaton dallamon kelnek életre négyszeres *fortissimo* hangerővel, mely jelenség egyedisége miatt a szakirodalomban a „fény-akkordok” megnevezést kapta.<sup>87</sup> Kékszakállú megnyitja a lelkét Judit előtt, tündököl a vár, ahogyan Judit kérte. A dó-pentaton dallammal az őserő, az eredendő tiszta fény jelenik meg Kékszakállú énekében elsöprő erejű zenekari kísérettel: „Lásd ez az én birodalmam, / Messze néző szép könyöklőm / Ugye, hogy szép nagy, nagy ország?”<sup>88</sup> Judit zenei válasza zenekari kíséret nélkül, leegyszerűsített népiességgel, pórén, szinte blaszfém módon: „Szép és nagy a te országod.”<sup>89</sup> A megelőző isteni  $c$ -re épülő dó-pentaton dallamot (mely a zongorakivonat alapján többnyire fehér billentyűkön játszandó négyszeres *forte* hangerővel) itt felváltja az *asz*-alapú (fekete billentyűkön *piano* hangerővel megszólaló) lá-pentatónia, s így maga a kottakép is beleilleszkedik az opera szimbólumvilágába.<sup>90</sup>

The image shows a musical score for the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in 4/4 time and starts with a fermata on a whole note, then continues with a melodic line. The lyrics are "Szép és nagy a te or-szá-god." The piano accompaniment is in 4/4 time and features a strong, rhythmic accompaniment with a fermata on the first measure. The score is marked with "allarg." and "a tempo" for the vocal line, and "p senza espressione" for the piano accompaniment. The piano part is marked with "fff".

Pintér Csilla Mária zenei elemzésében a népzenei és operai deklamáció közötti különbséget a szöveg „tömörségére” vezeti vissza: az operainál „a mondatok tömörsége nem hagy időt a szabad *parlando* kibontakozására úgy, amint azt a népzenei párhuzam (A *Tiszán innen, Dunán túl* kezdetű népdal) hosszabb dallamsorai lehetővé teszik.”<sup>91</sup> Valószínűleg ezért is sokan – köztük Szegedy-Maszák Mihály – kritikával illetik a darab idegen nyelvű művészek általi előadásait.<sup>92</sup> A „Szép és nagy a te országod” sor

<sup>87</sup> Uo., 90–91.

<sup>88</sup> Uo.

<sup>89</sup> BALÁZS, *A kékszakállú herceg vára*, 36.

<sup>90</sup> LENDVAI Ernő, *Bartók költői világa*, Szépirodalmi, Budapest, 1971, 37.

<sup>91</sup> PINTÉR Csilla Mária, *A parlando-rubato változatainak jelentősége A kékszakállú herceg vára ritmikai nyelvében = Zenatudományi dolgozatok 2003. Tanulmányok az MTA Népzene kutató Csoport megalakulásának 50. évfordulójára*, II., MTA Zenatudományi Intézete, Budapest, 2003, 390.

<sup>92</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata*, Kalligram, Pozsony, 2007, 284–285. További problémák a fordítással: „Ha például a Kékszakállú a »Hideg, sötét« szavak helyett ezt énekli: »Ewig, immer« vagy »Always, always«, a fordító a beszélt nyelvben feltűnés nélkül használható »Félsz-e?« helyén a hangsúlyozottan mesterkéltné, ódivatúan költői »Didst thou?« kérdést, az »áldott« helyén »Judith« nevére szerepelteti, a »várak« szót a »küss mich«, illetve »love me« kapcsolattal pótolja, nemcsak a szövegben kitüntetett szerepet játszó belső ismétlődések sora, de a zenei hangsúly és ritmus is megváltozik, s még inkább feltűnő a váltás, ha az idegen szöveg hangpótlást igényel, mint az első ajtó kinyílása után kétszer is elhangzó »Mít látsz?« esetében, amely az Universal Edition kiadásában olvasható fordításokban így szerepel: »Was siehst du?«, illetve »What seest thou?«.” SZEGEDY-MASZÁK, *Újítás az irodalomban és a zenében*, 531.

hangoztatása döntő ebben a kérdésben, a magyar anyanyelvű énekesnők ugyanis e ponton érzik és alkalmazzák a magyar népdal éneklési módját, és a legegyszerűbben, vibrató nélkül szólaltatják meg, míg az idegen anyanyelvű énekesek más technikát alkalmaznak. Balázs instrukciója a biblikus hangzás mellett Szemelé történetét is megidézi, az ajtó nyílásakor ugyanis a nagy fényesség miatt Judit „elvakulva a szeme fölé tartja a kezét”.<sup>93</sup> Ugyanakkor e szűkszavú válaszban megjelenik a halállal való találkozás élménye, és az avval való szembenézés vállalása.

Ez a kulmináló pillanat a balázi és bartóki retorikának legerősebb erővel ható fordulópontja. Ezt alátámasztja az is, hogy ebben a kiemelt zenei szakaszban rendkívüli nehézségű anyagot írtak a szerzők az előadónak, s a teljesítésére irányuló koncentrátság és feszült figyelem megtölti energiával a színpadot. A Juditot játszó énekes számára komoly kihívást jelent előzetes felvezetés nélkül azt a „magas  $c^3$ -t megénekelni, de az sem egyszerűbb, hogy szinte a semmiből, minden zenekari segítség nélkül, a nagy generálpauza után egy olyan kezdőhangot kell megszólaltatnia, amelyet az előző harmóniak nem tartalmaztak. Ily módon, mivel a zene mesterség is,<sup>94</sup> az energia, ahogyan az előadók küzdenek az anyaggal, egyenes úton beépül a szerepkarakterükbe.

A Balázs Béla szövegben a „Szép és nagy a te országod.”<sup>95</sup> mondat a következő instrukció mellett szólal meg: „mereven néz ki, szórakozottan”.<sup>96</sup> Itt ébred fel Juditban saját haláltudata, ami Balázs esztétikájában elemi erővel bír, s egy olyan kifejező csend után következik, amelyet a szerző szerint csak a drámai szituációban tud megtörténni:

[A] drámában megszólalhat a hallgatás. Ha regényben, versben azt olvasom „Csend – Némáság”, ez két hangos szó. És ha leírom, akkor látható metafora. Csak drámában lehetséges hallható csend. Csak drámában érezzük a szavakat, melyek elhallgatást, csendet jelentenek. Pedig a csend, a mélyebb és örökebb; csak beléje burkolva léphetünk közel a Nagy Titokhoz. A dráma a miszticizmus műfaja.<sup>97</sup>

Az operában tehát a halállal való szembenézés első pillanata a fényakkordok és a „fekete billentyűs”, a *cappella* válasz közötti csönd, mely mintegy imprinting-szerűen beleég a szereplőkbe.<sup>98</sup> A fényakkordok mindemellett nemcsak Kékszakállú kitarulkozását hivatottak megmutatni, hanem a darab harmadik szereplője, a Vár is ekkor mutatkozik meg teljes valójában. Az akkordokat követő generálpauza süket csöndje az élet és a halál összeegyeztethetetlen kontrasztjában nyújt némi kijózanodást, de oly meglepően, hogy abban nem talál megnyugvást a hallgató, s innentől kezdve az opera végéig vissza-visszatérnek az ezt a kulminációs pontot idéző zenei kontrasztok. Az ötödik ajtó mögötti halálélmény oly módon ég bele a szereplőkbe, hogy az opera

<sup>93</sup> Uo., 535.

<sup>94</sup> Erre a megközelítésmódra Bodnár Gábor irányította a figyelmemet.

<sup>95</sup> BALÁZS, *A kékszakállú herceg vára*, 36.

<sup>96</sup> Uo.

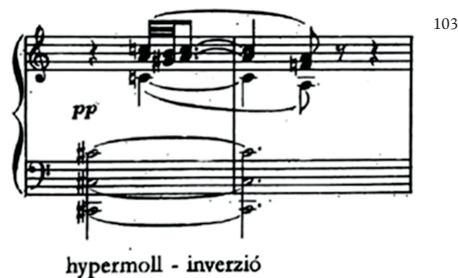
<sup>97</sup> BALÁZS, *Maeterlinck*, 450.

<sup>98</sup> A gondolat Bodnár Gábortól származik.

hátralévő részében a zenei eszköztárban is változás történik. Az ezt követően felszóló ún. *hipermoll*-színezet mögött már a halál balsejtelve tűnik föl, s ez az azonosítás az opera lezárultával válik bizonyossá. A hatodik ajtó mögött rejlő könnyek tava zenei szakaszban ez az akkord színezi a moll hangzást, mintegy a sírás karcosságát idézve, a hetedik ajtó mögött pedig a régi asszonyok fájdalmát.<sup>99</sup> Amennyiben a *hipermoll*-akkordot fentről lefelé értelmezzük, olyan akkordtípus keletkezik, mely Lendvai szerint a halál-szimbolikával kapcsolható össze Bartók műveiben.<sup>100</sup> Megfigyelése alapján az opera cselekményében akkor bukkan fel ez az akkord, amikor a vágy teljesült, azaz, a teljesüléssel a szenvedély „meghal”.<sup>101</sup>



Az opera utolsó akkordja is *hipermoll* fordítás, így a halál testesül meg a zenekar utolsó hangjaiban is, ennek a hangzásnak az emlékével távozik a hallgató:



A *hipermoll*-akkord szimbolikus jelentéséhez tartozik a halál mellett a szerelem is, ugyanis a Bartók-szakirodalom ezt a hangzást Geyer Stefi-leitmotivként tartja számon. Bár a partitúrát a zeneszerző feleségének (Ziegler) „Mártának” ajánlotta, ez az akkord egy korábbi viszonzatlan szerelme, Geyer Stefi emlékeit őrzi egy 1907-ben elküldött levél alapján, mely tartalmazza a kottaképet is:

Levele olvasása után zongorához ültem – az a szomorú sejtelmem van, hogy az életben nem lesz más vigasztalóm csak a zene. Pedig – – –

<sup>99</sup> LENDVAI, *Bartók költői világa*, 35.

<sup>100</sup> *Uo.*, 56.

<sup>101</sup> *Uo.*

<sup>102</sup> *Uo.*, 57.

<sup>103</sup> *Uo.*



Az ötödik ajtó értelmezésében ezen zenei és szövegbeli jelentések miatt képez fordulópontot a műben, s ily módon árnyalja mind a végkimenetel, mind a szereplők megítélését. A balázi halálfogalom, amely az életet voltaképp az esztétizmus jegyében műalkotássá teszi, ettől a ponttól a szereplők elkerülhetetlen végzetét is átlényegíti. Az ötödik ajtó kinyitása után már valóban nincs visszaút, a közös út ettől a ponttól válik széttartóvá, noha a kíváncsi Judit fényre vágyó igényének teljesülése és Kékszakállú megnyílása miatt akár a boldog egymásra találást is jelenthetné, de akár a többi idézett Balázs műben, a felismerés pillanata magában hordozza a kapcsolat halálának pillanatát is. Mindkét szereplőt a halálhoz való viszonyulása felől lehet teljességében megérteni. Balázs *Halálesztétikájában* azt a pillanatot, amikor a hős a halált megérzi maga körül, intenzíven áthatja a valódi élet-öntudat,<sup>105</sup> a szellem próféta módon megvilágosodik.<sup>106</sup> „Ellenállhatatlanul szép a halálmegvetés, kivált ha nem életmegvetés tulajdonképpen. Miért van az, hogy nem firtatjuk az okot többé? Ha az illető gaz rablóvezér volt is, [...] a nyugodt, elszánt szembenézés a halállal már magában véve szinte misztikusan szép. De nem azért, mert imponál a bátorság; életöszönünk leküzdésében animalitásunk leküzdése. A szépség benne nem ez! Hanem az, hogy az élet teljessége itt a halál, a testi meghalás előtt következik be és az illetőnek magának tudatára ébred.”<sup>107</sup> Judit közönyével visszautasítja az életét jelentő fényt, megérzi élet-határát, hogy átélhesse az egészet, megsejti mulandóságát, s ezzel átéli az örökkévalóság lehetőségét.<sup>108</sup> „Az öröm öntudatlanság, a fájdalom öntudat. Csak a *Nem* kínjában láthatni mértékét az *Igen* értékének vagy boldogságának. A legnagyobb szerelem csak az elvesztés fájdalmában, vagy rá való kínzó gondolatban ébredhet egész öntudatra. Akkor nyilatkozik meg minden szeretet mívolta, mikor veszendőben a tárgya.”<sup>109</sup>

<sup>104</sup> Bartók Béla – Geyer Stefinek, Budapest, 1907. szeptember 11. (?) = BARTÓK Béla *levelei*, szerk., bev. DEMÉNY János, közrem. GOMBOCZ Istvánné, az idegen nyelvű leveleket ford. BENEDICT Edna, Zeneműkiadó, Budapest, 1976, 131.

<sup>105</sup> BALÁZS, *Halálesztétika*, 22.

<sup>106</sup> *Uo.*, 19.

<sup>107</sup> *Uo.*, 34.

<sup>108</sup> *Uo.*, 24.

<sup>109</sup> *Uo.*, 47.

Sem Bartók, sem Balázs nem tekintette a szerelmet megváltásnak.<sup>110</sup> „Piros árnyat vet a felhő!” – mondja Judit, s mint egy jó tanítvány, már azonnal fordítja is a jelentését –: „Véres árnyat vet a felhő!”, tudja, hogy ebből már ő is részesedni fog, mégis elszánt: „Nyissad ki még a két ajtót!”, „Nem akarom, hogy előttem csukott ajtóid legyenek!”<sup>111</sup> Kékszakállú ellenvetésére („Nem tudod mit rejt az ajtó.”) már a nem befolyásolt, öntudatos hangon mondja ki az igazságot: „Életemet, halálomat Kékszakállú.”<sup>112</sup> Haláltudatával elvesztette manipulálhatóságát, s mindkét szereplő (sőt a Vár is) ezek után fordul rá arra az útra, amely a sötétségbe vezet, ahol „Mindig is éjjel lesz már”.<sup>113</sup>

Kérdéses, hogy ez az éjjel a balázsi értelemben vett halál megrapasztalását jelenti-e, vagy a nem elhalt, de igazán nem is élő létezés sötét egyhangúságát. A két szereplő kapcsolatának halála viszont a darab végén elkerülhetetlenül bekövetkezik, és erre az útra az ötödik ajtó megnyílása predesztinálja őket. Ez a szerkesztettség, mely egyetlen fordulópontonra sűríti a szerelmesek igazi összetalálkozásának és elválásának lehetőségét, voltaképp a halállal való szembenézés dramaturgiai szerepének tudható be, mely lehetetlenné teszi a szereplők kapcsolatának beteljesedését. Bartók operájában az erre a szöveghelyre szerkesztett aranymetszési pont után már jelentősen változik az eddig felépített zenei rendszer, és a jellegzetes hiper-moll-színezet mintegy vészjóslóan fölsejlik, hogy aztán az akkord a halál szimbólumává nője ki magát a mű végére.

## Név és identitás problémája Krúdy Gyula *Egy pár ritka szép harisnya eltűnése a koronázáson* című elbeszélésében

### Névadás és stílus

Az irodalmi névadás a Krúdy-szakirodalom gazdag és visszatérő témája – nem meglepő ez annak ismeretében, hogy a Krúdy-regények tobzódnak a nevekben, a névadás számos különböző formáját felvonultatják. A szakirodalom ilyen irányú eredményeit áttekintve szembevetendő, hogy a tulajdonnév főként a nevek tipizálása, illetve a rendelkezésre álló névkorpusz rendszerezése<sup>1</sup> által névtani, és a „magyar nyelvnek és a prózai stílusnak egyik legnagyobb művésze”-nek<sup>2</sup> stílusára irányuló elemzések vizsgálati tárgya. J. Soltész Katalin a névhasználatban Krúdy „stílusának egyfajta keresztmetszeté”-t<sup>3</sup> látja, Kovalovszky Miklós a név fetisizálódásáról értekezik: „Ebből a névfetisizmusból, a fantasztikumhoz való vonzódásból és a finom hangulati árnyalatok iránti érzékenységből táplálkozik Krúdynam bizarr nyelvi fantáziája. Igen érdekesen nyilvánul meg ez a képzelőerő Krúdy névadási módszereiben is, amely stílusának egyik legegységibb jellegzetessége, és művei sajátosan irreális légkörének jelentős tényezője.”<sup>4</sup> A többek által is idézett, eredetileg Perkátai Lászlótól származó kijelentés, miszerint Krúdy legnagyobb írói teljesítménye nem más, mint stílusa, jól exponálja a Krúdyról való gondolkodás egyik meghatározó (és tartós) irányát. Kemény Gábor ennek a stílusnak a jellegzetességét a nyelvi jel önreferencialitásában, a „nyelv átlátszatlanná válásában” jelöli meg: „A stilizálásnak ez a megnövekedett fontossága a nyelvi funkciók közti arányeltolódásban is tükröződik: a kommunikatív funkcióról az esztetikaira, a referenciálisról a poétikaira terelődik a hangsúly.”<sup>5</sup> Ezt a felfogást Keserű József kritizálja: Krúdy jellegzetes stílusa nem írható le pusztán ezzel az arányeltolódással, hiszen az irodalmi nyelv éppen abban különbözik a köznapi nyelvhasználattól,

<sup>1</sup> Például PETHŐ József, „Aki az igazi nevünkön nevez végre...” Krúdy Gyula névadása első Szindbád-kötetében = Uő., *Krúdy-tanulmányok*, Tinta, Budapest, 2005, 105–114., ill. PETHŐ József, „Aki az igazi nevünkön nevez végre...” Krúdy Gyula írói névadása a Szindbád megtérése című kötetben = Uő., *Krúdy-tanulmányok*, 115–126

<sup>2</sup> KOVALOVSKY Miklós, *Krúdy és a nevek = Pais-emlékkönyv*, szerk. BÁRCZI Géza – BENKŐ Loránd, Akadémiai, Budapest, 1956, 528.

<sup>3</sup> J. SOLTÉSZ Katalin, *Krúdy Gyula névadása*, Magyar Nyelvőr 1989/4., 462.

<sup>4</sup> KOVALOVSKY, *Krúdy és a nevek*, 533.

<sup>5</sup> KEMÉNY Gábor, *Krúdy és a stílusa. A stílus helye Krúdy művészetében és Krúdy helye a stílus művészetében*, It 1981/2., 442.

<sup>110</sup> MÁTÉ Zsuzsanna, *Balázs Béla misztériumjátéka és Bartók Béla operája*, Mikes International 2016/1., 69.

<sup>111</sup> BALÁZS, *A kékszakállú hercege vára*, 38.

<sup>112</sup> Uő., 38.

<sup>113</sup> Uő., 53.



hogy egyszerre látható és láthatatlan, egyszerre anyag és kommunikációs eszköz. Az irodalmi nyelv éppen ebben a feszültségben áll.<sup>6</sup>

Krúdy jellegzetes írói stílusának valóban lényegi és szinte megkerülhetetlen komponense a névhasználat,<sup>7</sup> a tanulmány tárgya azonban túlmutat ennek stilisztikai elemzésén, és Krúdy névhasználatát az identitás tárgykörében problematizálja. A beszélő név<sup>8</sup> nyelvtudományi kategóriája ugyan ráirányítja a figyelmet név és az általa jelölt figura szubsztancialitásának viszonyára, ám – kapcsolódva Gintli Tibor Krúdy-monográfiájának<sup>9</sup> a személyiségbeszélés, valamint név és identitás problémáit tagláló fejezeteihez, azok célkitűzéseikhez – jelen tanulmány a névhasználatot irodalomtudományi vonatkozásban, a szereplői figura és a név jelölői viszonyában jelentkező zavarok, a névjelölő mozgásai mentén vizsgálja a név identitásteremtő és -romboló erejére fókuszálva.

### Beszélő név és kontrasztnév; név és identitás

A beszélő név<sup>10</sup> a jelölő és figura lényegiségének megfeleltetésével, a szereplői alak jellemző, és a többi alaktól öt megkülönböztető külső vagy belső attribútumát a név szintjére emelő eljárású a tanulmány fő tárgykörén kívül esik, hiszen a név által jelölt figura transzparenssé válik, identitása olvasható és leírható. Kovalovszky Miklós ezért tulajdonít a beszélő névnek gúnyos, valamint komikus-parodisztikus hatást, hiszen „[a] beszélő név csak egy fővonásra mutathat rá, azt felnagyítja, előtérbe állítja és a többi részletet homályban hagyja. Lényegében torzkép tehát, amely a legszembeötlőbb vonás kiemelésével adja az arcképet. Ezért majdnem mindig gúnynév s komikus hatást kelt.”<sup>11</sup> Jelölő és denotátum viszonya akkor válhat problematikussá, ha a jelölőben kifejezett szubsztanciális lényegiség nem felel meg a név által jelölt figurának. A névhasználat ezen módját kontrasztnévként<sup>12</sup> (vagy „paradox beszélő név”-ként)<sup>13</sup> említhetjük, amikor a jelölőben foglalt, és ezáltal felnagyított attribútum ellentétben áll

<sup>6</sup> KESERŰ József, *Krúdy és a kísérteties* = Uő., *Mindez így*, Nap, Dunaszerdahely, 2009, 168–169.

<sup>7</sup> „Az író, aki ilyen légies művészi eszközzé tudja finomítani a nyelvet, és ennyire érzékeny minden árnyalata iránt, akinek képzelete oly különös fényt sugároz a szavakba, és aki olyan varázslatos hatást tud velük elérni, mint Krúdy, annak számára fokozott, különös jelentőségük van a neveknél.” KOVALOVSKY, *Krúdy és a nevek*, 527.

<sup>8</sup> „A stilizált nevek gyakran emlegetett típusa az úgynevezett beszélő név, amelynek közszói jelentése valamilyen utalást tartalmaz a névviselő egyéniségére, sorsára, esetleg külsejére, foglalkozására, vagy bármely vele kapcsolatos körülményre.” J. SOLTÉSZ, *I. m.*, 455.

<sup>9</sup> GINTLI Tibor, *Valaki van, aki nincs*. *Személyiségbeszélés és identitás Krúdy Gyula regényeiben*, Akadémiai, Budapest, 2005.

<sup>10</sup> Meg kell említenünk, hogy természetesen nem Krúdy az első magyar szerző, aki beszélő nevekkal ruházta fel szereplőit, és a szakirodalom sem kizárólag Krúdynál látja ennek jelentőségét. A beszélő név kategóriája például a Mikszáth-szakirodalomban is lényeges szereppel bír, vö. NAGY Miklós, *Mikszáth írói névadása* = Uő., *Klió és más múzsák*, Magyar Irodalomtörténeti Társaság, Budapest, 1997, 55–63.

<sup>11</sup> KOVALOVSKY Miklós, *Az irodalmi névadás*, Helikon 1992/3–4., 512.

<sup>12</sup> A fogalmat – a beszélő névhez hasonlóan – Kovalovszky Miklós *Az irodalmi névadás* című tanulmánya alapján használom: Uo.

<sup>13</sup> J. SOLTÉSZ, *I. m.*, 455.

a figura (narrátori, szereplői vagy a szereplő önjellemzéséből) kiolvasható lényegiségével. Fontos azonban megjegyezni, hogy ez a fajta kontrasztviszony lehet éppoly direkt, mint a beszélő név, hiszen abban az esetben, ha az alak nem felel meg a névben jelölt attribútumnak, és azzal ellentétes, a jelölői viszony éppen a hiány jelölésével válik mégis egyértelművé és transzparenssé, a beszélő névhez képest azzal az ellentéttel, hogy egy negatív személyiségjegy (hiány) válik olvashatóvá a név által.<sup>14</sup>

Miért ne lenne azonban elképzelhető, hogy név és alak semmilyen összefüggésben nem áll egymással? Az irodalmi névadás gyakorlatában egyáltalán nem ritka jelenség, hogy a figura belső és/vagy külső tulajdonsága egyáltalán nem jelenik meg motiváltan az öt jelölő névben. Krúdy nevei között azonban alig találunk ilyet: olyannyira feltűnő névadási gyakorlatának motiváltsága, hogy nem kerülheti meg a teljességre törekvő értelmezői eljárás Krúdy alakneveinek figyelembevételét – már csak a fentebb taglalt stilisztikai elemzések eredményei miatt sem. Azokban az esetekben pedig végképp kikerülhetetlen az ilyen irányú vizsgálódás, amikor egy szubjektumhoz nem egy, hanem két, vagy akár több jelölő társul egyazon szövegen belül, vagy éppen ellenkezőleg, egyazon névhez több, egymástól egyértelműen elkülöníthető szubjektum kapcsolódik. Hiába azonban a motivált névadás gyakorisága, a neveken, jelölői viszonyokon keresztül az identitás kérdésköréhez közelítő interpretáció szükségszerűen a kratüloszi nyelvfelfogás hagyományában áll, hiszen főként abból az aspektusból válik látványossá és kérdésessé a jelölői viszonyokban beállt zavar, ha figura és név között szoros és következmény nélkül fel nem bontható szubsztanciális egységet feltételezünk, név és viselője közt valami benső (varázsszerű)<sup>15</sup> megfelelést gondolunk el. Minden ilyen irányú folyamat a nyelvszemlélet ezen formája felől válik problémássá. Másrészt ha a tulajdonnév kommunikatív aspektusaira tekintünk, tagadhatatlan identifikáló vonatkozása, hiszen a tulajdonnév az, amely által a szubjektum jelölődik, elhatárolódik a többi szubjektumtól, még akkor is, ha a motivált jelentésviszony esete nem áll fenn jelölő és jelölt között. Nem kizárólag a jelölőben foglalt valamiféle személyiségjegy kifejeződése által válik lényegivé tehát szubjektum és nevének viszonya, hanem a rámutatás, a megnevezés aktusa által is. Ennek tükrében minden olyan folyamat, amely név és szubjektum szétválását, a jelölői viszony fel- és megbomlását mutatja, gyanúval illettetik egy olyan interpretációban, amely az identitás, a szubjektum egységének (legfőképp annak hiányának) problémakörét elsődlegesen a név jelölői vonatkozása felől közelíti meg, így a szereplői identitásra nézve lát problémát egy esetleges névcserében, vagy a névben mint jelölőben jelentkező módosulásban.

Magyar Miklós az európai regényirodalom szubjektumelbeszéléseinek változásait a név szerepének módosulásával érzékelteti: a „hős” eltűnése, a személyiség elhalványulása a névvarázs, azaz figura és név zavarmentes viszonyának szertefoszlását jelenti, a centrált szubjektum elbeszélésének elutasításaként tekint a név narratológiai funkciójában beállt radikális változásokra. A névazonosságok, a névcserék, vagy a név eltűnése ebben a vonatkozásban mindenképpen a centrumként elképzelt „személyiség

<sup>14</sup> GINTLI, *I. m.*, 27.

<sup>15</sup> „Ez az ösztönös érzés, a névnek és a viselőjének szoros összekapcsolása: a névmágia maradványa.” KOVALOVSKY, *Az irodalmi névadás*, 508.

felbomlásának stádiumai”,<sup>16</sup> egy változó személyiségkoncepcióban a kimondható és olvasható (ön)azonosság megkérdőjelezésének, megragadhatatlanságának jelei.<sup>17</sup>

Krúdy regénypoétikájának néhány elemzője újabban ráirányította a figyelmet a név és személyiség összefüggésében rejlő identitásproblémákra, a személyiség egységének, struktúrájának ilyen irányú megbontására. Gintli Tibor – Kompolthy Zsigmond tanulmányának<sup>18</sup> eredményeire támaszkodva – a *Boldogult úrfikoromban* kapcsán végzi el a név és szubjektum, név és identitás viszonyára vonatkozó vizsgálatot, értelmezésébe belefoglalva az elbeszélői hang és autoritás problémáját is. Keserű József a kísérteties fogalma felől közelít Krúdy *N. N.* című regényéhez, elemzése<sup>19</sup> a szereplői és az elbeszélői identitás problémakörét tárgyalja. Fried István egyes tanulmányaiban szintén érinti név és szubjektum, név és identitás problémáját.<sup>20</sup> Mégsem tekinthető a Krúdy-kutatás bevett gyakorlatának az az értelmezői eljárás, amely Krúdy szubjektumfelfogásához a névhasználat vizsgálatán keresztül közelítene.

A Krúdy-kutatás a szerző regénypoétikájának egyik újszerűségét a személyiség elbeszélésmódjában látja, ugyanakkor hangsúlyozottan olyan innovációról van szó,<sup>21</sup> amely nem feltétlenül rokonítható az európai vagy akár a hazai modernség regényirodalmának hasonló irányú törekvéseivel, hiszen a szubjektum önazonosságának megkérdőjelezését nem a lelki folyamatok ábrázolásával éri el.<sup>22</sup> Azok a névhasználatban megfigyelhető zavarkeltő eljárások, amelyek a szereplői szubjektum identitását, egységét (annak kikezdését, felbomlását) érintik, olyan innovációi a Krúdy-prozának, amelyek eredményüket tekintve az európai modernséggel rokonítják.

### *Két név, egy figura*

#### Egy pár ritka szép harisnya eltűnése a koronázáson

A következőkben Krúdy névadásának egy olyan esetét fogjuk megvizsgálni, amely egy figurához két különböző nevet társít. A név jelölői viszonyának ilyen irányú problémájának vizsgálatához a dolgozat a Krúdy-szakirodalom által csak elvétve hivatkozott és értelmezett, *Egy pár ritka szép harisnya eltűnése a koronázáson*<sup>23</sup> című elbeszélést rendeli.

<sup>16</sup> MAGYAR Miklós, *Hős, név, névmás. A személyiség elhalványulása a hagyományos regénytől az újregényig*, Helikon 1992/3–4., 427.

<sup>17</sup> Ahogyan arra Magyar Miklós is figyelmeztet, a személyiség elhalványulása, a hős eltűnése nem jelenti egyúttal a név eltűnését. A változó személyiség-konceptió nem érinti a név narratológiai funkcióját. *Uo.*, 421.

<sup>18</sup> KOMPOLTHY Zsigmond, *A rejtőzködő főmű*, *Életünk* 1986/2., 159–170.

<sup>19</sup> KESERŰ, I. m., 166–233.

<sup>20</sup> Például FRIED István, *Ki beszél a „regényké”-ben?* = *Uő.*, *Szomjas Gusztáv hagyatéka. Elbeszélés, elbeszélő, téridő Krúdy Gyula műveiben*, Palatinus, Budapest, 2006, 190–211.

<sup>21</sup> GINTLI, I. m., 11.

<sup>22</sup> *Magyar irodalom*, szerk. GINTLI Tibor, Akadémiai, Budapest, 2010, 647.

<sup>23</sup> Első megjelenés: KRÚDY Gyula, *Régi pesti históriák. Egy pár ritkaság harisnya eltűnése Károly-király koronázásán*, *Ujság* 1932. január 17., 25–28. A tanulmányban az alábbi kiadásra hivatkozom: KRÚDY Gyula, *Egy pár ritka szép harisnya eltűnése a koronázáson* = *Uő.*, *Váci utcai hölgytisztelő. Válogatott elbeszélések, 1931–1933*, Szépirodalmi, Budapest, 1982, 86–110.

Az elbeszélés ideje valós, történelmi referenciális idő, hiszen a történet az utolsó magyar király, IV. Károly koronázásának idején játszódik: magában foglalja a koronázási szertartás előkészületeinek idejét, magát a szertartást, valamint – főhősközpontú – utóeseményeinek elbeszélését. Krúdy epikus (és publicisztikai) témaválasztásának egyik gyakori célja a Monarchia (élmény)világa, a sokak által idézett, Mátrai Lászlótól származó kijelentés szerint Krúdy egyenesen a „Monarchia legjobb ismerője”.<sup>24</sup> Anélkül, hogy közelebbről megvizsgálánánk Krúdy Monarchia-élményének tematikus jegyeit, rögzítjük Fülöp László sokrétű, és a Monarchia irodalmainak komparatistikai elemzését is kezdeményező értekezésének<sup>25</sup> Ferenc József (stilizált) alakjára vonatkozó megállapításait, amelyek ugyan nem szoros vonatkozásai név és identitás problémájának, de értelmezéséhez mindenképpen adalékul szolgálhatnak.

Krúdy Monarchia-élményének Ferenc Józsefre, valamint a Habsburg-ház egyes alakjaira vonatkozó epikai megnyilvánulásai az anekdotizmus, a legenda- és mítoszteremtés felől közelíthetők meg – ezt a közelítés- és ábrázolásmódot áthatja a mitizáló stilizálás, valamint az irónia. Ebben a szemléletben Ferenc József mint idealizált uralkodó jelenik meg, Krúdy a hozzá kapcsolódó anekdotákból és legendákból meríti írói anyagát;<sup>26</sup> másrészt ha a *Boldogult úrfikoromban* nyitányára gondolunk,<sup>27</sup> Ferenc József, a „Népek Atyja”-nak<sup>28</sup> uralkodása a Monarchiában beálló mozdíthatatlan rend szimbólumaként értelmezhető. A császár halála (valamint az első világháború) ennek a rendnek, a régi magyar világnak elsüllyedését és felbomlását jelenti. Az *Egy pár ritka szép...* ehhez a narratívához a császár halálát követő gyászidőszak – olykor ironikus ábrázolásával – csatlakozik, amelybe a nosztalgia(keltés) szintén gunyoros-ironikus hangja vegyül. A királyi körmenet előadásában az elbeszélő Ferenc Józsefet várja a körmenet élére,<sup>29</sup> majd regisztrálva elbeszélői működésének tárgyi tévedését, az új királlyal kapcsolatban teszi föl a kérdést: „[v]ajon tart-e cerclét IV. Károly megkoronázásakor?”<sup>30</sup>

Krúdyt azonban nemcsak a császár alakja, hanem a Habsburg-ház többi tagja is érdekli. A trónörökös, a bécsi hercegkisasszonyok és főhercegnők ábrázolását szintén a gúnyos stilizáció, az irónia, a komikum, valamint ezen minőségek keveredése

<sup>24</sup> MÁTRAI László, *Alapját vesztett felépítmény*, Magvető, Budapest, 1976, 126.

<sup>25</sup> FÜLÖP László, *„A Monarchia legjobb magyar ismerője”* = *Uő.*, *Közelítések Krúdyhoz*, Szépirodalmi, Budapest, 1986, 213–259.

<sup>26</sup> „A portréfestő – aki nem tart igényt valamiféle eredeti és mély jellemábrázolásra, elemző megközelítésre, inkább csak a szájhagyomány, a legendakör eléggé általános és közismertnek vehető elemeit közvetíti és stilizálja – a hódoló gesztusok és a magasztaló hangsúlyok mellett azt is megengedheti magának, hogy olykor a szintén meglévő, az anekdota- és legendakincshez ugyancsak hozzá tartozó ironikus szólamokból és elemekből is belevegyítsen egyet-mást az ábrázolásba.” *Uo.*, 229.

<sup>27</sup> „Sőt, egyes varjúcsoportok darab időre egy helyben keringtek, hogy az előttük haladók megfelelő módon eltávolodjanak. Sok ezer varjú igazodott ehhez a reglamához, nem siettek, nem előzködtek, sőt még csak nem is lökdösődtek az alkonynyi levegőben. Pedig cudar hideg volt. De Ferenc József volt a király, és még a varjúcsoportoknak is rendet kellett tartani.” KRÚDY Gyula, *Boldogult úrfikoromban*, Osiris, Budapest, 2001, 4.

<sup>28</sup> KRÚDY, *Egy pár ritka szép...*, 88.

<sup>29</sup> „[M]indenkinek kell előre tudni a helyet, ahol megáll, hogy a cerclénél Ferenc József rátalálhasson...” KRÚDY, *Egy pár ritka szép...*, 91.

<sup>30</sup> *Uo.*

határozza meg: „Akár a királyi párról, akár az előkelősködő közönségről, a duzzogó és jajgató főhercegnőkről, akár a templomi eseményeket követő – a királyi palotában lejátszódó – epizódokról esik szó, az ábrázolás mindenütt szinte travesztálón tiszteletlen, metszően csúfondáros, felerősítve a komikai effektusokat.”<sup>31</sup>

Az elbeszélés központi figurája, Kikericsy kisasszony IV. Károly<sup>32</sup> koronázási szertartását megelőzően tér be egy Váci utcai harisnyaboltba, hogy a jeles alkalomra új, szinte megfizethetetlen, a Váci utcában kapható legdrágább selyemharisnyát megvásárolja. A selyemharisnya az udvari ceremóniák státuszszimbóluma, a szertartáshoz szükséges alkalmi toalettet kiegészítő, társadalmi ranggal és presztízzsel járó, elengedhetetlen(nek tűnő) tartozéka. Ennek megfelelően a narráció ki is emeli a selyemharisnya jelentőségét, teszi ezt azonban a ruhadarab jelentőségének szándékolt felnagyításával, félreérthetetlen iróniával: „És Kikericsy kézhez kapván a boltostól (Popininek hívták) a ritka selyemharisnyákat, kinyújtóztatta őket a kezében, megvizsgálva a lábfejet, a térd alatti és térd fölötti részét a harisnyának, mégpedig olyan gondossággal, mintha e pár harisnya kifogástalanságán múlt volna a közelgő koronázás sikere.”<sup>33</sup>

### A „látomány” narrációja

A selyemharisnya jelentőségének kiemelése lényegi eleme az elbeszélés identitásközpontú interpretációjának, hiszen az ünnepi időn kívül Kikericsy olyan átlagos harisnyákat hord, „amelyeket észre sem lehetett venni, nyilván az öregasszony kötögette őket Óbudán.”<sup>34</sup> A harisnya megvásárlása, azaz a ceremonikus-ünnepi rendbe való betagozódás (illuzórikus) lehetősége váltja ki és alapozza meg Kikericsy karaktervált(oz)ását. Ennek a harisnyavásárlás ténye azonban a legkevésbé lényeges vonatkozása, viszont alapja és katalizátora annak a „látománynak”, amelynek narrációja az elbeszélés lényegi részét képezi, és amely az általunk vizsgált identitásprobléma legfőbb hordozója. A boltból kilépő Kikericsy „arca mind merengőbb kifejezést öltött... látományok jelentek meg előtte, amint a harisnyát nézegette, mint bizonyos szent életű nők előtt mutatkoznak égi látományok.”<sup>35</sup> Igaz ugyan, hogy a látomány közös igei tövel rendelkezik a látomás szóval, a lát igéből a deverbális nomenképző segítségével megalkotott morfológiai szerkezetük is megegyező, azonban a két esetleges jelentéskülönbségének felderítéséhez előbbi fogalom életműbeli szórványos előfordulásainak – a teljességet mellőző, hangsúlyozottan csak jelzésértékű – pozícionáló áttekintése segítségül szolgálhat abban, hogy megértsük, miként is kell olvasnunk és értékelnünk a Kikericsy szemé előtt kibontakozó látományt.

„A Flórián téren kinyílt egy erkély, és fehérbe öltözött, fiatal nő hajolt ki az erkélyen. Gondolkozva körülnézett, mintha várt volna valakit. Arcát megvilágította

<sup>31</sup> FÜLÖP, I. m., 230.

<sup>32</sup> Az elbeszélésben első említésekor „Hirtelen Károly”-ként neveződik meg – a jelölő ebben az esetben beszélő névként megkoronázásának gyors lefolyására utal.

<sup>33</sup> KRÚDY, Egy pár ritka szép..., 87. Popini neve kiváló példája Krúdy komikus névadásának.

<sup>34</sup> Uo.

<sup>35</sup> Uo.

a hold. Fehér volt, mintha Vörösmarty regéiből érkezett volna. Hollóhaját egyetlen tű tartotta. Mezítelen karja néha a kísérteteké, akikért agyonlőtték magukat a férfiak. Még enyhébb lett az enyhe éj. Szeszics kilépett a Flórián-szobor árnyékából, s kaplevéve, dobogó szívvel közeledett az erkélyhez. Az éji látomány nyilván cserepes virágait öntözte, mert Szeszics vizet érzett a fején. Az erkély alól szemrehányólag emelte fel fejét.”<sup>36</sup> Az óbudai szívhalász idézett részletében a narráció nem szakad el a realitástól, habár az erkélyen feltűnő női alak ábrázolásában felismerhetjük az álomszerűség tipikus stílusjegyeit, az alak Krúdy-prozára oly jellemző álom és ébrenlét közötti lebegtetését, a másvilági szférához való közelítését – erre megannyi példát találunk például a Napraforgó alakjainak ábrázolástechnikájában is. A látomány jelen idézetben a metaforaként a női alak e kettős természetét, a figura realitását (ezt erősíti az erkélyről lecsöpögő víz érzékelhető valóságisa) és a sejtető-lebegtető ábrázolás erős hangulatiságát egyszerre foglalja magában.

A következő szövegrészlet a Szindbád-történetek közül való, Az életmentő kékfestő című elbeszélésből: „Már éppen kezdet akart fogni az üzlet megkötése jelül a derék kékfestővel, amikor felpattant a fogadó ajtaja, mintha lidérc nyomta volna le a kilincset. Hullaszínű öregasszony jelent meg, aki olyan félelmetes volt, mint az ábécében az x, y és z betűk, mikor az ember még nem tudja végig az ábécét. (Szindbád sem tudta.) A kékfestő a látományra mutatott, amely régi házak padlásairól, pincéiből, kéményeiből jöhetett elő. Megkózmásodott, mint a tűzhelyen felejtett étel. Összeszáradt, mint egy saru, amelyet nem von senki a lábára, legfeljebb a tavaszi kutyák hajigálják ide-oda a szemétdombok környékén. Kökény, amelyet bokrán felejtenek... A szája szélét nyilván valamely átokmondás tartja összehúzódnak, azért nem tud mindjárt megszólalni. De beszél helyette a jóra való kékfestő: – Íme, Marika, akiről az imént beszéltem neked.”<sup>37</sup> A látomány az előző szövegrészlethez hasonlóan egy figura metaforája, a gyaníthatóan már a halál felé közeledő öregasszony helyettes megnevezése. Az ábrázolás itt már sokkal közelebb áll az irreálishoz, mint az erkélyen álló, növényeit locsoló női alak esetében, hiszen az öregasszony inkább tűnik halála után feltámadt, mint élő alagnak, ugyanakkor a kékfestő az élők sorába tartozóként mutatja be. Az előző szövegrészletnél jóval megalapozottabb másvilági narratíva kialakíthatóságát a pince–padlás–kémény helyszínhármasa is támogatja, hiszen ezek összefügghetnek a kísértetek/szellemek világával. A narráció irrealitása azonban nem éri el azt a szintet, mint például Az útítárs egyik vonatkozó jelenetében, amelyben az Eszténára Rienzi szobájában várakozó szereplői elbeszélő-főhős egyszer csak egy másvilági-kísérteties alakot pillant meg a szoba ablakának párkányán állva.<sup>38</sup> A jelenésről

<sup>36</sup> KRÚDY Gyula, Az óbudai szívhalász = Uő., Telihold. Elbeszélések, 1916–1925, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 279–280. (Kiemelés – M. D.)

<sup>37</sup> KRÚDY Gyula, Az életmentő kékfestő = Uő., Szindbád, Unikornis, Budapest, 1994, 233. (Kiemelés – M. D.)

<sup>38</sup> A jelenet bővebben: „Egy felejtethetetlen öregasszony állott az ablak párkányán, ahová nyilván létra segítségével jutott. Ennél szomorúbb arcot sohasem láttam. Száz meg száz esztendők anyafájdalma volt erre az arca véve. Sírkövek felírásai jutottak eszembe, amelyekre a kétségbeesett árvák aranybetűkkel írták fájdalmukat. Bús anyák arcai – és benne néhány vonás az én anyám elfelejtett arcáról is. Ott állt az öregasszony tarka ruhájában, madárijesztő módjára szétterjesztett karjaival, ég és föld között, mintha kétségbeesés adott volna annyi erőt a fáradt, öreg tagokba, hogy ilyen magosságra felemelkedhessen.

kiderül, hogy Eszténa anyja, ám az elbeszélés ezen szakaszában a narráció az öregasszony kísérteties ábrázolásával, a boszorkány- és angyalanalógia szövegbe emelésével eléri az irrealitás azon fokát, amely után már megkérdőjelezhető az elbeszélte események megtörténtsége.

A „látomány” narratív jelentését reprezentálni hivatott idézetekben az alakok, valamint az ábrázolás, a narráció irrealitása azonban még nem érte el azt a szintet, hogy a látományként megnevezett és leírt figurák, valamint a történetek realitását megkérdőjelezzük az elbeszélői működés felől. Ugyan az idézett részletekben a látomány a reálistól elrugaszkodó, a kísérteties-másvilági szférához közelítő ábrázolásmódon keresztül a figurára, és nem egy elbeszélte eseménysor terére és idejére vonatkozott, a karakterábrázolás módja érvényesíthető a Kikericsy szeme előtt kibontakozó események értékelésében is. Látománya ennek tükrében nem a realitástól elszakadó, képtelen történetek egymásutánja, hanem a képzelgésen keresztül voltaképpen olyan vágybeteljesítés az óbudai nyárspolgárnak, amely szerint a harisnya vásárlása szavatol(hat)ja a társadalmi felemelkedés lehetőségét.<sup>39</sup> A látomány narrációja tehát nem távolodik el az elbeszélés kereteként meghatározható Váci utcai történetek leírásának téridentitástól, ugyanakkor a szertartási események narrációjában a bán alakjának megjelenése időlegesen megbontja a látomány ezen rendjét. Az elbeszélte eseménysorozat látományként való megnevezésén túl nem is utal sok minden arra, hogy az elbeszélte események csupán Kikericsy kisasszony képzetében zajlanak le.

### A névcsere

#### Kikericsy–Immaculáta

Kikericsy identitásának meghatározása felől szükséges rögzítenünk az elbeszélés azon pontját, amely Kikericsy látományban beálló karakterváltozást – a *Napraforgó* Evelinének alakjához hasonlóan – a tisztaság, büntelenség, szüziesség vallási narratívájában helyezi el: „A kegyes zárdaszűz előtt Jézus Krisztus Urunk jelenik meg vérző, nyílt sebével, míg cellája térdeplőjén lelkében és imájában valamely jeladásra vár arra nézve, hogy az égiek tudomásul veszik ártatlanságában, önfeláldozásában töltött életét.”<sup>40</sup> A látomány kibontakozásával az identitás elbeszélhetőségében nemcsak a világi–vallási-oppozíció mentén áll be jelentős változás, hanem a figura származástörténetében is, hiszen a drága selyemharisnya birtoklása szavatolja az óbudai közpolgár (ős)nemesi származását, amely kellő felhatalmazást és jogot biztosít a koronázási ceremónián való részvételéhez. Félreérthetetlen azonban a szereplői ábrázolás ironiája, hiszen a kamarás (Nopcsa Elek) nemesi származásán kívül – a már magát feláldozni

Míntha az esőcsatornán kúszott volna fel, míntha boszorkányok segítették volna papucsos lábait, és angyalok védelmeznék jobbról és balról.” KRÚDY Gyula, *Az útitárs = Uő., Az útitárs. N. N. Két regény*, Szépirodalmi, Budapest, 1959, 73.

<sup>39</sup> „Kikericsy kisasszony előtt a harisnyaboltban, mialatt a ritka harisnyákat forgatta a kezében, ugyancsak látomány mutatkozott. Láttá önmagát a koronázási misén a vártemplom boltozatai alatt, és látta maga körül az eleven és üvegre festett méltóságos urakat, akik koronázáson részt venni szoktak.” KRÚDY, *Egy pár ritka szép...*, 87.

<sup>40</sup> Uo.

hajlandó zárdaszűz képén keresztül láttatott – Kikericsy áldozathozatalával legitimálja a ceremónián való részvételét, ironikusan felnagyítva a selyemharisnya birtoklásának jelentőségét: „Családja ősi származású. Nagymamája részt vett Mária Terézia koronázásán is – feleli Nopcsa Elek vagy valaki a királyné körül szolgálatban lévő kamarások közül. – És már a harisnyái révén is megérdemelné, hogy a koronázáson helye legyen, mert a harisnyákért erején felül áldozott.”<sup>41</sup> Ha az interpretáció fenntartja a látomány referenciális időben, 1916-ban való lejátszódásának képzetét, a származástörténetben beállt változás már csak az időtávlatok miatt is valószínűtlennek minősíthető, hiszen IV. Károly és Mária Terézia koronázása között egész pontosan 176 év telt el, amely időtáv kizárja a nagyszülői-unokai viszony elfogadásának lehetőségét. Óbudai polgárból udvari dáma, társadalmi rang után sóvárgó kisasszonyból magát feláldozó zárdaszűz lett Kikericsyből. A látomány alapját tehát a főhős identitásában beállt változások jelentik – láthatóvá vált, ezek a változások a karaktert és a narrációt a valószerűtlenség felé mozgatják. A Kikericsy identitásában történő változások azonban csak a névcsereben válnak igazán véglegesé, hiszen a Váci utcai boltba betérő Kikericsy Immaculataként távozik onnan.<sup>42</sup>

Az identitásvált(oz)ás következménye a névcsere. Az Immaculáta beszélő névként már magában foglalja a zárdaszűz – „makulátlan” – ártatlanságának és elsősorban Szűz Mária önfeláldozásának, büntelenségének narratíváját. Kérdéses, hogy a név által jelölt karakter mennyiben felel meg a beszélő névben foglalt identitásnak, így az *Egy pár ritka szép...* név- és identitásközpontú interpretációjának figyelembe kell vennie bűn(telenség) szövegbeli jelenlétét, tematikus jegyeit, fenntartva annak lehetőségét, hogy esetleg az Immaculáta név kontrasztnévként értékelődik az általa jelölt személyiség magatartás- és viselkedésformáinak ismeretében. Tovább árnyalja a jelölői viszony problémáját az Immaculáta név potenciális jelöltjeinek sokszorozódása: „Persze, ez az Immaculáta nem volt azonos a habsburgi főhercegasszonnyal, a tiroli zárda örök hajadonságot fogadott fejedelemsasszonyával, még kevésbé a legnagyobb Asszonnyal, akit sok helyen Immaculátának (szeplőtelennek) is szólítanak a hívek, akik ajkukra vették drágalatos nevét.”<sup>43</sup> A narráció ugyan elkülöníti<sup>44</sup> az elbeszélésben jelölt figurát a többi potenciális Immaculátától, ugyanakkor egyazon név több jelöltre való vonatkozhatóságával egyúttal össze is veti azokkal, fenntartva az identitások összemoshatóságának lehetőségét. A jelöltek számának szaporítása a név kiüresítésével<sup>45</sup> egyúttal a narráció ironiáját is magában hordozza („pesti Immaculáta”), amely ironia a Váci utcai hölgyek („akik a sors változékonysága folytán még vallásukat

<sup>41</sup> Uo., 88.

<sup>42</sup> „Nem tehetek mást, miután a koronázási szabályok így írják elő – mondta a hölgy, és többé Kompoltit sem ismerte meg, amint a Váci utcára kilépett. Udvari dáma lett belőle, mint annyi más hölgyből ez időben Pesten, aki valamely úton-módon meghívóhoz jutott a ritka szertartáshoz. Immaculáta lett a neve Kikericsynek abban az időben, amikor a szerencsétlen sorsú IV. Károlyt Budán koronázták.” Uo.

<sup>43</sup> Uo.

<sup>44</sup> „Ez az Immaculáta amolyan pesti Immaculáta volt, mint amilyen falsok voltak azok a Váci utcai hölgyek, akik Ferenc József halála és az új király koronázása közötti időben oly mély gyászban jártak, míntha legalábbis az édesapjukat veszítették volna el Ferenc Józsefben, a Népek Atyjában.” Uo.

<sup>45</sup> „Immaculáta mindenesetre divatban volt.” Uo.

is elcserélnék a pillanatnyi előnyért”)<sup>46</sup> az uralkodó halála miatt érzett hamis megrendülésének leírásában is tetten érhető.

Az azonosítás következtében a Habsburg-házhoz tartozó, vagy ahhoz közeli udvarhölgyek, fejedelemasszonyok magatartásmintáit szinte megörökli Kikericsy-Immaculáta, azok gyászát, megítéltetését és méltóságait.<sup>47</sup> Templomról templomra járja a császárt búcsúztató belvárosi miséket, hol „kegyelmes asszony”-nak,<sup>48</sup> hol „méltóságos asszony”-nak<sup>49</sup> nevezik, helyét fenntartják a templomi padsorok között – teljes átéléssel azonosul új szerepével, a Habsburg-ház sorsát, veszteségbeli fájdalmát, kötelességeit a magáénak érzi: „Immaculáta úgy járta be térdepelve a különböző templomi ravatalokat a fővárosban, mintha valamely nagy oka lett volna arra, hogy halálában bocsánatot kérjen Ferenc Józseftől.”<sup>50</sup> A bánnal való szerelmi jelenete során a Monarchia egységéért aggódik, magát monarchistának vallja,<sup>51</sup> Ferenc József halálában a Monarchia erkölcsi és ceremonikus rendjének felbomlását látja.<sup>52</sup>

A társadalmi rangváltás valószínűtlenségét, megalapozatlanságát az is jelzi, hogy Kikericsy-Immaculátának nem áll módjában a ceremóniához illő ruhát beszerezni<sup>53</sup> – ebből a szempontból is egyértelmű karakterét a Habsburg-ház köteleihez közelítő magatartásformáinak szerepjellege. A helyzet megoldását Kikericsy-Immaculáta egy újabb szerepfelvétele jelenti – a koronázási szertartásra nem udvarhölgyi, hanem ápolónői öltözékben érkezik, hiszen a vöröskeresztes főápolók helye biztosított a 88-as számmal és egy csillaggal megjelölt kőköckán. A Habsburg-házhoz közeli udvarhölgy szerepéből így a vöröskeresztes ápolónő szerepébe kerül:<sup>54</sup> az akadálytalan szerepváltás egyértelművé teszi Kikericsy-Immaculáta identitásának rögzíthetlenségét. Nem csak a névváltás jelzi a szubjektum egységének decentrállódását, a felvett név által kijelölt és meghatározott (vagy meghatározottnak tűnő) identitáson belül is folyamatos változásban áll Immaculáta figurája. Felmerülhet, hogy Kikericsy valóban

<sup>46</sup> Uo., 91.

<sup>47</sup> „Ünnepély volt abban a kerületi templomban, ahol Immaculáta a Belvárost elhagyva megjelent, így a Teréz- és Bakács téri templomokban. És Óbudán, a plébániatemplomban a gyászmisén úgy fogadták a tetőtől talpig feketebe öltözött, még inge csipkéjében is fekete szalagot viselő Immaculátát, mintha a legmagasabb udvart képviselné.” Uo., 89.

<sup>48</sup> Uo.

<sup>49</sup> Uo.

<sup>50</sup> Uo.

<sup>51</sup> „Én a szívemben monarchista vagyok, Montenuovo nélkül nem gílt ez a koronázás!” Uo., 98.

<sup>52</sup> „Hol vannak ebből a koronázásból a parókás, százestendős szokások, emberek és drága szivárványok? Hol van a spanyol etikett? Igaz volna, hogy Ferenc Józseffel együtt temették el a Habsburgok világtörténetét és a spanyol ceremóniákat, amelyeket a madridi Eskorialdiban alkottak ki spanyol grandok, de Bécsben tökéletesítették őket a főudvarmesterek?” Uo., 97.

<sup>53</sup> „Előre csak azok a rendkívül előkelő és gazdag úrinők, a hercegnők, grófok és más történelmi családok hölgyei készülnek a királyi koronázásokra, akiknek ruhásszekrényei amúgy is telve vannak a nagymamáktól örökölt ruhákkal, amelyek származtak Ferenc József 1867-i koronázásából vagy még régebből, V. Ferdinánd császárrá való koronázásából, amely ruhák kis átalakítás révén megint használható állapotba kerültek.” Uo., 90.

<sup>54</sup> „Immaculáta legjobban teszi, ha előkeresi régi ápolónői ruháját, amelyben a sebesült katonákat, szegény harctéri hazatérteket repesve és könnyes szemmel várt a Keleti pályaudvaron, amikor ez volt a pesti hölgyek legfőbb teendője, és egy apáca ápolónői ruhát nem cseréltek volna fel a legragyogóbb estélyi öltözettel sem.” Uo., 91.

vöröskeresztes ápolónő volt egykoron, ám a Váci utcában selyemharisnya után kutakodó polgár figurája aligha egyeztethető össze az ápolónői identitással. A két identitás integrálhatóságának lehetőségét a narráció sem támogatja, hiszen nem tesz említést Kikericsy kisasszony ápolói múltjáról, így azt olyan felvett szerepként azonosíthatjuk, amely az alkalomhoz illő toalett hiányában mégis biztosítja Immaculáta ceremónián való részvételét.

### *A koronázási szertartás Szerelem és anakronizmus*

Immaculáta identitása a felvett szerepeken keresztül válik rögzíthetlenné, instabillá. A koronázási szertartás közvetlen előkészülete során például fenntartások nélkül csatlakozik az elégedetlenkedő főhercegasszonyokhoz, mintha elfelejtette volna korábbi énjének legfőbb vágyát: ott lenni a koronázási ceremónián, részt venni az előkészületekben, közelében lenni a kiváltságos alakoknak. Hirtelen kifogásolhatóan látja ápolónői ruháját, miközben arról ábrándozik, hogy bárcsak fekete gyászruhában érkezett volna az új király megkoronázására, mint a Habsburg család tagjai, akik még a nemrég elhunyt császárt siratják.

A koronázási szertartás kezdetét veszi, a felvonuló zászlóurak gyülekezete mint „történelmi arcképcsarnok”<sup>55</sup> jelenik meg előtte, „ahol minden egyes arc sok száz esztendő előtti ősi arcképhez hasonlított.”<sup>56</sup> Immaculáta tekintete ebből a felvonulásból egy Zrínyi-kabátos bánt emel ki, akit régi szerelmeként ismer fel és azonosít. A narráció a bánt anakronisztikus alakként állítja elő – időből való kiesettsége már csak rangjánál fogva is egyértelmű, hiszen a bán tisztség a középkori Magyar Királyság megszűnésével együtt tűnt el a társadalmi-politikai méltóságok közül – ezzel indokolható, hogy szövegbeli megnevezése idézőjelekbe foglalva történik, mintegy kiemelve a figura valószínűtlenségét.

A Krúdy-szakirodalom többször is kiemelte Krúdy regényvilágának, világszemléletének középkori-archaikus vonását, valamint a modern és a középkori tematikus jegyek együttes jelenlétét,<sup>57</sup> amelyből például szerelemelbeszéléseinek szakrális és profán, szakrális és erotikus szembenállása mentén szerveződő szemlélete, valamint nyelvi képalkotása<sup>58</sup> is eredeztethető. Kertész Imre a középkori festészet alkotásaihoz hasonlítva emeli ki Krúdy regényvilágának archaikusságát.<sup>59</sup> A bán a letűnt kor

<sup>55</sup> Uo., 95.

<sup>56</sup> Uo., 96.

<sup>57</sup> BORI Imre, *Krúdy Gyula*, Forum–Szépirodalmi, Újvidék–Budapest, 1978, 153–154.

<sup>58</sup> KEMÉNY GÁBOR, *A szakrális és az erotikus viszonya Krúdy prózájában* = Uő., *A nyelvtől a stílusig. Válogatott tanulmányok, cikkek*, Tinta, Budapest, 2010, 347–357.

<sup>59</sup> „Krúdy Gyula zsenijét, kimeríthetetlen alkotóerejét néhány alapérzés mozgatja: kozmikus erotika, a vele járó égető büntudat, a megváltás sóvár igénye és a halál szakadatlanul jelenlévő gondolata. Művészetében, lényében van valami mélységesen archaikus vonás, ami Boschsal, Breughellal, Goyával, ezekkel a nagy, apokaliptikus festőkkel és a középkorral rokonítja őt – természetesen a modern nagyváros díszletei közt.” KERTÉSZ Imre, *„Hazai levelek”. Harmadik levél* = Uő., *A száműzött nyelv*, Magvető, Budapest, 2001, 144.

alakja, Immaculáta iránta érzett (és a bán által viszonzott)<sup>60</sup> szerelmi fellángolása identitásának szintén problematikus vonatkozása – nem véletlen, hogy amilyen gyorsan eszkalálódó, olyan gyorsan véget is érő szerelmi jelenetük után a bán még napokig ténfereg Immaculátát keresve a Mátyás-templom közelében.<sup>61</sup> Szerelmük beteljesedése az idő inkongruenciája miatt elmarad – érdekes azonban az a tény, miszerint annak ellenére, hogy az olvasói várakozás a bán alakjának eltűnésétől várná az idő visszazökkenését (ő az, aki az elbeszélés idejéhez képest anakronisztikus), mégis a bán az kettőjük közül, aki a ceremónia után a szerelmi jelenet terében keresi az eltűnt másikat.

Immaculáta túlzó, fatalista szerelmi vallomása<sup>62</sup> egyrészt a szerelmi érzés felnagyításával az elbeszélés ironikus mozzanata, másrészt megmutatja annak megalapozatlanságát, felismerhető szerepjellegét, kiüresedett teatralitását. Jellemző, hogy a két fél között nem hangzik el egyetlen szó sem – párbeszédüket közli a narráció, de kommunikációjuk a látáson keresztül artikulálódik: „– Ha a mai viszonyokat vesszük, erre a kérdésre nem felelhet senki – *mondta a »bán« szemével*, mintha nem akart volna olyant mondani új ismerősének a királyra nézve, amit később vissza kellene vonni.”<sup>63</sup> Másik példa: „– Milyen fiatal szegény, és máris király lesz! – *mondta Immaculáta a tekintetével* a bánnak, miután emberemlékezet óta mindig öregember szokott király lenni Magyarországon.”<sup>64</sup>

A tulajdonképpen sikertelennek minősíthető kommunikáció az idő inkongruenciája, valamint a szerepek tartalom nélküli teatralitása miatt az eleve kudarcra ítélt szerelmi érzés vonatkozása. Nem jelenti azonban mindez azt, hogy a platói, valódi érintkezés nélküli szerelmi érzés narrációja ne működtetné a testiség, a visszafogott erotika, valamint a szexualitás tematikus utalásrendszerét. A tényleges érintkezés hiányát a szexualitás nyelvi képeivel, motívumainak szerepeltetésével ellensúlyozza a narráció, amely a bán kezében tartott zászló(rúd) mozgásainak leírásával érzékelteti a szexuális vonzalom testi megnyilvánulásait, a zászlórudat fallikus szimbólumként működtetve. Immaculáta (rögzíthetetlen) identitásának amúgy is lényegi vonatkozása a vallási-szagrális képzetkör, elég csak beszélő nevére, annak eredetére gondolnunk. A bánnal való szerelmi jelenete viszont szagrális és erotikus, szagrális és profán motívumok és tematikus jegyek együttes jelenlétét mutatja.

Az *Egy pár ritka szép...* szerelmi jelenetének előadása egy helyen Immaculáta szinte bigott vallásosságát emeli ki: „Ebben az általános megmozdulásban az ápolónő

<sup>60</sup> Nemcsak, hogy viszonzott, hanem a bán felől Immaculáta a végletekig idealizált női alak: „Régi nő! Valódi nő!” KRÚDY, *Egy pár ritka szép...*, 100.

<sup>61</sup> „Később azonban úgy látszott, mintha álmodta volna az egész szerelmi jelenetet a tüneményes Immaculátával, mert a koronázási szertartás után még napok múlva is lehetett látni egy méltóságteljes, díszmagyaros úriembert, aki régi lobogóval a kezében a templom kőkockáin keresgélt, mintha valamit elvesztett volna, rendjelet vagy szívet.” *Uo.*, 102.

<sup>62</sup> „Én büszke vagyok arra, hogy ilyen vagyok, hogy ilyen vagyok, hogy szerelmes vagyok. Szeretem önt, és ezt megmondom, akár az egész templom hallatára is. Megmondom mindenkinek, Istennek, királynak, hazának, hogy szerelmes vagyok. Az vesse rám az első követ, az a boldogtalan ítéljen el engem, aki nem volt szerelmes életben.” *Uo.*, 100.

<sup>63</sup> *Uo.*, 97. (Kiemelés – M. D.)

<sup>64</sup> *Uo.*, 96. (Kiemelés – M. D.)

fehér kosztümje és a torzonborz »bán« Zrínyi-kabátja oly közelségbe jutottak egymással, hogy nem volt többé szükség a szemek félreérthető beszédére, Immaculáta ezt bizonyította a kezében tartott imakönyve és imafüzére felett a »bán« hegyező füleinek.”<sup>65</sup> Imakönyv és imafüzér a vallási-szagrális tárgyi tartozéka – az erotikus utalás- és motívumrendszer működtető narráció egymás mellé helyezi tehát az erotikust és a szagralist, megingatva Immaculáta alakját a makulátlan tisztaság, a büntelenség, a zárdai szűziesség felől megközelítő és integráló olvasói értelmezés lehetőségét. Krúdy ábrázolástechnikájától korántsem idegen a két képzetkör vegyítése, elég csak *Az útítárs* című kisregényre gondolnunk, ahol például az X. városkába érkező szereplői elbeszélőt házába fogadó Hartvigné alakjának – például a gyertyát mint fallikus szimbólumot szerepeltető – leírásában<sup>66</sup> figyelhetünk meg hasonló tematikus és motívikus összefüggést.

### „Tragédia” és névcseré Immaculáta–Kikericsy

A drága selyemharisnya Immaculáta karrierlehetőségének záloga – a koronázási szertartást követően mesei fordulattal a narráció arról számol be, hogy Immaculátát a királyi palotában alkalmazták ápolónőként. Közel kerül az udvari háztartáshoz, a főhercegnők, hercegnők, udvari kisasszonyok előkelő közegéhez. Eleinte nem találja helyét, az öreg hercegnő, Annuciáta előtt lelepleződik, mert „egy tortaszeletet dugott a köntöse zsebébe”;<sup>67</sup> ezt követően Mária Pia őfenségénél kell segédkeznie a pakolásban, majd Krisztina Izabellához kerül. A hercegnő epegörctől szenved, Immaculáta pedig természetes, hogy ért az epegörcthöz, így kezelésbe veszi a hercegnőt. A narráció iróniával, a komikus elemeket felnagyítva jeleníti meg a főhercegnőt: eltúlozza fájdalmainak jelentőségét, a kényes(kedő), a környezetével soha ki nem békülő, folyton elégedetlenkedő figura a Habsburg család tagjainak reprezentáns alakja. Ahogyan azt a narráció korábban előrevetítette, a drága selyemharisnya okozza Immaculáta „tragédiáját” – a királyi palotában megtalálják nála a ruhadarabot, miközben egy hercegnőé, mint kiderült, hiányzik. A háztartás lopással vádolja a vöröskezes ápolónőt, annak ellenére, hogy időközben előkerül a hercegnő ellopottnak vélt selyemharisnyája. A vádlott (bűnös) szerepéből azonban Immaculáta nem mozdulhat ki, távozik a királyi palotából: „S az udvari különvont Immaculáta álmaival, jövődjével, minden nagyra törő tervével együtt elment.”<sup>68</sup> Immaculáta „bukása” névcserét eredményez, „levetette gyorsan szép nevét”<sup>69</sup> – a narráció újra Kikericsy kisasszonyként azonosítja, aki visszatér eredeti közegéhez, a Váci utcába, hű kísérfőjéhez, Kompoltihoz, „aki még csak nem is volt bán, és zászló sem volt kezében.”<sup>70</sup>

<sup>65</sup> *Uo.*, 100.

<sup>66</sup> „A térdek résén át bizonyosan szabadon jár a szél és a gondolat. Egy égő húsvéti gyertya – aranybáránnyal díszítve – elfért volna a két térd között.” KRÚDY, *Az útítárs*, 16.

<sup>67</sup> KRÚDY, *Egy pár ritka szép...*, 102.

<sup>68</sup> *Uo.*, 109.

<sup>69</sup> *Uo.*

<sup>70</sup> *Uo.*, 110.

Az eredeti közeg – amelyet előzőleg az elbeszélés kereteként határoztunk meg a referenciális idő–látomány-oppozíció, valamint a névcseré által – alakjainak összetartozóságát nevük összecsendülése is jól jelzi: Popini, Kikericsy, Kompolti. E névhármas által jelölt közeg igazi helye Kikericsynek – Immaculáta identitásának felvett szerepjellege e felől is egyértelművé válik.

#### *A vándorló név*

Kikericsy-Immaculáta identitásproblémája (főként a név összefüggésében) a *Váci utcai hölgytisztelet* egyéb elbeszéléseinek olvasata felől megközelítve tovább árnyalható, hiszen a Kikericsy név vándorló névként ezekben az elbeszélésekben is felbukkan. A *Selyemlopás a Váci utcában*<sup>71</sup> című elbeszélésben Kikericsy az *Egy pár ritka szép...*-ben a harisnyabolt körül sündörgő, „ör”-ként felbukkanó Kompolti elszakíthatatlan párja: „Az emberpár, amely most a Váci utcán Kikericsy kisasszony és Kompolti találkozása révén létrejött: egymáshoz illő párnak volt mondható még a Váci utcán is, ahol nincsen szokásban, hogy egymáshoz illő párok róják a korzó aszfaltját.”<sup>72</sup> Ennek az elbeszélésnek legfőbb vonatkozása azonban nem Kikericsy Kompoltihoz fűződő szerelme: a narráció Kikericsyt teljes névvel szerepelteti, ráadásul Kikericsy Jancsiként, majd e név kiegészül egy zárójeles névkiegészítéssel, amely a Johanna női nevet (mint a Jancsi eredeti formáját) csatolja a Kikericsy Jancsi férfinévhez. Krúdy névadásának azon gyakorlata, amely férfi és női nevet egyaránt rendel egyazon figurához, gyakorinak mondható, láthatunk példát rá a *Boldogult úrfikoromban* című regényből Vilmosi Vilma alakjában.

Az az olvasói-értelmezői eljárás, amely az *Egy pár ritka szép...* – megragadhatatlan identitással rendelkező – főszereplőjét más elbeszélések névegyezései felől közelíti meg, a nevekké folytatott játék következtében a Kikericsy által jelölt figura identitásának további problémáit konstatálhatja. Vilmosi Vilma figurájával ellentétben Kikericsy alakja azonban nem mutat olyan férfias vonásokat, amelyek a név nemekkel folytatott játékát erősítenék és legitimálnák, tovább bonyolítva az alak identitásának problémáját.

Az előzőekben láthattuk, mennyire rögzíthetetlen Immaculáta identitása; integrálhatatlannak minősítettük a felvett szerepeket. Jól jelzi identitásának rögzíthetlenségét, a fundamentum hiányát a személyét ért vádak és a királyi palotából való elbocsátásnak a narráció által tragédiaként elbeszélte eseménye – a selyemharisnya pusztta birtoklásának nem lesz természetszerű hozadéka és következménye a társadalmi felemelkedés, a rangszerzés lehetősége, amelyre Kikericsy oly nagyon vágyott a többi Váci utcai hölgyekkel együtt. Ebben az értelemben a két társadalmi státusz között húzódó mély szakadékot hivatott áthidalni Kikericsy kisasszony látománya, amely a képzelgés logikája szerint a – pillanatnyi és megalapozatlan – felemelkedés vágyát hordozza magában. Ezért is lesz oly gyors lefolyású Immaculáta „bukásának”

elbeszélése, hiszen alakja nem lehet része és tagja annak a társadalmi közegnek, amelybe képzelgéseiben betagozódni vágyik. Jól érzékeltette ezt a problémát a bánál való szerelmi jelenetének egymástól elcsúszó idővonatkozásai, az idő inkongruenciája következtében beteljesedni, valódi kötődést kialakítani képtelen szerelmi érzés narrációja. Ennek az olvasatnak szükségszerű következménye az *Egy pár ritka szép...* főhősének megkettőződése, kettős identitása, amelyet legvilágosabban a névcseré érzékeltet. A névcseré mozzanata ennek tükrében egyrészt a narráció Kikericsy kisasszony társadalmi rangért, presztízsért, pillanatnyi sikerért és rivaldafényért küzdő alakjának komikus bírálata, másrészt az Immaculáta-ként könnyedén felvett és levetett szerepek integrálhatatlanságával identitását tekintve magát Kikericsy kisasszonyt megragadhatatlan, egységképzetében mindenképp megzavart szubjektumként előállító esemény.

<sup>71</sup> KRÚDY Gyula, *Selyemlopás a Váci utcában* = Uő., *Váci utcai hölgytisztelet*, 75–86.

<sup>72</sup> Uő., 77.

BARANYAI NORBERT

## A vágy (metaforikus) tárgyai Móricz Zsigmond *Az ágytakaró* című regényében

Móricz Zsigmond 1928-ban napvilágot látott kisregénye, *Az ágytakaró* látszólag nem tartogat túl sok meglepetést az olvasója számára, és nem is tűnik igazán eredetinek: egyrészt a Móricz-életműben sokszor körüljárt házassági válság egy újabb variánsának látszik, másrészt feltűnően sok hasonlóságot mutat a *Rab oroszlán* történetével. A szöveg alaposabb szemügyre vétele azonban – amint azt jelen írás bizonyítani igyekszik – arról győzheti meg befogadóját, hogy az életmű egy méltatlanul mellőzött alkotásáról van szó. Nem pusztán azért kockáztatható meg ez a megállapítás, mert a tematikus hasonlóság vajmi keveset számít egy irodalmi alkotás értékelésekor. Sőt *Az ágytakaró* nem is csak az író legjobb műveiben jellemző feszes elbeszélés szerkezet miatt érdemelhet fokozottabb figyelmet, hanem azért is, mert az alkotás a házasságtörténetek személyközi konfliktusait olyan összetettséggel képes reprezentálni, mely messze túlmutat azon, hogy pusztán az írói önisméltás egy kevésbé sikerült darabjaként tekintsünk rá. A továbbiakban ennek megfelelően főként a regény egészét meghatározó metaforikus történetmondás lehetséges jelentésintencióit számba véve igyekszem azt körüljárni, hogy miként képes Móricz *Az ágytakaró*-ban a sokszor tematizált problémát új összefüggések közé helyezni.

### Eltérő perspektívák, eltérő kívánságok *Az ágytakaró mint vágytárgy*

*Az ágytakaró* szövegformálására jellemző koherens megkomponáltság abban is megmutatkozik, hogy Móricz egy viszonylag egyszerű történetet beszél el, nélkülözve azokat a szélesebb társadalmi kontextusba helyező eszmefuttatásokat, amelyek például a *Rab oroszlán* szerkezetét szétfeszítik. Az események főhőse egy negyvenes éveiben járó, családos banki alkalmazott, akit egy Pestre tartó éjszakai vonatúton a fülkében vele utazó fiatal lány láttán heves (testi) vonzalom kerít hatalmába. A férfi az utazás végén, bízva a további személyes kapcsolat fenntartásában, munkát ajánl a lánynak, s kéri, hogy néhány nap múlva hívja fel őt. Az ezt követő napok történéseit követhetjük nyomon a regény hátralévő részében, melyben a főhősnek az esetleges házasságtörésre irányuló vágyai és az ezzel kapcsolatos vívódása állnak a középpontban. Az alkotás kulcsának azonban nem a történetalakítás fordulatai tekinthetők, hanem sokkal inkább a regény egészét átfogó, metaforikusan értelmezhető motívumoknak, eseményeknek a jelentésformáló szerepe, melyek a folyton alakuló szemantikai mozgásuk

miatt képesek összetett tapasztalatként megmutatni akár a testi vágy uralhatatlanságának és elfojtási stratégiáinak a feszültségét, akár a házastársi viszonyoknak, azon belül is leginkább a nemi szerepeknek a sokrétűségét.

Már a szűkszavú expozícióban is nyilvánvalóvá válik, hogy a regény történetében névtelen szereplőkkel találkozunk. A szereplők jelölései azt is világossá teszik, hogy az egyes alakok név híján egymáshoz való viszonyukban, illetve ebből eredő meghatározottságukban vannak jelen, és nem önálló személyiséggel bíró, autonóm individuumként:

Ebéd után még leültek a hotel halljában.

– Maga, szívem, hazamehetne a délutáni gyorssal – mondta a férj, rágyújtva egy szivarra.

– És maga?

Az asszony hallgatott, s arra gondolt, vajon mit gondol ez az ember.<sup>1</sup>

Már itt árulkodóvá válik az a különbségtétel, ami a két szereplő megnevezésében jelen van: a férfi főhős *férjként* való megjelölése miatt a feleségéhez viszonyítva lép elének, míg a nőt az általánosító *asszony* kifejezéssel illeti a szöveg elbeszélője. Ez pedig alapvetően forgatja fel azt a nemi szerepeltelést, melyet a regény egészének története sugalmazni igyekszik. Míg a továbbiakban ugyanis a férfidominanciájú patriarchális hatalmi uralom érvényessége látszik feltárulni (amit leginkább az nyomatékosít, hogy a házasságtörés kizárólag a férfi döntésén múlik), addig a szöveg nyelvi jelölése alapján a férfi kerül függőségi pozícióba. Mindez azzal is összefügg, hogy az elbeszélés mindvégig a férj nézőpontjához igazodva beszél el az eseményeket (az idézett negyedik mondat, ahol a feleség gondolatait közvetíti a narrátor, a ritka kivételek közé tartozik), így a férfi hatalmi fölényét óhajtó és a feleség észrevétlenül kibontakozó manipulatív befolyását tételező elgondolás a regény egészében a főhős szemléletének lenyomataként is olvasható.

A folytatásban az elbeszélésnek más olyan mozzanatai is központi szerepűvé válnak, melyek az alkotás egészének olvasásakor is meghatározónak bizonyulnak. Mint az kiderül, bécsi tartózkodásuk utolsó napján a férj megpróbálja rávenni feleségét, hogy külön utazzanak haza: az asszony a délutáni vonattal, ő pedig az éjjeli gyorssal. Végül csak úgy tudja meggyőzni feleségét, hogy megvesz számára egy korábban áhított ágytakarót, amit majd később szándékozik hazaküldetni. A regény narratív stratégiája szempontjából árulkodó, hogy nem igazán derül fény a férj valódi szándékára: a felesége iránti aggodalmat hangoztató érvelése logikusnak tűnik ugyan, de egy-egy megjegyzése arról ad számot, hogy valami más motiváció is megbújik törekvése mögött. Egyrészt a vonatot kis híján lekésve az első gondolata rögtön az, hogy a felesége bizonyosan valamiféle kalandot feltételezne a késés okaként, másrészt az asszony által felkínált, vásárlásra vonatkozó alkura a következőképpen reagál:

<sup>1</sup> MÓRICZ Zsigmond, *Az ágytakaró* = Uő., *A fecskék fészket raknak. Kisregények, II.*, Szépirodalmi, Budapest, 1985, 7. (A további idézetek ebből a kiadásból származnak.)



– He... – nevetett fel kicsit a férj, s ránézett. Furcsa volt ez az alku, kissé erkölcsstelen, mert az asszony nem láthatott ugyan be az ő kártyáiba, de biztos, hogy: azt adta el, az elsőszülöttségi jogát... (8. Kiemelés – B. N.)

De nemcsak a feleség, az olvasó sem igazán láthat bele a főhős kártyáiba, ami arra irányíthatja a figyelmünket, hogy a regény retorikai műveletei sorában kiemelt szerep jut majd a hiány alakzatának. A bevezető így azt előlegezi, hogy a főhős gondolatait közvetítő narráció csak részlegesen nyújt információkat a szereplői motivációkat illetően. Ilyen tekintetben pedig az olvasónak olyan nyomolvasó szerepet szán a szöveg, amelyben töredékes megjegyzésekből kellene felismernie azokat a rejtett, elfojtott szándékokat, melyekről nem óhajt (vagy nem tud) számot adni a történet narrátora.

Az alkotás címében is kiemelt ágytakaró motivikus jelentősége már az exoziccióban nyilvánvalóvá válik. A regény történetének e többször visszatérő tárgya számos asszociációt kelthet, nemcsak a férj értelmezéseként idézett kényszeralku, hanem a feleség reakciója alapján is:

– Olyan boldog vagyok; tudja, hogy nagyon olcsón vette az ágyterítőt? Pesten nem kaptam volna meg négy-ötmillióért, a legfinomabb pamutbársony, maga az anyag megéri a kétmilliót, s hol van még a munka, csak az a kár, hogy nem viszem magammal, már ma este fölteríteném... (9.)

Jól látható, hogy ugyanaz a tárgy már itt is egészen más jelentést hordoz a két fél számára. Az asszony olyan vágytárgyként tekint rá, melyben az esztétikai értéknek és a jó befektetéssel kombinálódó szerzésnek a kettőssége kapcsolódik össze a boldogságérzettel. Baudrillard hívja fel a figyelmet arra a tárgyak rendszerét vizsgáló munkájában, hogy „mindennapi tárgyaink valóban egy szenvedély tárgyai, a magántulajdonéi, amelynek érzelmi hőfoka semmiben sem marad el az emberi szenvedélyekétől: egy mindennapi szenvedély ez, amely gyakran felülkerekedik az összes többin, s amely a többiek hiányában olykor egymagában uralkodik.”<sup>2</sup> A takaróra irányuló birtoklási vágy értelmezése nagymértékben attól függ, hogy a vágyakozásnak e tárgyához szorosan kapcsolódó ágytakaró milyen jelentéseket feleltetünk meg. Baudrillard az ágytakaró lakásban való elhelyezkedése alapján jegyzi meg, hogy „a polgári házastársi állapotot (természetesen nem a szexualitást) még most is a középre helyezett ágy jelzi hivalkodva”,<sup>3</sup> Kapitány Ágnes és Kapitány Gábor viszont arra figyelmeztetnek, hogy „egy-egy tárgy szimbolikus jelentései igen sok tényezőtől függenek, és ha ezek mindegyike aktivizálódik, akkor a tárgy szimbolikája rendkívül összetett, gazdag, igen sok asszociációt mozgósító lehet. A tárgyszimbolika síkjainak sokasága és a szimbólumok egyén-, csoport- és kultúrafüggősége azt is magával hozza, hogy értelmezésük sem egyértelmű.”<sup>4</sup> A szerzőpáros e megállapítás igazolásaként éppen az ágyhoz kötődő

<sup>2</sup> Jean BAUDRILLARD, *A tárgyak rendszere*, ford. ALBERT Sándor, Gondolat, Budapest, 1987, 101.

<sup>3</sup> *Uo.*, 54.

<sup>4</sup> KAPITÁNY Ágnes – KAPITÁNY Gábor, *Tárgyak szimbolikája = UőK., A mindennapi élet jelrendszereiről. Szocio-szemiotikai tanulmányok*, Loisir, Budapest, 2014, 102.

különböző jelentéseket említi, miszerint az ágy (történelmi értelemben vett) visszaszorulása a lakás bútorainak sorában egyaránt értelmezhető a szexualitás és konzervatív családfelfogás háttérbe húzódásaként is. Kérdéses ilyen szempontból, hogy Az ágytakaró kezdetén az asszony szövegében kifejeződő vágy melyik jelentéssel hozható inkább összefüggésbe. Mivel az ágytakaró a férj magányos hazautazásáért cserébe kapott ajándék, feltételezhető, hogy a feleség vágya inkább a családi harmónia fenntartásának metaforikus jeleként nyerheti el értelmét. A Kapitány-szerzőpáros megállapítását továbbgondolva azonban maga az ágytakaró is többféle szemiózissal társítható: egyrészt a hitvesi ágy díszítésének és a hozzá kapcsolható jelentések értékének jelölője lehet, másrészt az ágy letakarása ennek elfedését, eltüntetését is jelezheti. A feleségnek az a vágya, hogy a lehető legkisebb (anyagi) veszteséggel megvalósítható birtoklás érdekében szerezzék meg az ágytakarót, azt a törekvését jelzi előzetesen, ahogyan majd ugyanezzel a stratégiával próbálja a férjét maga mellett tartani (birtokolni), amikor az a házasságtörést fontolgatja.

A férj számára az ágytakaróhoz köthető vágyak más jelentésekkel társíthatók, mint az az asszony esetében. A feleségének szánt takaró az egyedül utazás lehetőségét biztosítja számára, amire így a szabadság, a feleségtől való elválás lehetővé tételének médiumaként tekinthetünk. Sokatmondó azonban az, ahogyan a főhős a korábban is idézett gondolatában a takaróvásárláshoz az elsőszülöttségi jog eladásának jól ismert ószövetségi történetét társítja. A bibliai allúzió az értékesnek az értéktelenre való cseréjét kapcsolja a férj tettehez, amelyben motiváló tényezőként a testi szükséglet csillapíthatatlan vágya jelenik meg.<sup>5</sup> Az ágytakaróval összefüggésbe hozott metaforikus azonosítás az ő esetében is találgatásokra kényszeríti az olvasót: egyfelől a feleségtől való megszabadulás az otthon békéjét a szexuális vágyak kielésére cserélő, kétes értékű cselekedetként is értelmezhető, másfelől azt is előrevetítheti, hogy amennyiben a személyiség számára a vágyak beteljesítése jelentené a boldogságot, akkor a történet végén éppen az ágytakaró megérkezése fog hozzájárulni ahhoz, hogy végül a főhős kényszerűen elutasítsa a házasságtörő viszonyt. Leginkább a regénynek ezen a későbbi pontján válik világossá az eltérő értelmezéseknek a szereplői vágyaktól függő összjátéka, amikor is a többnapos várakozás után férj és feleség együttesen tekint meg a megérkezett ágytakarót. A leírás, mely hol az asszony, hol a férj nézőpontjához igazodik, egyaránt a közös elragadtatottságot nyomatékosítja:

Az asszonynak régi álma, vágya volt ez a takaró, de sohasem talált kedvére valót. Milyen szomorú volt ehhez képest a tegnapi szoba, a régi, könnyű anyagú s jelentéktelen takaróval. Még az ágytakaró is mindjárt nagyszerűbbek lettek, mintha most kapták volna meg a formájukat. [...]

<sup>5</sup> Ézsau és Jákob konfliktusában az atyai áldás „eladása” a testi szükségletek kielégítése érdekében azt hangsúlyozza, hogy az idősebb testvér számára az áldásban megnyilvánuló transzcendens erő értéktelenné válik: „Az érzéki emberek módján ez az ingadozó és hirtelen határozó vadász kész feláldozni a pillanat vágyának kielégítésére olyan értékeket is, melyek előkelő gondolkodású ember számára transzcendentális jelentőségűek.” Mózes öt könyve és a Haftárak, I. (Genezis), ford., szerk. HEVESI Simon – GUTTMANN Mihály – BALASSA József – LÖWINGER Sámuel – GUTTMANN Henrik, Akadémiai, Budapest, 1984, 220–221. Az ágytakaróban az éhség okozta vágy inkább szexuális konnotációkkal telített.

Nem tudtak betelni az újdonsággal, az egész szoba újjá lett és megszépült. Még a képek is a falon mind új valót kaptak. (73.)

Az idillbe forduló szituáció mesterkéltnek is hathatna, ha nem vennénk figyelembe az ágytakaróhoz kapcsolt, különféle metaforikus jelentéslehetőségeket, melyek tükrében a házaspár közti összhang inkább illúzióknak, mintsem valódi megbékélésnek minősül. Az asszony számára a takaró a ház megszépítése révén elsősorban a megőrzött családi harmónia jeleként funkcionálhat, míg a férj öröme a hitvesi ágy lefedésével épp a házasságtöréssel hozható összefüggésbe.

Míndez arra mutathat rá, hogy a szöveg egészében is az lesz a meghatározó, hogy a tárgyakhoz, történésekhez kapcsolódó metaforikus jelentések folyamatosan változnak a szereplők eltérő vágyakat közvetítő perspektívája nyomán. Ebből a szempontból a főhős hazautazásának jelenetsora érdemel kitüntetett figyelmet, amely az elhallgatásokból, elbeszélői sejtetésekből fakadó sokrétű értelemformáláson túl az ágytakaróhoz kötődő motivikus jelentéseket is tovább árnyalja.

#### *A vonat(út) mint az intimitás és az érzéki vágy terepe*

Arra, hogy a térreprezentációnak nagy jelentősége lehet a Móricz-szövegek megértésében, többen is felhívták már a figyelmet.<sup>6</sup> Épp ezért érdemes alaposabban szemügyre venni a regénybeli utazásnak azokat a térhez kapcsolódó jelentéseit, melyek elsősorban a kultúrtörténet és a pszichoanalízis vizsgálódásainak a segítségével válhatnak az értelmezés támpontjaivá. A Móricz-regények férfihőseit az alkotások képezte térvilágon belül általában szabadabb mozgás jellemzi, mint a női szereplőket. Az író alkotásaiban a szexuális vágykiélés összefüggésbe hozható ezzel a szabadsággal, ami így értelemszerűen *Az ágytakaró*ban reprezentált utazási szituációt is hasonló kontextusba helyezheti. A hazaút során a vonatfülke közege az azonos térbe kerülő szereplők között megteremt egy olyan mesterséges intimitást, mely a főhős számára előfeltételévé válik a másikkal való közeledésnek. Mint arra Wolfgang Schivelbusch rámutatott, a vonatfülkék kialakítása magában rejti az egy térbe kerülők közti közeledésnek és a megszűnni nem tudó idegenségnek az együttes tapasztalatát. Bár a szerző a vasúti utazásnak a szociális kapcsolatokra gyakorolt hatását hangsúlyozza, megállapítása vonatkozatható a férfi–nő-szerep kulturálisan kódolt hierarchiájának felülírására is: „az a tény, hogy a különböző osztályok tagjai ugyanazon a vonaton utaznak, és ugyanaz az erő mozgatja őket, ha nem is teszi őket társadalmilag egyenlővé, de folyamatosan jelen van minden utas tudatában.”<sup>7</sup> A közös térbe zártág intím szituációt teremt azzal, hogy a vonatfülkében vadidegenek terelődnek egybe, akiknek *együtt(es) léte* azonban még nyilvánvalóbbá teszi számukra a helyzetből fakadó idegen-

<sup>6</sup> Lásd ehhez például: KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Tónus – szólam – affektus. A nyelvművészeti kérdés csapdái a Móricz-kutatásban = Móricz a jelenben*, szerk. BÉNGI László – SZILÁGYI Zsófia, Magyar Irodalomtörténeti Társaság, Budapest, 2015, 25–45.

<sup>7</sup> Wolfgang SCHIVELBUSCH, *A vasúti utazás története. A tér és az idő iparosodása a 19. században*, ford. LACZHÁZI Gyula, Napvilág, Budapest, 2008, 83.

ségérzetet: „Az utasok szemből szemben helyzete – amelyben valamikor a kommunikációs igény intézményesült – egyre elviselhetetlenebb lesz, mert már hiányzik az alapja az ilyenfajta kommunikációnak.”<sup>8</sup> E kétféle magatartás köszön vissza a regénybeli vonatút két szereplőjének első reakcióiban is. Miközben a főhős erőltetett kommunikációs gesztusaival igyekszik mihamarabb kontaktust teremteni a fiatal lánnyal, addig utastársa megpróbál e törekvések elől meghátrálni:

- Parancsol, kisasszonyom? – ajánlotta fel neki az egész pamlagot, mert ő is ezen az oldalon ült, az ablak melletti sarokban.
- Egyáltalán nem – mondta ijedten a lány –, köszönöm, nagyon köszönöm.
- De csak tessék!
- Nem, nem.
- Nevetett; a lány úgy meg volt ijedve, mint madár a kalitkában.
- Hát mit fog csinálni?
- Ó, olvasni fogok.
- S elővette a kéznél lévő könyvet. (10.)

A rabsággal asszociálódó félelem, az olvasásba „menekülés” – ami az utastársakkal való kommunikáció elkerülésének a legfeltűnőbb jeleként értelmezhető<sup>9</sup> – már előzetesen jelezheti a lány alárendelt, kiszolgáltatott pozícióját és a férfi gáláns viselkedése mögött megbújó valódi szándékot.

A vasúti utazás más megközelítésből is értelmezőjévé válhat a regénybeli eseményeknek. Schivelbusch a vonatozáshoz kötődő örömrészlet lelki okainak magyarázatához Freud alábbi megállapítását idézi: „A kocsizás, később a vasutazás közben érzett rázkódások idősebb gyermekekre oly elbűvölő hatással vannak, hogy – legalábbis a fiúk között – alig van, aki ne akart volna kocsis vagy kocsivezető lenni. A vasúton végbemenő dolgokat érthetetlenül és érdeklődéssel szokták kíséreni, s a képzeletműködés korszakában (kevésbé a pubertás előtt) kifejezetten szexuális jelképpésséggel ruházzák azt fel.”<sup>10</sup> E magyarázat függvényében a vasúti utazás óhajtása mint a személyiség pszichoszexuális vágyainak öntudatlanul ható motivációja a főhős szándékait leleplező magyarázattá válhat, különösen annak fényében, hogy az uralhatatlan szexuális készletés első megtapasztalása is egy diákkori vonatúthoz kapcsolódik:

Volt egyszer egy esete, az is vonaton, egymás mellett ültek egy lánnyal, Debrecenből Budapestig, majd megőrült, valami olyan buja szerelem tört ki benne, minden szó, minden mozdulat itt kíséri az életen át, soha olyan tűzben nem volt, egy idegen lány, emlékszik, a torka el volt szorulva, már órákon át hangot sem tudtak adni, csak ültek egymás mellett, mint két kigyúlt élőfa, akkor tanulta meg, mi az; hogy mi az érzékek szerelme, ajultan szedte le önmagát a Keleti pályaudvaron. (19.)

<sup>8</sup> Uo., 85

<sup>9</sup> Uo., 86.

<sup>10</sup> Sigmund FREUD, *Három értekezés a szexualitásról*, ford. FERENCZI Sándor, Könyvjelző, Nyíregyháza, 1995, 74–75.

Az egykori élmény olyan intenzív tapasztalatként mutatkozik meg, amelyben a főhős a jelenbeli érzéki fellángolása révén próbálja a múltbeli eseményeket újraélni, ezzel együtt pedig az egykori kudarcot semmissé tenni (ezt az intenzitást jelzi a logikai tagolást jórészt nélkülöző és villanásszerű benyomások idézõ, hosszú mondat retorikai struktúrája). A főhős számára a vonatfülkében töltött idõ így válhat a tudatalatti késztetésekbõl formálódó, ösztönök diktálta vágy terepévé, ami érthetõvé teszi azt is, hogyan képes egy ismeretlen lány látványa azt a nehezen kontrollálható vonzalmat kiváltani belõle, ami az alkotás további egységeiben tárul fel az olvasó elõtt.

### *A nõ/(kis)lány teste mint a vágy tárgya*

Az éjszakai vonatút közhelyszerû szituációját – miszerint a férfi *első látásra* beleszeret a vele együtt utazó lányba – alapjaiban forgatja fel az, hogy a Másik testének *látás/látvány* általi birtokbavétele és az uralhatatlan szexuális vágy helyezõdik a narratíva középpontjába. A férfi *első benyomásainak* narrátori rögzítése is árulkodó, mivel a lányt szemlélõ főhõs „ártatlannak” tûnõ gondolatai a szavak mögött megbúvó szándékok leleplezõdéseként olvashatók:

Hallgatva nézte. *A lányka rendkívül finom volt. Ez volt az első érzése, hogy finom.*  
Finom a ruhája, a modora, a lelki zavara, az arcbõre, a keze, nem is annyira szép, mint kifinomult. (10. Kiemelés – B. N.)

A *finomság* kétértelmûsége – ami a kifinomultság mellett az evéshez kapcsolódóan az ízlelés általi tapasztalást köti a lány érzékeléséhez – ahhoz a metaforikus képzetársításhoz köthetõ, amelyrõl Benyovszky Krisztián így ír: „Móricz műveiben az érzelmi túlfûtöttség kísérte szexuális vágyat gyakran olyan hasonlatok vagy lokális metaforák segítségével próbálja körülírni, melynek viszonyított/hasonlított eleme a gasztronómia képzetköréhez kapcsolódik. Az ilyen esetekben a másik (teste) iránti vágy sokszor *étvágyként* jelenik meg, miáltal az evés és az ízlelés motívumai erotikus konnotációkkal gazdagodnak.”<sup>11</sup>

A férfitekintet általi percepció formálta vágyelbeszélés akkor teljesebb ki igazán, amikor a lány elalszik, és lehetővé válik a főhõs számára, hogy gátlások nélkül vehesse szemügyre õt. A nõnek ez a tárgyiasító szemrevételezés szempontjából kiszolgáltatott pozíciója azt a reprezentációs modellt szemlélteti, amelyet Bollobás Enikõ a következõképpen ír körül: „A nõ az, akit látnak (míg õ maga nem lát), akihez beszélnek (míg õ maga nem beszél), s akire mint alávettetre az »alávetés«, azaz a szubjekció cselekedetei irányulnak (míg õ maga nem cselekszik).”<sup>12</sup> Ebbõl a szempontból válik beszédessé, hogy a regényben a másik megismerése testének analízáló, feltérképezõ szemrevételezése által történik, hiszen – mint ahogyan arra Bollobás más helyen utal – „a férfiak elõször felméri a nõt, s csak azután viszonyulnak hozzá.”<sup>13</sup>

<sup>11</sup> BENYOVSZKY Krisztián, *Fosztogatás. Móricz-elemzések*, Kalligram, Pozsony, 2010, 164.

<sup>12</sup> BOLLOBÁS Enikõ, *Egy képlet nyomában. Karakterelemzések az amerikai és a magyar irodalomból*, Balassi, Budapest, 2012, 69.

<sup>13</sup> *Uo.*, 34.

A főhõs érzéki motivációktól vezérelt tekintete az alábbi módon szembeesül az elé kerülõ nõi test látványával:

A világ legszebb lábát látta kivillanni, szürke selyemharisnyában. Ellenben a könyökét az arcára tette a lány s furcsán hátravetett fejjel úgy feküdt, egészen letakart arccal, ahogy szüzlányok a csóknak adják magukat, szégyenkezve eltakart arccal. [...] Valami oly szüzi és szemérmes és kimondhatatlanul édes volt a lányka fekvõ pozícióban, hogy nem bírt betelni vele, úgy itta, mint valami nektárt, mint valami egészen isteni italt, valójában most elõször érezte életében, hogy a mozdulat bája mily rendkívüli hatást tud gyakorolni az emberre. (11.)

Az alvó nõ szüzi szépségének szakralizáló reprezentációjában a nézés általi eltárgyiasításnak az a gesztusa érhető tetten, amelyet Bollobás így összegez: „a nõ tárgyiasításának legalapvetõbb módja, amikor a nézõ-megfigyelõ alany szeme megragadja a személyt, s ezzel nemcsak saját alanyiségához rendeli hozzá, hanem tárgyként alá is rendeli saját anyagosságának [...] Vagyis a nõ szépként és kívánatosként jelenik meg, aki méltán vonja magára a férfitekintetet. A heteroszexuális mátrixon belül ez olyan nõi szépség megkonstruálását jelenti, amely a vágy hordozója is lesz.”<sup>14</sup> Másfelõl az evéshez kötõdõ megjegyzések („édes volt a lányka”; „úgy itta, mint valami nektárt”) továbbgondolják azt a metaforikus azonosítást is, mely az étvágyat a nõi test bekebelezésére törekvõ férfivágnak felelteti meg. A nõi test eltárgyiasítása nem sokkal késõbb még markánsabb jelöléseket nyer:

S rádermedt a lányra. Nézte a lábujját, s lassan, milliméterekkel jött feljebb a pillantása. Óvatosan kígyózott a pléd gyûrödésein, s érezte, hogy a vére forr, forr, a fantáziája mûködik; diákkorának lobogásai újultak fel, mikor még képes volt egy arckép elõtt egy órát tölteni, néha egy képeslap idegen szépségét nézve varázsolta bele magát a szerelem teljes hevületébe, most a gyõnge fényben a lány arcára meredt, és ezer, tízezer gyertyafényû csodalámpásával, a fantáziával világitotta meg... (13.)

Az *első mondatokban* egyre fenyegetõbbé válik a passzivitásában reprezentált nõi test számára a férfi pásztázó szemrevételezése: erre utal a *rádermedt* szokatlan igealakja és a nõ testén haladó tekintet kígyózó mozgásként való azonosítása. Az idegen nõ a férfi fantáziálásának vágytárgyává válik, hiszen az ifjúkori emlék felidézésében az (arc)kép figyelése összekapcsolódik „a szerelem teljes hevének” homályos jelentésû megfogalmazásával. Így a vonatfülkében alvó lány testének látványa olyan képként azonosítódik, mely nemcsak az erotikus fantáziálásnak, hanem a (szexuális) kielégülésnek is a kiváltójává válik, mint ahogyan azt a közvetlen folytatás sejtetni enged:

õ becsukta az ajtót, és újra kezdte különös játékát, s boldog volt, hogy érett férfi létére el tudott jutni a teljes kielégülés érzéséig. Akkor elmosolyodott, lankadtan és

<sup>14</sup> *Uo.*, 86.

*csodálatos jóérzéssel dőlt vissza a kupé támlájára, és csendes mosollyal, de álomtanulandóan engedte át magát az édes kimerültségnek. (13–14. Kiemelések – B. N.)*

A szöveg olvasása referenciális tekintetben arra enged következtetni, hogy a főhős a lányt szemlélve pusztán ábrándozik, miközben viszont olyan jelentések asszociációs játéka is életbe lép, amelyek a testi kielégülésnek a képzetét kapcsolják a főhős cselekedeteihez. Mindemellett a vágy tárgyaként reprezentált lány személyiségét ahhoz hasonló módon szünteti meg a férfi tekintete (és az azt közvetítő narratív nyelv), ahogyan azt Baudrillard felvázolta a tárgyak birtoklását vizsgálva: „a másik embert, mint a vágy tárgyát nem lehet megragadni egyszemélyes totalitásában, hanem csupán a nem folytonosságban: a másik ember átalakul teste különböző erotikus részeitnek paradigmájává, ezek egyikének tárgyi kikristályosodásával. Az ilyen nő már nem nő, hanem nemi szerv, keblek, has, combok, hang vagy arc, tetszés szerint valamelyikük.”<sup>15</sup>

Az öntudatlan lányt a főhős az alapos szemrevételezést követően – látszólag udvarias szándékoktól vezérelve – betakarja a saját takarójával, ám a tettéhez (és különösen a tárgyhoz) kötődő gondolati reflexiók sokat sejtetően közvetítik vélhető motivációit:

Nevetett. Felnézett a hálóba, s meglátta a saját plédjét. Óvatosan felállt, levette, s betakarta vele a lányt.

És ez megint nagyon jó volt. Az ő ruhadarabja alatt alszik egy idegen nő. A jól ismert szövet, a nagy kockás skót takaró alatt egy olyan édesen megismert kis fiatal testet érzett. Mintha sajnálta volna, hogy elveszett szeme számára a több, de a kevés, ami maradt, még sokabbnak tűnt fel: mintha az övé lett volna teljesen. (11.)

A lányt befedő takaró egyfelől elfedi a fürkésző férfitekintet elől az imént oly behatóan vizsgált női testet, másfelől viszont a birtokbavétel eszközévé válik. A főhős a vágyott kontaktus közvetítőjeként tekint rá, így a takaró a két test közötti érintkezés médiumaként és egyben az elmaradt testi együttlét tárgyasult pótlékeként funkcionál. A takaróhoz kapcsolódó metaforikus jelentésképzés a továbbiakban a feleséghez fűződő viszonyának és a lány iránti vágyának a kontrasztját érzékeltetve íródik tovább:

Ha a felesége feküdné ott, akkor is nyugodtan áldozná fel természetesen az éjszakáját, s ülne itt ebben a sarokban. De a szemközti vagonfalat nézné, s azon az egyforma unalmas mintázatot. Még ennek az egyhangúsága is jobban érdekelné egy éjszakán át, mint hogy a feleségén felejtse a szemét.

Pedig szereti. Melegen, hálásan, boldogan szereti, s nem tudna nála nélkül élni. [...]

De nem nézne rá egyetlenegyszer sem egy hosszú éjszakán keresztül, legfeljebb azért, hogy ijedten rápillantson, nem csúszott-e le róla a takaró.

<sup>15</sup> BAUDRILLARD, I. m., 118.

S akkor betakarná szépen, gyöngéden, hogy fel ne ébredjen, s ha az asszony felnyitná a szemét, halkan intene: csak nyugalom, semmi baj, aludj tovább, kedves. (13.)

A feleség iránti ragaszkodást kifejező mondatokban a látszólagos elismerés mögött a szexizmusnak azt a variánsát láthatjuk érvényre jutni, melyet a szociológia a nőkre irányuló alávetés egy rafináltabban érvényesülő modelljeként ír körül: „a szexizmusnak vannak olyan formái is, amelyek a szexista számára jószándékúnak tűnnek: ezek a nőket olyan védelemre szoruló, imádnivaló és tiszta lényeknek fogják fel, akiknek szeretete nélkül a férfiak élete nem teljedhetne ki. Ez az idealizált kép ugyanakkor azt implikálja, hogy a nők alapvetően gyengék, és a konvencionális szerepek illenek legjobban hozzájuk.”<sup>16</sup> A feleség iránti érzelmek kiüresedtségét jelzi, hogy a vágyott testi kontaktust helyettesítő jelölésekhez más jelentéseket társít a főhős az általa elképzelt szituációban. Egyrészt a Másikra irányuló, azt bekebelezni óhajtó tekintet a feleség látványa helyett a szemközti vagonfal – unalommal összekapcsolt – mintázatának szemlélésére érezne inkább készletet, másrészt a takaró itt nem a testi érintkezés közvetítőjeként, hanem a Másik elfedésének, és így a testek szétválasztásának eszközeként mutatkozik meg, úgy, hogy a hozzá kötődő cselekvés a gondoskodás álságos szerepét ölti magára.

A főhőst magával ragadó vágyhoz mindezekon túlmenően egy olyan tabuként értelmezhető azonosítás is kapcsolódik, melyet csak sokat sejtető körülírások és elbeszélői/szereplői elszólások érzékeltetnek. A főhős gondolati reflexióit közvetítő narráció a vágy tárgyaként megjelenő fiatal lány megnevezésére több ízben is annak gyermeki mivoltát hangsúlyozó jelöléseket használ. A szöveg hol gyermekként láttatja („most itt fekszik előtte ez a *kislány*”; „látták, hogy két *gyermekkel* utazik” – 13.), hol gyermeki attribútumokkal ruhazza fel a lányt („volt a hangjában valami zavar, s mozdulatában valami olyan kedvesség, ami a zavarba hozott kislányon szokott lenni”; „oly ártatlan *gyerekszemekkel* nézett rá – 17. Kiemelések – B. N.). Mindennél árulkodóbb azonban az alábbi részlet:

És mozdulatlanul aludt. Annyira dacosan, mintha nem is aludt volna. Ahogy a görög művészek az alvó nimfát szokták ábrázolni, mintha az alvás csak egy pillanatig tartana. [...] Oly fiatal volt, annyira fejletlenül fejlett, olyan sejtelmes és rózsabimbószerű, hogy lehetetlen volt gonosz s aljas gondolattal megkönyékezni, s mégis, ahogy percekig, aztán negyedórakig fáradhatatlanul nézte, míg a lánykának minden kis rozsdabarna hajcskája, nyakának rózsaszínű fehér pirossága, lábának gyöngéd libbenő könnyűsége, derekának lehajló vonala s az egész lánynak titokzatos fehér lányszobai hangulata valami édes, édes vérbizsergést, valami oly különös ájult boldogságot keltett benne, hogy amint felfedezte

<sup>16</sup> Peter GLICK – Susan T. FISKE, *Ambivalens szövetség. Az ellenséges és a jóindulatú szexizmus mint a nemi egyenlőtlenség egymást kiegészítő igazolása* = David L. HAMILTON – Susan T. FISKE – John A. BARGH, *A társak és a társadalom megismerése*, ford. BERKICS Mihály – BUJDOSÓ Borbála – CZAKÓ Andrea – HÉDERNÉ BERTA Edina – NAGY Ágnes, Osiris, Budapest, 2006, 390.

ezt magában, kezdte szuggerálni magának még fokozottabban a boldog szerelmet. Az ismeretlen, a meg nem érintett s meg nem érinthető lény iránt valami fantasztikusan álomszerű érzést, hogy ébren megtalált s végigélt álmot. (11.)

Az alvó lány szemrevételezésében a testi fejlettségre vonatkozó paradox megállapítás, a rózsabimbó mint hasonlat, a haj gyermeki becézésre emlékeztető kicsinyítő képzős alakváltozata, a testrészek leírása mellé kapcsolt különös azonosítás, mely a lányszobák hangulatát társítja a szemlélt Másik alakjához, mind úgy értelmezik a főhősben vágyakat ébresztő utastársat, mint gyermeket. A gondolatmenet vége az érinthetlenség kényszerének hangsúlyozására fut ki, ami az álomszerűséghez, a vágyott fantázia közegéhez rendeli a főhősben feltörő kívánságokat. A nehezen uralható testi vágy tehát olyan bűnös óhajként jelenik meg, melyben a szexuális tabu tárgyává lett lány legfeljebb a fantáziálás imaginárius terében válhat elérhetővé. A lánygyermek testére irányuló (pedofil) férfivágy ugyanis olyan közösségi tilalomként funkcionál, amelyet egyértelmű társadalmi elutasítás övez: „A gyermeki test érintetlenségének, érinthetlenségének feltétlen védelme talán az egyik utolsó megmaradó kulturális tabunk, mely a nyugati kultúra két nagy mesternarratívájában gyökerezethető: a keresztény morál az idealizált, testetlen, éteri ártatlansággal társítja, míg a freudi pszichoanalízis a polimorf perverz vágyak veszélyeztetete lényként tételezi a gyermeket – mindkét esetben féltett fétist körvonalazva.”<sup>17</sup> A regényben végső soron eldöntetlen marad, hogy valójában egy gyermek vagy csak egy gyermeknek látszó fiatal lány válik-e a vágy tárgyává. A párbeszédnek inkább az utóbbira engednek következtetni, annak ellenére, hogy szinte alig tudunk meg valamit a lányról magáról. A Móricz-szövegekben ugyan nem példa nélküli, hogy egy gyermekre irányulnak feltörő szexuális kívánságok, ám azok minden esetben olyan bűnös törekvéseként értelmeződnek, melyek az ártatlan, kiszolgáltatott gyermeki test birtokbavételével válnak a szenvedések okozójává.<sup>18</sup> Így inkább az látszik indokoltabbnak, hogy a lánynak a gyermekként való azonosítása olyan szereplői (ön)értelmezés és projekció, melyben a férfi öntudatlanul is a legsúlyosabb morális kísértésként és bűnként látja (és láttatja) felébredő vágyait. Ennek érvényességét igazolhatja Freudnak az ösztönkielégítés és a büntudat összefüggéseire rámutató megállapítása: „a bűn érzésének két eredetét ismerjük, a tekintélytől és a későbbiekben a felettes éntől kialakult félelemből származót. Az első arra kényszerít, hogy mondjunk le az ösztönkielégítésről, a második, mivel a felettes én elől a tiltott kívánságok létezése sem rejthető el, ezen túlmenően is sürgeti a büntetést.”<sup>19</sup> Az ösztönök diktálta örömszerzésre való törekvés elfojtása ilyen értelemben lelkiismeret-furdaláshoz vezet, ami a személyiség önkontrollját irányító mechanizmusként nemcsak a tettet, hanem magát a vágyakozást is bűnként azonosítja. A felettes én irányította ellenőrzés ebből a szempontból sokkal inkább tekinthető korlátozó erejűnek a személyiségen kívüli

<sup>17</sup> KÉRCHY Anna, *Lolita, a kishúgunk!? A kislány test ábrázolhatatlanságáról női szemmel*, Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat, 2015/5., 189.

<sup>18</sup> Ehhez lásd részletesebben TAKÁCS Miklós, *Ió lánya. Nemek, átváltozások, a szöveg idegensége és az idegen „szövegesedése” Móricz Zsigmond Árvácskájában*, It, 2009/3., 318–344.

<sup>19</sup> FREUD, *Rossz közérzet a kultúrában*, ford. LINCZÉNYI Adorján, Kossuth, Budapest, 79.

tekintélyeknek (pl. szülő, társadalom) való megfeleléssel szemben: „eredetileg az ösztönlemondás a külső tekintélyekhez kötődő félelmünk következménye; azért mondunk le a kielégülésről, hogy ne veszítsük el a szeretetüket. [...] Más a helyzet a felettes énhez fűződő félelem esetében. Itt nem segít kellően az ösztönlemondás, mert a kívánság fennáll, és nem marad titokban a felettes én előtt. Tehát a megtörtént lemondás ellenére létrejön a bűnézés. [...] A második esetben egyenértékűvé válik a rossz tett és a rossz szándék. Innen a büntudat, a bűnhődési vágy.”<sup>20</sup> Amikor tehát a főhős gyermekként (is) tekint a vele utazó lányra, úgy tűnhet, hogy az általa kiváltott érzelmeket a legsúlyosabb tabuként reprezentálódó (pedofil) bűnként fogja fel. A lányról való fantáziálás eleve elutasítandónak minősíti a vágyat, azáltal, hogy maga ez a vágy egy gyermeki testre irányuló tiltott kívánságként formálódik meg. Vágyakozás és lelkiismeret ilyen értelemben vett konfliktusa a folytatásban lesz igazán meghatározóvá, amikor is a családhoz visszatérve a főhős számára még inkább kiélezettebbé válik a házasságtörés és a felesége iránti hűség közti örlődés.

#### *A gyanú, az (ön)értelmezés jelei és rögzíthetetlen jelentései*

A főhős számára a lánnyal töltött néhány óra azért nem válik futó érzelmi fellángolássá, mert a férfi felajánlja, hogy a lány keresse fel őt néhány nap múlva telefonon egy esetleges álláslehetőség érdekében. Nagylelkű gesztusával valójában társadalmi helyzetéből fakadó pozícióját használja fel arra, hogy megteremtse a lehetőségét a lány elcsábítására. Pártfogásában így a férfias kódolt viselkedés hatalmi dominanciája válik nyilvánvalóvá: „a férfi-karizma jórészt nem egyéb, mint a hatalom bővölete, az a varázs, amelyet a hatalom birtoklása önmagánál fogva gyakorol azokra a testekre, amelyeknek még a szexualitása is politikailag szocializált.”<sup>21</sup> Ilyen értelemben a látszólag önzetlen segítségnyújtás mögött ezúttal is a lány megszerzésének (testi) vágya jut érvényre. A lovagiasság gesztusa mögött ugyanis az a szándék húzódhat meg, miszerint „minél nagyobb mértékben válnak függővé a nők a férfiatól mint védelmezőiktől és az eltartásukról gondoskodó személyektől, annál kevésbé valószínű, hogy tiltakozzanak a férfiuralom ellen vagy függetlenségre törekedjenek.”<sup>22</sup>

A következő néhány napot felölölő cselekmény egyszerre viszi színre a főhős gondolatait, cselekedeteit meghatározó vágyainak a folyamatos jelenlétét és ezeknek a környezete elől elleplezni igyekvő – jobbára sikertelen – szándékát. Másfelől pedig a regényben megjelenített események a legtöbb esetben a másik általi önértés eltérő jelentésű jeleként értelmeződnek mind a főhős, mind pedig a felesége számára. A *takaró* mint a regény központi motívuma természetesen e különféle jelentésű jelölők sorában is meghatározó szerepet játszik. A vonatútról hazavitt pléd egyfelől a lelepleződés eszközévé válik, amikor a feleség azonnal megérzi rajta az ismeretlen parfüm árulkodó illatát. A férj viszont a lány iránti vonzalom pótlékeként tekint rá,

<sup>20</sup> Uo., 79–80.

<sup>21</sup> Pierre BOURDIEU, *Férfiuralom*, ford. ÁDÁM Péter = *Férfiuralom. Írások nőkről, férfiakról, feminizmusról*, szerk. HADAS Miklós, Replika Kör, Budapest, 1994, 38.

<sup>22</sup> GLICK–FISKE, *I. m.*, 394.

amiben egyszerre tapasztalható meg a közvetlen érzékelés hiánya és a tárgyban megőrződő illat által a másik jelenvalóvá tételének a vágya. A takaró a leplezni kívánt érzelmek tárgyi hordozójaként jelenik meg, ami azt a kettős jelentést foglalhatja magába, miszerint „ha a tárgyszimbolika szubjektív oldala alkalmassá is teszi a tárgyakat az énkivetítő funkció betöltésére, objektív mozzanatuk révén ennek az ellenkezőjére is alkalmasak: a tárgyak gyakran éppen az egyén elrejtését, az érzelmek eltárgyasítását, a közvetlen viszonyulások (hideg) helyettesítését szolgálják.”<sup>23</sup> Az érzelmek elrejtése azonban azért vall kudarcot, mert a férj nem képes kontrollálni a vágyait leleplező reakcióit. Felesége számára pedig egyre inkább megerősödik a férje hűtlenségét feltételező gyanakvás, amelynek forrása épp maga a takaró volt:

Észre sem vette, hogy a plédet gyöngédebben ölelte magához, mint egy egyszerű melegítő takarót szokás, de a felesége bezzeg észrevette.

- Még érzi?
- Mit?
- Az illatot? (36.)

Az egyre inkább kiéleződő házastársi konfliktusban mindkét fél számára a férj hűgának házassága jelenti azt a viszonyítási pontot, mely által lehetségesnek látszik saját helyzetük megértése. A másik párkapcsolat így saját házasságuk tükrékként jelenik meg, miközben a hozzá társított önértési stratégiák merőben más irányultságúak lesznek a férj és feleség számára. Sógorának félrelépéseire a főhősnek kell bizonyítékokat szereznie, amikor hűga erre vonatkozóan több alkalommal is segítséget kér tőle. A „nyomozás” során a férj számára feltáruló jelek – melyek a hűga gyanúját igazolják – ebben az értelemben saját vágyainak előképeként szolgálhatnak. Ráadásul azt a belátást, miszerint a házasságok kudarcra vannak ítélve, nemcsak a sógor valószínűsíthető hűtlensége erősítheti meg benne, hanem a – hol emlékeként, hol más szereplők elbeszéléseiként – rendre előkerülő más történetek is.<sup>24</sup> A főhős számára azonban sógorának tettei nem követendő mintaként értelmeződnek, mivel inkább megvetést érez a házasságtörő szándékok magyarázatásai iránt.

A sógor utáni nyomozás egy visszatérő narratív logikát követve több fázisban bontakozik ki a regény lapjain. A főhős hűga minden esetben először megosztja gyanúját sógornőjével, aki megkéri férjét, derítse ki, mi történt valójában. A sógor ezután meggyőzőnek tűnően igazolja ártatlanságát, amit azonban hamarosan házasságtörése újabb jeleinek felbukkanása követ. A nyomozás következtében így olyan félreérthető

<sup>23</sup> KAPITÁNY–KAPITÁNY, I. m., 85.

<sup>24</sup> Leginkább a kaszinóban tett látogatás válik beszédessé ebből a szempontból. A kaszinó a férfiak számára elkülönített térrékként jelenik meg, amely a jelenlévők számára a szabadság megtapasztalásának közegét jelenti, mivel ott a patriarchális értékrend érvényesülését semmilyen társadalmi etikett nem gátolja. A kaszinóban folyó beszélgetés nem véletlenül terelődik a házasság, pontosabban a válások megítélése felé. A beszélgetők hitetlenkedve idézik fel azt az időszakot, amikor a háború alatt jelentősen könnyebb volt a válóperek lebonyolítása. Reakcióikban az a kettősség mutatkozik meg, amely látszólag elítéli, de igazából vágygal tekint a házasság gyors felbontásának lehetőségére („– Az ember úgy hallgatja, mint valami mesét.” – 44.).

magyarázatok tárulnak fel a főhős számára, amelyek evidensnek látszó jelentései kétes érvényűnek bizonyulnak. Ráadásul a sógor tetteinek feltárása saját, elrejtteni kívánt vágyait leplezi le, aminek köszönhetően „bűnössége” nyilvánvalóvá válik a családja számára. Öntudatlan reakcióinak a hűga házassága válik (ön)értelmező tükrévé, amelyben saját nyomozása, illetve felesége vádjai azzal szembesítik, hogy viselkedése analóg a sógoráéval. Annak felismerése, hogy leplezni kívánt vágyai napvilágra kerülnek, egyszerre vált ki belőle rémületet, tiltakozást és dühöt:

– A gazember, a gazember. Ebéd után elmegy hazulról, már nekem feltűnt, hogy másik nyakkendőt tett fel. Mire ennek új nyakkendő, sose szokta változtatni napközben.

Letörölte könnyeit, s kifújta az orrát.

Ő ijedten hajtotta le az állát a nyakkendőjére; az istenért, csak a felesége észre ne vegye, hogy ő is. (36–37.)

– No – s megölelte a feleségét, s duruzsolással próbálta enyhíteni a dolgot, ahogy a férjek ezt már szokták.

A hűga fel is nézett, s rajtuk maradt a szeme.

– Az én uram is így szokta – mondta csendesesen, sóhajtva.

Erre ő egy pillanat alatt eleresztette a feleségét, s felpattant.

– Mit szokott így, kikérem magamnak. Engem ne hasonlíts össze a te csibész uraddal. (39.)

A másik házasságában megmutatkozó önértés jelei ráadásul kérdéses jelentéseket hordozhatnak: leginkább az árulkodik erről, amikor a férj utolsó ízben próbálja meg leleplezni sógora hazugságait. Nem sokkal azután, hogy beszámol feleségének arról, hogy a sógora miként próbálta egy színlelt telefonbeszélgetéssel tisztázni magát egy idegen nőnek vásárolt bunda ürügyén, a feleség őt illeti vádakkal, mivel a főnök személyesen „igazolta” a sógor magyarázkodását:

– De hogy magának ilyen agyrémei vannak! Hogy lehet azt elképzelni, hogy egy úriemberben, egy tisztességes fiatalemberben annyi lélekjelenlét legyen, hogy egy üres telefonba rögtönözzen ilyen komplikált hazugságot. Tudja, nekem egy nagyon szomorú érzésem van, az, hogy ez az egész magára jellemző! (58.)

Ebben az esetben a másik párkapcsolatban megmutatkozó gyanú jelei félreértelmezik a férj tetteit, s épp a sógor hazugsága íródik rá a férj őszinte szavaira. Ilyen értelemben a sógorék házassága nem válik az önértés mintájává, ami kétségesé teszi, hogy bármely más házasság megismerése lehetővé teheti-e az egyén saját magánéleti válságának megértését. Így pedig a regény egészének – ami maga is egy házasságtörténeten keresztül fogalmazza meg az elgondolásait – példázatos olvasása bizonytalanodik el, minek köszönhetően *Az ágytakaró* nem egyszerűen egy házassági konfliktust beszél el, hanem sokkal inkább annak ad hangot, hogy a személyiség számára uralhatatlan

érzelmei, vágyak megértése a mindenkor másik (nyelvi természetű) kiismerhetetlenségéből fakadóan nem érvényesülhet maradéktalanul. Különösen igaznak mutatkozik ez a regény utolsó harmadában, ahol a szöveg újabb jelentéseket társít férj és feleség, illetve a vágy tárgyaként megjelenített csábító szövevényes kapcsolatának eddig elbeszélte tartalmaihoz.

### *Értelem és érzelem*

#### *A vágy uralhatóságának kérdései*

Az *ágytakaró* történetében az képezi az újabb fordulópontot, amikor a főhős az utcán egy köszönés erejéig újra találkozik a vonaton megismert lánnyal. A regény a továbbiakban egyrészt arra koncentrál, hogy a találkozás nyomán miként lesz elszántabb a főhős a lány elcsábítását illetően, másrészt arra, hogy végezetül mi akadályozza ezt meg. Ehhez kapcsolódóan a feltörő vágyak metaforikus jelölései eltérő, de egymásba szövődő jelentéstartalmakkal gondolják tovább azokat a motivikus megfeleltetéseket, melyek a korábbiakban váltak meghatározóvá.

A legmarkánsabban érvényesülő motívum először annak az estének a leírásakor bukkan fel a szövegben, amely során a főhős családja egy kisebb társaságot lát vendégül. Az est során egy zenemű befogadása kapcsán a főhős egészen különös élményéről ad számot a narrátor:

Valahol a gerincében kéjt érzett. Határozott kéjes zibbadást.

A dal bűg, sűg, s egyszerre csak látja a lányt, ahogy tovabilleg, tovasuhan a liget felé... [...]

És újrakezdték.

Eleinte semmi, de egy furcsa, édes, nyilalló hangnál ismét megindult benne a kéjérzés, és pontosan ugyanott, mint az elébb, megint látta a lányt, most ahogy visszafordult, s a szeme a szemébe villant és köszönt... (67.)

A zenei élmény az elfojtott érzékiség felszínre törésének katalizátorává válik oly módon, hogy az auditív érzékelés a vágyott lányt felidéző képpé lesz a férfi számára. A zenemű hallgatása racionálisan nem befolyásolható érzéseket vált ki belőle, aminek következtében maga is értetlenül áll a váratlan megtapasztalás hatása előtt. A zene ily módon az érzékiségnek a művészi médiumaként értelmeződik számára:

Neki mindig mulatságos volt, hogy a muzsikát ilyen együgyű odaadással hallgatják. Igen, ő is szeretett dalolni diákkorában, de egy Wagner-darabot végighallgatni, az valami olyan gyötrelme, őrtjítő. S ezek a koncertek. A legnevetésesebb dolog a világon. [...]

Aztán más dallamok jöttek, már nem volt olyan ellenséges velük szemben, érezte, az arca ki van pirulva, de nem találta meg egyikben sem azt az eleven, vizionárius hangulatot.

– Hm – mondta magában –, hát ezért hallgatják a zenét... Hogy ez nekem eddig hiányzott...

Szinte irigykedve nézett a társaságon körül. Az arcok mind kéjeseknek tűntek fel előtte. Úgy; hát ez valami titkos kéjelgés; a muzsika... (67–68.)

A főhős értelmezése alapján – ami nem nélkülözi az ironikus olvashatóságot – a művészet élvezete a test szexuális természetű kielégülésének analógiájaként nyer értelmet. Ebből a szempontból sokatmondó, hogy a főhős a művészetek iránt semmi fogékony-ságot nem mutató személyiségként reprezentálódik. A művészet racionális érvelésű elutasítása, majd a zenemű által kiváltott érzéki megtapasztalás, mely ezt a logikát alapjaiban forgatja fel, a pszichoanalitikus elméletek kontextusában teszi értelmezhetővé a szövegben konstruálódó személyiségképet. Freud a *Rossz közérzet a kultúrában* című munkájában az ember céljának a boldogságra törekvést jelöli meg, amelynek érdekében a személyiség kettős stratégiával él: egyrészt a lelki fájdalom kerülésének védekező mechanizmusával, másrészt az örömlélmény átélésére irányuló szándékkal. Utóbbi azonban csak korlátozottan érvényesülhet: egyrészt az ösztönök kielégítését számos kulturális gát akadályozza, másrészt ezek tartóssá vált megtapasztalása – a megszokás révén – magát a boldogságot tenné egyébként is lehetetlenné.<sup>25</sup> Eppen ezért válnak fontossá azok a módszerek, amelyek korlátozottan (egyfajta pótlékként) e vágykielés lehetőségét biztosítják. Ezek sorában Freud a művészet befogadásának tulajdonít fontos szerepet: „itt az összefüggés a realitással még inkább meglazul, a kielégülést illúziókból nyerik, melyeket felismernek ugyan, mint ilyeneket, anélkül, hogy zavartatnák magukat élvezetükben amiatt, hogy ezek elütnek a valóságtól. Az a terület, melyből ezek az illúziók származnak, a fantázia világának birodalma. Ez a maga idejében, amikor a valóságelv fejlődése lezajlott, határozottan kivonta magát a valóságvizsgálat igényei alól, és nehezen keresztülvihető óhajok teljesítésének színterévé vált. E fantáziakielégülések első helyén áll a művészeti alkotások élvezete, mely a művész közvetítése révén azok számára is hozzáférhető, akik nem alkotók.”<sup>26</sup> Az *ágytakaró*ban tehát a művészet, a zene a főhős személyiségét a freudi érvelés tükrében úgy jeleníti meg, mint aki a lány iránti vágyait racionális belátás alapján igyekszik elfojtani (erre utalhat a művészet iránti megvetése), amelyek aztán mégis felszínre törnek, leleplezve ezáltal a vágyakat korlátozni kívánó törekvések illuzórikusságát. Mint azt Nancy Chodorow is megjegyzi ezzel kapcsolatban: „a szépség érzéki felfogása egyesíti a megismerést és az étvágyat, megsemmisíti az értelem, a cél, a valóságelv által véghezvitt elfojtásokat, és elfojtásmentes formát és célt ad az ösztönös vágynak.”<sup>27</sup> A főhős számára így épp a zene hatása jelenti azt a (művészet által kiváltott) inspirációt, amelynek köszönhetően tetteit egyre inkább az ösztönök diktálta motivációk határozzák meg.

A szövegben a zene azonban nemcsak egyszerűen az elfojtott vágyak metaforikus jelölőjeként nyer értelmet. Mint arra Umberto Eco is rámutat, a zene egyfelől az

<sup>25</sup> FREUD, *Rossz közérzet a kultúrában*, 20–22.

<sup>26</sup> *Uo.*, 25.

<sup>27</sup> Nancy CHODOROW, *A feminizmus és a pszichoanalitikus elmélet*, ford. CSABAI Márta, Új Mandátum, Budapest, 2000, 167.

értelem számára megragadhatatlan érzelmek művészi megnyilvánulása, másrészt viszont „a zenei gondolkodásmód, amely abszolút pontos és abszolút átírható morfológiai és szintaktikai szabályoknak engedelmeskedik, mielőtt valamiféle titok talaja lenne, az abszolút nyelvi tisztaság birodalma. A zenei gondolkodás minden másnál alkalmasabb a mérhető, konkrét viszonyok terminusaiban történő strukturális elemzésre.”<sup>28</sup> A zenében ily módon benne rejlő kettősség – amit a racionális leírhatóságnak és az affektív hatás referenciális uralhatatlanságának két véglete jelez – a főhős törekvéseinek ellentmondásos jellegét hangsúlyozza. A férfi ugyanis előre számot vet azzal, hogy milyen anyagi feltételei vannak a lány elcsábításának: ennek érdekében egy ingatlanadás révén szert tett nagyobb összegre a vágyott viszony fedezeteként tekint. Az események lehetséges alakulásának racionális alapú kalkulációja azonban azért válik kérdésessé, mert a lánnyal való találkozás kizárólag annak telefonhívásától függ. Ilyen értelemben a vágyteljesítés óhaja, tudatosan kontrollált ellenőrzése minden ilyen irányú igyekezet ellenére ellehetetlenül látszik, mivel végső soron racionálisan uralhatatlan események bekövetkeztének válik függvényévé.

A zenéhez kapcsolódó jelentéslehetőségeket tovább árnyalja annak nyomatékossítása, hogy a férfi vágyainak jelölőjévé Saint-Saëns *Le Cygne* című darabja – vagyis *Az állatok farsangja* című zenei fantázia hatyút megjelenítő tétele – válik. *Az állatok farsangja* maga is olyan kamaradarab, amely zenei szempontból többirányú játékot űz, amennyiben „a mű kétszeres persziflázis: az egyes állatfajták mögött jól felismerhetőek a megfelelő emberi tulajdonságok, másrészt az ezeket ábrázoló dallamok olykor önmagukért beszélnek, mint közismert zenei idézetek.”<sup>29</sup> A többirányú olvashatóság abban is megmutatkozik, hogy a hatyúhoz kötődő szimbolikus jelentések (pl. szépség, szerelem, tisztaság) ellenében itt leginkább Léda elcsábításának mitológikus története teremthet analógiát a zenemű és a regény között. Másrészt mivel *Az állatok farsangja* gyakran szerepel(t) gyerek- vagy ifjúsági hangversenyek repertoárjában, összefüggés teremthető a *Hattyú* hallgatása közben feltörekvő vágyakat illetően azzal a szereplői önértelmezéssel is, mely a lány keltette vonzalomra a gyermek iránti bűnös vágyként tekintett.

Mindezen szemantikai tartalmak szoros kapcsolatot mutatnak a regény utolsó egységeinek állatokhoz kötődő metaforikus konnotációival is. Amikor a bécsi ágytakaróért fizetendő magas vám felemészti a lánnyal való kapcsolatra szánt összeget, a főhős állatokkal való analógiákként értelmezi saját létállapotát. Először egy fiákeres kocsi elé fogott ló teremti meg az ilyen irányú identifikáció lehetőségét:

Soha egy szabad napja nem volt. Soha egy szabad cselekedete nem volt. [...]

Kicsit lehunyta a szemét, aztán felnyitotta, s íme szemben állott vele a végzet.

Két roppant nagy véres szembe nézett, annak a fiákereslónak a szemébe, aki ott állott előtte, s szomorúan feléje fordította a fejét. [...]

<sup>28</sup> Umberto Eco, *Szükségesség és lehetőségek a zenei struktúrákban* = Uő., *A nyitott mű. Válogatott tanulmányok*, ford. BIERNACZKY Szilárd, Gondolat, Budapest, 1976, 180.

<sup>29</sup> PÁNDI Marianne, *Hangversenykalauz, I., Zenekari művek*, Zeneműkiadó, Budapest, 1972, 220–221.

Szegény ló, mindnyájunk szomorú szimbóluma. Szegény csődör, ahogy ott baktatott, szomorú lötyögéssel, itt a nyílt utcán, talán egy fiatal kancáról ábrándozott, ahogy fonnyadtan csüngött a hámban, s csak ment, ment a piszkos kövér végzet hajtotta fuvarban, szíjak közt előre, végtelenül. (80.)

Az eddigi kifinomult retorikai megoldásokhoz képest didaktikusabb és direkter metaforikus interpretáció azért kulcsfontosságú, mivel a lóval történő azonosítást nem teszi a szöveg világossá, hogy mi jelenti a szabadságtól való megfosztottságot a főhős számára. A rabság így viszont az ösztönös érzéki vágyak beteljesíthetlenségéből ered, amit a társadalmi és családi kötelezettségek erőltetnek az egyénre. Ezt az elgondolását erősíti később a főhősnek egy kocssal való beszélgetése is, amelyből kiderül, hogy a konfliktusokat lecserélik taxikra, és a lovak „egy részét elviszik falura, a többi meg megy a virsligyárba.” (86.) Ez a férfi sorsát oly módon értelmezi, mint aki számára a szociokulturális megfelelések kényszeréből való kitérés végképp illuzórikusnak bizonyul. Az egyéni szabadság korlátozása így újfent Freud interpretációja felől nyerhet értelmet: „A szabadságvágy tehát vagy a kultúra meghatározott formái ellen és igényei ellen irányul, vagy általában a kultúra ellen. [...] Az emberiség küszködésének nagy része a köré az egyetlen feladat köré gyűlik, hogy célszerű, azaz boldogító egyezséget találjon ezen individuális és kulturális tömegigények között, sorsproblémáinak egyike, hogy ez az egyensúly a kultúra meghatározott alakulása mellett elérhető-e, vagy pedig a konfliktus kibékíthetetlen.”<sup>30</sup> Ennek függvényében a főhős döntése – miszerint a telefonáló lányt végül visszautasítja – és az azt követő összeomlása azokhoz a Móricz-hősökhöz teszi hasonlónak a regény főszereplőjét, akik a társadalmi normák elleni lázadást a vágykielésben próbálják meg végrehajtani, ám e törekvésük tragikus kudarcot vall. Ezt viszont az bizonytalanítja el, hogy a szöveg számos ponton megkérdőjelezi az ilyen irányú interpretáció érvényességét.

Móricz más alkotásaiban sem példa nélküli, hogy a szociokulturális előírásokat semmibe vevő, az ösztönkieléshez kapcsolódó lázadás inkább válik ironikus, mintsem tragikus hangoltságúvá. *Az ágytakaró* hőse által is rokonítható ezekkel a figurákkal, hogy miközben igyekszik mindent a legpontosabban eltervezni, igazából képtelen cselekvő figurává válni. Így válik önbeteljesítő jóslattá az a mondata, mely a telefonálásra megadott időpont elhibázottságát hangsúlyozza:

– Csütörtök – mondta magában. – *Miért mondtam én csütörtököt neki. Biztosan akaratlanul.* Csütörtök volt akkor is, mikor a diákkori útitársnő cserbenmaradt a Baross-szobor alatt. (30. Kiemelés – B. N.)

*A csütörtököt mond* frazémája nemcsak a lánnyal való viszonyra vonatkoztatja a jövőbeli kudarcot, hanem a fiatalkori vonatúthoz kapcsolódó csábítási kísérletet is ennek felelteti meg. Az alkotásnak egy másik visszatérő momentuma szintén rávilágíthat arra, hogy a főhős nem feltétlenül a szenvedélyek kényszerű elfojtásának

<sup>30</sup> FREUD, *Rossz közérzet a kultúrában*, 44–45.



tragikus alakjaként mutatkozik meg. A férfi ugyanis folyamatosan racionális kalkulációval vet számot a lány elcsábításának feltételeivel és következményeivel, így már megismerkedésükkor is a tőzsdei kockázattal azonosítja vívódását:

Küzdött... A jó és a rossz... Csak tudná, mi a jó s mi a rossz. Most hirtelen a válalkozás izgalma érte utol. Mint mikor a tőzsdén kell döntenie, akar-e papírt vagy nem. Még a legjobb értesültség mellett is állandóan ott van a rémület, hogy feje fölött van a teljes felelősség, s lába alatt a fekete örvény. (22.)

A későbbiekben a lányról való ábrándozása közben – melyhez visszatérő motívumként Saint-Saëns zeneművének felidézése társul – pontos költségvetést készít arról, hogy mekkora anyagi ráfordítást igényelne viszonyuk fenntartása:

– Saint-Saëns... – mondta magában – *Le Cygne*...

Ha a svábhgyi dolog sikerül, abból lesz tízmilliója. Ez elég is lesz. Két vagy három hónapra... Eleinte semmi esetre sem fog sok pénzt adni neki, mert aztán nagyon igényes lesz. Egy ilyen lánynak nincs több fizetése náluk sem nyolc-kilencszázezer koronánál, kezdő fizetés még annyi sincs [...]

Így ábrándozott, egyszer a lányt idézve maga elé, máskor mindjárt a reális gondolatokat... (71.)

Ez alapján úgy tűnik, a lány elutasítása is az ágytakaró miatti anyagi veszteségnek tudható be, vagyis nem feltétlenül a lelkiismeret-furdalásból eredő büntudat teszi képtelenné a főhőst a házasságtörésre, hanem inkább az a számító racionalitás, mely az érzéki vonzalmat is csak a haszonelvű logika mentén értelmezi. A regény tragikus hangoltságúnak tűnő befejezésében ezért válik ironikussá a férfi megtörtött létállapota:

Egyszer csak bejött a felesége. Keresztülment a szobán, meggondolta, oda lépett hozzá. Leült mellé a díványra.

Udvariasan helyet adott, kissé beljebb húzódott.

Az asszony szomorú volt. Kinyújtotta a kezét, s rátette a tenyerét az ő fejére.

– Szegény apukám – mondta csöndesen. – Azért nem szabad így elbúsulnia... Majd csak kiheverjük... Nekem van titokban ötmillióm, azt én odaadom magának... [...]

S melegen, szeretettel, anyásan simogatta. Kitartó, egyenletes simogatással...

Anyásan, mint a megtért rossz gyereket. [...]

A zongorán valami ijedelmes édes hangok csillogtak a bezárt ajtókon át.

Gondolkodott.

– Saint-Saëns – mondta magában –, *Le Cygne*...

S erre sírva fakadt. Zokogó, gyötrődő, vad férfisírásra. (86–87.)

A zárlatban még nyilvánvalóbbá válik, hogy miközben a férj előzetes számításokkal próbálta irányítani az eseményeket, jórészt a felesége manipulációjának (is) köszönhető a vágyairól való kényszerű lemondás. Ezt jelzi egyfelől, hogy kiderül, az asszonynak van eltitkolt pénze (ami értelmetlenné teszi a lány finansiális félelemből fakadó visszautasítását), másfelől az, hogy a férj feletti befolyását vigasztaló anyai gesztusokkal nyilvánítja ki a feleség. Ebből következően az utolsó mondatokban az érzéki vágy elfojtása miatti sírás (amit újfent a *Hattyú* zenéje idéz fel) férfias jellegét épp a gyermekként való pozicionálás teszi kétségessé.

Ily módon *Az ágytakaró* személyiségfelfogásában a Másik iránti érzéki vágyódáshoz kapcsolt különféle metaforikus azonosításokban megmutatkozó, sokféleképpen rétegzett jelentésstruktúra ékes bizonyítéka lehet annak, hogy a móríci prózában gyakran egyneműnek, önismétlődőnek tekintett házasságtörténetek megítélése a kevésbé kanonizált szövegek újraolvasó felfedezése révén válhat igazán árnyalttá.

BARTAL MÁRIA

## „Ritmusos szünet”

A betegség reprezentációi Esterházy Péter  
*Hasnyálmirigynapló* és *A bűnös* című kötetében

Tanulmányomban Harold Brodkey 1996-ban megjelent, *This Wild Darkness. The Story of My Death*<sup>1</sup> című halálnaplója és Esterházy Péter *A bűnös*<sup>2</sup> című, akvarellnaplóba fonódó bűnügyi novellája felől olvasom újra a rákövetkező évben megjelent *Hasnyálmirigynapló*<sup>3</sup> szövegét, különös tekintettel a krónikus szomatikus betegség reprezentációinak vizsgálatára az említett három kötetben.

Szüts Miklós 2012 szeptemberétől festette színnaplóját a londoni művészboltban vásárolt 10×15 cm-es akvarellfüzet Fabriano papírjára. A hordozó tehát egy általában vázlatokhoz használt, könnyen átlapozható, merített papírhoz hasonló struktúrájú lapokból álló füzet volt, amely a kötésnek és vastagságának köszönhetően magát minden esetlegessége ellenére mégis könyvmédiumként mutatja. A 19. században még az utazó festők eszközeként ismert akvarell a modernitásban már radikálisabb festői kísérleteket tett lehetővé: a híg festék öntörvényű, nehezen uralható terjeszkedése és önkényes száradása a papíron, ebből kifolyólag a színintenzitás szeszélyessége és véletlenszerűsége, vagyis a kiszámíthatatlanság, az anyaggal folytatott küzdelem és az arra irányuló fokozott figyelem az alkotói szándékot módosító folyamatszerűség előtérbe kerülésének lehetőségét adta meg a festők számára. Szüts Miklós, aki a hetvenes évek óta rendszeresen használja az akvarelltechnikát, tervezőgrafikusként gondolta tovább Esterházy ötletét, hogy krimiket ír majd színnaplóként születő akvarelljeihez. A *Hasnyálmirigynapló* több ízben is rögzíti a hosszabb időn át halogatott munka fázisait, a 2015. júniusi ötlettel, majd felkéréssel induló,<sup>4</sup> szakadozott folyamatot, míg október végére egyetlen bűnügyi novellává tömörül a szöveg,<sup>5</sup> amely az eredeti elképzeléssel szemben nem Esterházy kézírásával, és nem az üresen hagyott plasztikus akvarellpapíron kapott helyet, hanem a papírrostokat is láttató képeket kontrasztáló, egynemű és művi hóféhér nyomtatott könyvoldalakon. A vázlatokhoz használt akvarellfüzet merített papírlapjainak fotója – amely kontrasztálja a szöveges oldalak homogén fehérjét – *A bűnös* olvasói számára a látvány kettősségével érzékelteti azt a műfaji összetettséget, amely a *Hasnyálmirigynapló* olvasása során is tapasztalható. A végleges, majdani szövegváltozatot előkészítő vázlatok, a dátummal ellátott jegyzetek

<sup>1</sup> Első megjelenés: Harold BRODKEY, *This Wild Darkness. The Story of My Death*, Metropolitan Books, New York, 1996. Tanulmányomban az alábbi kiadás oldalszámaira hivatkozom: Harold BRODKEY, *This Wild Darkness. The Story of My Death*, Fourth Estate, London, 1996.

<sup>2</sup> ESTERHÁZY Péter – Szüts Miklós, *A bűnös*, Magvető, Budapest, 2015.

<sup>3</sup> ESTERHÁZY Péter, *Hasnyálmirigynapló*, Magvető, Budapest, 2016.

<sup>4</sup> Uo., 16., 36., 69., 98., 122., 159., 192., 196., 197.

<sup>5</sup> Uo., 199.

sorozata, vagyis a műhelynapló esetlegessége, az anyag formálódásának és az alkotás-folyamat szüneteinek színre vitele feszül a betegségnarratíva már-már statikussá laszított linearitásának, amely az elbeszélő halálával vagy hangjának a betegség súlyosbodásával összefüggő elnémulásával önkényesen lett lezárva. A *Hasnyálmirigynapló* autobiografikus elbeszélője világossá teszi: a szövegeken végzett munka egyben saját betegségéhez és végességéhez kialakított viszonyának dinamikusan változó művelete is, Thomas Couser terminológiájával élve tehát autopatográfia.<sup>6</sup> Míg az autobiografikus műfajok esetében a szövegkohéziót mindenekelőtt az egyes szám első személyű elbeszélő mint vonatkoztatási pont teremti meg úgy, hogy az elbeszélő identitást narratív művelet sorozat hozza létre, addig az autopatográfia az elbeszélő önazonosságáért, hangjáért, annak folytonosságáért folytatott harc, amely egyszersmind a hang megszakításának, szaggatottságának, kísérleti jellegének nyoma. Az elbeszélő betegsége és gyengülése a szöveg egészének működésmódját meghatározza. Esterházy korábbi szövegeihez hasonlóan igen magas a szöveg metanarratív részleteinek száma, az elbeszélő inkább olvasóként, mint íróként artikulálódik, akinek visszatérő témája a szövegeken végzett, intertextuális térbe helyezett munka. Már a második bekezdés szokatlan pontossággal jelöli ki forrásait: „Devecseri könyvét is meg kell nézнем. A hasfelmetszés előnyei. Tegnap keresgéltem, de nem találtam. Talán Herrndorf, neki is van egy ilyen haldoklás könyve. És Brodkey-t. Harold Brodkey: Die Geschichte meines Todes”,<sup>7</sup> amely a későbbiek folyamán kiegészül többek között a Kosztolányi betegségének és haldoklásának dokumentumait közlő Kalligram-kiadással és a *Márk-változat* párhuzamosan készülő német fordításával.

Angolszász nyelvterületen a kilencvenes évektől kezdődően ugrásszerűen megnőtt az autopatográfia száma. E szövegek tipizálására, interdiszciplináris, összehasonlító kultúratudományi vizsgálatára számos kísérlet született.<sup>8</sup> Az amerikai és brit szövegek összehasonlító vizsgálata alapján elmondható, hogy az utóbbiak ironikus hangoltságát ellentétező, a túlélésért folytatott küzdelmet heroizáló, az olvasó affektív bevonására építő amerikai betegségnarratívákat nagyjából a kilencvenes évek közepétől fokozatosan felváltották a betegségtől való ironikus távolságtartás különböző

<sup>6</sup> G. THOMAS COUSER, *Autopathography. Women, Illness, and Lifewriting = On the Literary Nonfiction of Nancy Mairs. A Critical Antology*, szerk. Merri Lisa JOHNSON – Susannah B. MINTZ, Palgrave Macmillan, New York, 2011, 133–144.

<sup>7</sup> ESTERHÁZY, *Hasnyálmirigynapló*, 6. A *Hasnyálmirigynapló* elbeszélője német fordításban olvassa Brodkey könyvét: Harold BRODKEY, *Die Geschichte meines Todes*, ford. Angela PRAESENT, Rowohlt, Hamburg, 1996.

<sup>8</sup> Többek között: G. THOMAS COUSER, *Recovering Bodies. Illness, Disability and Life Writing*, Wisconsin UP, Madison 1997; Jackie STACEY, *Teratologies. A Cultural Study of Cancer*, Routledge, London – New York, 1997; *Narrative and Cultural Construction of Illness and Healing*, szerk. Cheryl MATTINGLY – Linda C. GARRO, California UP, Berkeley, 2000; Einat AVRAHAMI, *The Invading Body. Reading Illness Autobiographies*, Virginia UP, Charlottesville, 2007; Lisa DIEDRICH, *Treatments. Language, Politics, and the Culture of Illness*, Minnesota UP, Minneapolis–London 2007; Paul ATKINSON, *Illness Narratives Revisited. The Failure of Narrative Reductionism*, Sociological Research Online 2009/5., <http://www.socresonline.org.uk/14/5/16.html>; Rita CHARON, *The Novelization of the Body, or, How Medicine and Stories Need One Another*, Narrative 2011/1., 33–50.; Franziska GYGAX, *On Being Ill (in Britain and the US). Illness Narratives of the Self*, The European Journal of Life Writing 2013/2., 1–17.

stratégiáit kidolgozó szövegek.<sup>9</sup> Az amerikai próza autobiografikus elbeszélői hagyományát uraló szövegtípust Diedrich az *oprafication* terminussal illette,<sup>10</sup> utalva arra, hogy az ebbe a kategóriába sorolható műveket az én másokat kizáró tökéletesítésének buzgalma és e folyamat megjelenítését célzó, valamint emancipatorikus stratégiák uralták. Ebbe a szövegsorozatba műfaj történetileg izgalmas módon illeszkedik a betegség narratívák dinamikusan változó korpusza, amelynek Brodkey regénye egyik jellemző példája. Thomas Couser monográfiája, amely az egyik legkorábbi, autopatográfiákat elemző munka, megállapítja, hogy az elbeszélők egy része az önreprezentáció során átveszi az orvosi diskurzus modelljét, amely a selfet leválasztja a testről.<sup>11</sup> Esterházy elbeszélője testének változásain és az írástevékenységnek ettől nem függetleníthető dinamikáján keresztül artikulálódik a szövegben.

„I don't see the point of privacy. Or rather, I don't see the point of leaving testimony in the hands or mouths of others. (H. B. June 1993).”<sup>12</sup> Harold Brodkey halálapló-jának saját monogramjával (!) indexált második mottója világosan jelzi privát és nyilvános, én és mások viszonyának radikális átértelmeződését a betegség állapotában, amit a napló műfajának összetett narratív beszédhelyzete is hordoz. Franziska Gyax három kortárs brit, illetve amerikai autopatográfia<sup>13</sup> összehasonlító elemzése során megemlíti, hogy az általa választott szövegek szerzői mind a hat esetben könyvük megjelenésének idejére a kulturális tér jól ismert szereplői – akárcsak Esterházy –, ami az olvasói stratégiákat, a referencializálás készítését, intim és nyilvános viszonyát döntő mértékben befolyásolja. Ennek nyomai minden nehézség nélkül tetten érhetők a *Hasnyálmirigynapló* és *A bűnös* recepciójában és a könyvbemutatókat övező kivételes érdeklődésben is. A kórházi tartózkodás során a beteg tapasztalata intimitásának ismételt és drasztikus megsértése, majd módosulása, és különösen igaz ez a szexuálisan stigmatizált, fertőző nemi betegségben szenvedőkre, így az énelbeszélőre is, akit a sürgősségről azonnal külön szobába küldenek.<sup>14</sup> A kórházi „private room”, ami Brodkey könyvében a halálos, fertőző betegség első jele,<sup>15</sup> éppen a privacy, az intimitás értelmezhetetlenné válásának színtere. A kórházi térben felszámolódnak a privát és individuális lét lehetőségfeltételei, és ezzel összefüggésben az individuális tanúságtétel személyessége is: „Hogy ne túl szégyenlősen beszélni tudjak egy kicsit apám és az én történetemről, meg kellene változtatnom, ahogyan írok”<sup>16</sup> – olvassuk Brodkey-nál.

<sup>9</sup> Ehhez lásd Arthur FRANK, *The Wounded Storyteller. Body, Illness, and Ethics*, Chicago UP, Chicago, 1995, 93.; GYGAX, *I. m.*; DIEDRICH, *I. m.*, 55.

<sup>10</sup> *Uo.*, 63–68.

<sup>11</sup> COUSER, *I. m.*, 14.

<sup>12</sup> „Nem értem, mi az, hogy privát. Vagy inkább, nem értem, miért is kellene tanúságot tenni – mások kezébe vagy szájába. (H. B., 1993. június).” Ha másként nem jelölöm, a tanulmányban olvasható magyar nyelvű részletek Brodkey könyvéből saját fordításaim. A fenti idézet az ajánlást követő számozatlan oldalon olvasható.

<sup>13</sup> Gyax összehasonlító elemzése a következő szövegeket vizsgálja: Gillian ROSE, *Love's Work*, 1995; Harold BRODKEY, *This Wild Darkness* 1996; Marilyn FRENCH, *A Season in Hell*, 1998; Ruth PICARDIE, *Before I Say Good-Bye*, 1998; Tim PARKS, *Teach Us to Bill Still*, 2010; Siri HUSVEDT, *The Shaking Woman*, 2010.

<sup>14</sup> BRODKEY, *This Wild Darkness*, 5–6.

<sup>15</sup> *Uo.*, 8.

<sup>16</sup> *Uo.*, 61. Az angol változatot a következőkben idézem.

A szöveg aktivizmusától és performativitásától, amellyel az AIDS-et övező tabuk és csend ellen veszi fel a küzdelmet, elválaszthatatlan a szöveg vállaltan kísérleti jellege, a nevelőapjához fűződő traumatizált viszonyról való beszéd innovációs, a Brodkey-prózát megújító, felbontó követelményei. Az írásmód megváltoztatására tett kísérlet azonban nem a személyes nyelv megtalálásának illúzióját jelenti, hanem a büszkeség letörését. Halálaplót írván annak tudatosítását, hogy „A halál (meghalás) végül is egy közhely.”<sup>17</sup> Ahelyett, hogy mások kezébe vagy szájába helyezné tanúságát, az elbeszélő tehát anyagot tesz le. A *Hasnyálmirigynapló* elbeszélője kivételes módszerességgel jelzi, ha éppen Brodkey szövegének német fordítását olvassa és írja újra, lineárisan halad a halálaplóban, fordítási műveletet hajt végre, amely szinte egész könyvét végigkíséri: közel negyven alkalommal idéz egyenesen vagy szabad függő beszédben az amerikai író szövegéből. A tanulmány keretein belül nincs lehetőség a módszeres összehasonlító elemzés bemutatására, itt röviden a vizsgálat eredményeit szeretném összegezni. A Brodkey-szövegrészletek újraírása során az elbeszélői nézőpont rétegződését figyelhetjük meg: az Esterházy és Brodkey szövegében domináns E/1. személyű, korlátozott tudású narrátor közvetítővé, tolmáccsá, tanúvá, értelmezővé válik. Jól érzékelteti az újraírás összetett műveletét, ha a korábban említett szövegrészt összeolvassuk a megfelelő angol részlettel:

Brodkey: Az igazság elhallgatását, feltűnt, tapintatnak szokás nevezni. És még (szakmailag!) érdekesen tovább, hogy ahhoz, hogy az apjáról kevésbé szégyenlősen tudjon mesélni, változtatni kell az írása módján. A valóságos életben a homoszexualitással kísérleteztem, hogy megtörjem a büszkeségem, hogy (vagy: és ezáltal?) magamat nyitottá tegyem a történet számára. Hm, értem én ezt? Majdnem. A majdnem-értés nem-értés.<sup>18</sup>

That truth is a form of caress. [...] To tell a little of the story about me and my father less shyly, I would have to change the way I write. In real life, I experimented with homosexuality to break my pride, to open myself to the story.<sup>19</sup>

Látható, hogy néhány mondaton belül a pontatlan egyenes idézetet (beszúrással megtört) gnómaként közvetítő jegyzet értelmezői kommentárrá, majd ismét egyenes idézetté alakul át, végül újból értelmezői reflexióvá. A Brodkey-fordításbetétek praxisában uralkodó a szabad függő beszéd használata, amely a *Hasnyálmirigynapló* döntően E/1. személyű narratíváját megbontja, kizökkenti: az autopatográfia egy másik autopatográfia olvasásává és kommentárjává is válik, mintegy színre viszi az olvasás

<sup>17</sup> „And then, lying in that room, I saw it differently: after all, death – and AIDS – are a commonplace.” *Uo.*, 9. Lásd még: „But it was a hospital room, and I was dying, and I didn't have many private emotions.” *Uo.*, 32. „De ez kórházi szoba volt, és haldokoltam, és nem sok privát érzésem volt.”

<sup>18</sup> ESTERHÁZY, *Hasnyálmirigynapló*, 105–106.

<sup>19</sup> BRODKEY, *This Wild Darkness*, 61. „Az a fajta igazság a tapintat egyik formája. [...] Hogy ne túl szégyenlősen beszélni tudjak egy kicsit apám és az én történetemről, meg kellene változtatnom, ahogyan írok. A valós életben a homoszexualitással kísérleteztem, hogy megtörjem a büszkeségemet, hogy megnyissam magam a történetnek.”

és a halál eseményének összekapcsolódását, és ennek közhelyszerűségét, a halálról való beszéd intimitásának ellehetetlenülését:

Gyorsabban haladhatnék szegény Brodkey-val. Jöhetne neki a megváltó halál. Most én hozom az olvasással. Minden olvasójától megkapja ezt az ajándékot. Hogy már nem tud neki örülni, növeli az ajándék értékét. Hogy ebből mi vonatkozik rám – legföljebb most (!) anyyi, hogy én is író vagyok, vagy mi.<sup>20</sup>

A *Hasnyálmirigynapló* fent idézett részlete felhívja a figyelmet az olvasás által létrehozott és működésben tartott, az Esterházy-olvasók által tovább rétegződő repetitív időstruktúrára, amely az elbeszélőket a betegség tudatosításától annak előrehaladott állapotán át hangjuk megszakításáig, elnémulásáig, vagyis az elbeszélés haláláig vezeti, majd az újabb olvasó belépésével visszalöki a folyamat elejére. Részben ezzel hozható összefüggésbe, hogy a Brodkey-szövegben a halál és haldoklás folyamatának metaforizációjában központiá válnak a csomagolás, újrahajszosítás képzetek, az elmozdulás a meztelen test kitettségének tragizálásától a print változatig: „I am prejudiced toward the nakedness in print – toward embodiment in black-and-white”.<sup>21</sup> Már a diagnózis ismertetésének elbeszélése és a következmények tudatosítása is sajátos ismétlésszerkezetet hoz létre a szövegben, amennyiben a képlékeny, átláthatatlan tartalmat a csomagolás teszi kezelhetővé: „Yet these first moments in which I consciously felt the reality of having AIDS are hazy, slippery, and return to me in different coverings.”<sup>22</sup> A személyes élmény hozzáférhetetlenségét és nyelvi megalkotásának akadályoztatását a test, a tudat mint papírdoboz érzékelteti: „No one can possibly know the power of feeling I project inside my carton.”<sup>23</sup> A halál tragizálásával, az önsajnálattal kapcsolatos gondolatmeneteket a Brodkey-szövegben visszatérően ökológiai szemléletbe ágyazott irónia csapja le: „I’m sixty-two, and it’s ecological sense to die while you’re still productive, die and clear a space for others, old and young.”<sup>24</sup> Ez a későbbiekben kiterjed a felső-középosztálybeli értelmiségi ökológiailag kártékony tevékenységére is. Érdemes megjegyezni, hogy a *Hasnyálmirigynapló* ezen részletek egyikére sem reflektál, e hiányok vakfoltokként jelzik a két szöveg halálhoz való viszonyában érzékelhető alapvető különbségeket.

Esterházy kommentársorozatként elgondolt naplója a szövegen végzett munka penzumjellegét erősíti.<sup>25</sup> A *bűnös* mint kiemelt példa felhívja a figyelmet arra, hogy

<sup>20</sup> ESTERHÁZY, *Hasnyálmirigynapló*, 129.

<sup>21</sup> BRODKEY, *This Wild Darkness*, 30. „A meztelenséggel szemben nyomtatásban előítéleteim vannak – a fekete-fehér megtestesüléssel szemben.”

<sup>22</sup> *Uo.*, 5. „Amikor tudatosan átéreztem, hogy AIDS-es vagyok, már az első percek is bizonytalanok, csúszósak voltak, és különféle csomagolásban vissza-visszatértek.”

<sup>23</sup> *Uo.*, 12. „Senki se ismerheti a dobozomat átjáró érzés erejét.”

<sup>24</sup> *Uo.*, 19. „Hatvankét éves vagyok: ökológiai érzékenységre vall, ha meghalsz, amíg még produktív vagy, meghalsz és kitisztítod a terepet másoknak, öregeknek és fiataloknak.”

<sup>25</sup> „Keveset végeztem a két hét alatt [...] nem kezdtem el a Szüts-kiskönyvet. Tompábban múlik az időm, mint kéne.” (2015. július 6.; 36.); „Tegnap próbáltam a Szüts-képekhez dolgozni, de belefúadtam a cetlikeresésbe. Mert úgy rémlik, hogy csináltam már jegyzeteket. Egyre több dologba fulladok bele. Könyvek, kéziratok meg a házra vonatkozó papírok...” (2015. augusztus 18., 98.); „Megint elengedtem a Szüts-projektet, helytelenül.” (2015. szeptember 24., 159.) „Megint csak ülök itt, hogy mit is kéne csinálnom.”

az akvarelltechnika korábban említett sajátosságai (a híg festék öntörvényű terjeszkedése és száradása, az anyagra irányuló figyelem és annak uralhatatlansága, a kiszámíthatatlanság) egyben a *Hasnyálmirigynapló* kockázatára is rámutatnak. Az elbeszélő az absztrakt kompozíciók iránti „dilettáns rajongás” szavait a képek lassú, fürkésző olvasásába fordítja át, amit Esterházy később egy interjúban Antonioni *Nagyítás* című filmjének teniszjelenetével hoz összefüggésbe, a láthatatlan teniszlabda igyekvő szemlélésével.<sup>26</sup> A *Hasnyálmirigynapló* ennél dinamikusabb a testi folyamatok nyelviesítésében: a megfigyelés, leírás műveleteitől a test uralásának performatív műveleteiig sokféle nyelvi kísérletet követhetünk nyomon a szövegben. Érdekes adalék lehet ehhez egyfelől, hogy Virginia Woolf *On Being Ill* című esszéjében értelem és test interakcióját ugyancsak labdajátékkal metaforizálja: az értelem hódítási vágyában úgy rugdossa a testet, mint egy focilabdát,<sup>27</sup> másfelől pedig, hogy a *Nagyítás* az európai filmtörténet anti-detektívtörténeteinek egyik leghíresebb példája. Jellegzetes posztmodern gesztusként A *bűnös* is használja a detektívszűzsék elemeit, értelmezhető metafizikus detektívtörténetként is, ahol a nyomozás folyamata a megismerés és az olvasás/értelmezés allegóriája, a megoldás pedig nem releváns a szöveg tétje felől nézve.<sup>28</sup>

A *Hasnyálmirigynapló* összetett elbeszélői szólamában az akvarelltechnika izgalma az egymásra rakódó színrétegek temporális, történetként való olvashatósága és olvashatatlanságának tapasztalata, a személytelen véletlenszerűség, az anyag uralhatatlanságának élményeként tematizálható:

Melyik ecsetvonás fedi melyiket, mi volt előbb, mi később. A képben elrejtett vagy megbújó idő, erre például még sose gondoltam. Az eltüntetett ecsetnyom nem azonos az ecsetnyom hiányával. Közben újra meg újra vezet iszom (vízre vágyom, víz kell), de ez az egyetlen, ami emlékeztetett a helyzetre. Látni vélek valami nem véletlenszerűt a képekben, és valami váratlan nem személyest.<sup>29</sup>

A narrátor az idézett szövegrészlet negyedik mondatában a festés során nedvesen tartott akvarellpapír<sup>30</sup> médiumát és a képolvasót kontaminálja. A *nem személyes* az elbeszélő szerint a technika, a tehetség fitogtatása helyett az európai kultúrához fűződő organikus kapcsolat, amely engedi, hogy az anyag a látható, jelentéses javításokon keresztül megmutassa magát. Az említett két könyv és Szüts akvarelljeinek

A Szüts-képekhez a szöveget. De hogy ott valamit már kitaláltam, de mit. Ez azért elég rémes, lássam be. Belátom.” (2015. október 18., 192.) „Megtorpantam a Szüts-szöveggel, megint túl sokfelé kellett figyelmem, így egyikre se igazán.” (2015. október 24., 197.) „És haladni kéne a Szüts-csel. Most ezt próbálom.” (2015. október 26., 198.)

<sup>26</sup> Az interjú a következő linken érhető el: [http://index.indavideo.hu/video/esterhazy\\_peter\\_szuts\\_miklos](http://index.indavideo.hu/video/esterhazy_peter_szuts_miklos)

<sup>27</sup> VIRGINIA WOOLF, *On Being Ill = The Moment and Other Essays*, Harcourt, New York, 1948, 9.

<sup>28</sup> A posztmodern metafizikus és antidetektívtörténetekhez lásd BÉNYEI Tamás, *Rejtélyes rend. A krimi, a metafizika és a posztmodern*, Akadémiai, Budapest, 2000.

<sup>29</sup> ESTERHÁZY, *Hasnyálmirigynapló*, 121–122.

<sup>30</sup> „A vízfestéselőkészületi munkaterveket e helyt nem részletezzük, de mindkét oldalnak nedvesnek kell lennie (hogy ne száradjon hátulról). A papír merített – mibe van merítve a merített papír?” ESTERHÁZY Péter, *Most jut eszembe, mégis van művészet = Szüts & Vojnich*, szerk. PARTI NAGY Lajos, Scolar, Budapest, 2008, 11.

komplex viszonyába itt érdemes beemelnünk a 2008-ban Parti Nagy Lajos szerkesztésében megjelent *Szüts & Vojnich* című albumot, amely kortárs magyar költők, írók, irodalomtörténészek írásaival veszi körbe a festményeket. A kötet Esterházy *Most jut eszembe, mégis van művészet* című novellájával indít, amely később az *Estibe Hetedik fejezet, melyben minden művészet*<sup>31</sup> címen került be. A novella Kafka *Átváltozás* című elbeszélésének magyar fordításait parafrázálja: Esti akvarellfestményként ébred, és Cézanne utáni modern alkotásként elsősorban nem a tekintet tárgyaként artikulálódik a szövegben, hanem olyan nézőpontként, amely a festőket és készülő képeiket figyeli és értelmezi. A Szüts Miklóssal készült interjúkat és beszélgetéseket újraolvastva érzékelhető, hogy a novella szinte szóról szóra emeli be Esti szólamába a festő olyan rögeszméit, mint a lineáris történetbeszélés eltűnése a képtérből Rothkónál,<sup>32</sup> a hiány mint a festmények egyik legfontosabb jelentésszervezője,<sup>33</sup> az időbeliségétől és esetlegességeitől a fotón megfosztott táj transzformációja a festményen, amely a pillanathoz kötődik<sup>34</sup> és a színhasználat erotikája.<sup>35</sup> Az *Estibe* ékelt Szüts-kommentárok nyomán *A bűnös* számozatlan oldalain szeszélyesen a képekbe fonódó, azokkal nem hierarchikus viszonyt létesítő Esterházy-novella a történetyszerűséget és a tett nyomait átengedi a képsorozatoknak, belső ismétlődéseivel sokkal inkább a döbbenet, a megtorpanás, a tehetetlenség és a vizsgálódó nyomozás, vagyis a tett, az esemény előttiség és a túlbuzgó utániség idejében helyezkedik el: „Most mi lesz.” „Most, hogy szegény mondataim nem tudják, merre hány centi...”<sup>36</sup>

A képek és a szöveg sikeres egymásba mosódásának nyelve eltávolodik szöveg és illusztráció, kép és ekphraszisz vagy kommentár tisztázható viszonyától, de radikálisan másként, mint ahogy Nadas Péter *Saját halál* című albuma kapcsán tapasztalható. Nadas könyve a fordulat és meghökkentés elemeként használja fel a mesemagot a szövegben, újabb, alternatív narratívát kínálva a képek egymásutánjának: „Mint a fukar vénember a mesében, kedves fiam, nyögi utolsó lélegzetével, mert nagy titkát még el akarja susogni. // A nagy fazék rablott aranyat a nagy vadkörtefától három lépésnyire ástam el.”<sup>37</sup> Az Esterházy által képeskönyvnek nevezett *A bűnös* a mese nyitóformulájával indít, és a kommentárral szemben ezt a műfajt jelöli ki a szöveg képekhez fűződő viszonyának kívánatos létmódjaként: „Nehéz mesélni, és nem kommentálni. Nehéz nem lábjegyzetelni.”<sup>38</sup> Az olvasó a szöveg aposztrophéi nyomán az esküdtekhez hasonlóan hallgatóvá válik, csodálkozó gyerekként fejtegetve a mese képekhez fűződő viszonyát, és elfogadva a történetvezetés szeszélyes önkorrekcióit és fordulatait. Esterházy rövidprózája természetesen szétírja nemcsak a mese, de a bűnügyi történet műfaji jellegzetességeit is: a tettesek egy részére a történet gyűjtőfogalommal

<sup>31</sup> ESTERHÁZY Péter, *Esti*, Magvető, Budapest, 2010, 208–222.

<sup>32</sup> SZÜTS Miklós, *Akvarellek 2009–2013 / Watercolours 2009–2013*, ford. ORBÁN Katalin, műtárgyford. Szüts Miklós – BAKOS Ágnes – TIHANYI Bence, Magvető, Budapest, 12.

<sup>33</sup> Uo., 22., 40.

<sup>34</sup> Uo., 14.

<sup>35</sup> Uo., 10–12.

<sup>36</sup> ESTERHÁZY–SZÜTS, I. m., [7., 9.]

<sup>37</sup> NADAS Péter, *Saját halál*, Jelenkor, Pécs, 2004, 192–194.

<sup>38</sup> ESTERHÁZY–SZÜTS, I. m., [1.]

utal (Galeri), az A. rövidítés két, ellenkező nemű szereplőt is jelöl, akiknek Hasnyálmirigyrákhoz és az elbeszélőhöz fűződő viszonya az eltüntetett ecsetnyomhoz hasonlóan felmérhetetlen, de meghatározó a szövegben. Az elbeszélő és a szereplők viszonyának tisztázatlansága, a tett megnevezhetetlensége, a képek által teremtett sajátos, absztrakt tér, amelyben közel és távol, fent és lent radikálisan másként és dinamikusán tételeződik, az én nélküli személyesség jelenléte („A gyilkosság mindig személyes.”) új nyelv kialakítását sürgeti: „Nem tudni, mi van a képeken. De valami történik. A képek tartanak valahová. Mintha nem lehetne ragozni az igéket. Mintha Balassi farkához volna madzagolva egy toll, és annak mozgása volna az írás.”<sup>39</sup>

A képek és a betegség olvasásának egyik, *A bűnösben* is felkínált lehetséges módja az akvarellpapíron kirajzolódó formák megszemélyesítése, amely a könyvön ismétleten eluralkodó, hezitáló kommentároktól a jelentéstulajdonítás, szereplők és felelősök megnevezése felé, ugyanakkor a humor regiszterébe mozdítja el a történetet. Az anekdotizálódás ezen átmeneti mozzanatait rendre kérdéssorozat és a csend alakzatai váltják fel a szövegben, amelyet az üres akvarellpapírról készített fotó is hangsúlyoz, vagy éppen a képek egymásutánisága diktálja a szöveg belső ritmusát. Ez az eldönthetlenség jól mutatja a test/tudat/alkotóerő dinamikus változó állapotát és viszonyrendszerét:

Kinek a története a fekete, a maszatos csorgás, a szükségszerűvé lett véletlen fröccsenés? Kinek a története a gyilkosság? A halotté vagy a gyilkosé? Vagy a gyilkosságé?

Egy szerelmes történet, ha következetes a mesélő, maga a csönd volna, a csönd, mely hallgatás. De minek a csöndje. Ezt nehéz megmondani.<sup>40</sup>

*A bűnös* humorral átítatott nyelven konstatálja és hajtja végre azokat a nyelvi erőfeszítéseket, amelyek a *Hasnyálmirigyrapló* szövegében is észlelhetők. Az elbeszélő nézi a színnapló természetes, referencializálható személyességen túlmutató alkotásmódját: „Látni vélek valami nem véletlenszerűt a képekben, és valami váratlan nem személyest. Ez ritka, és a mondott művészen sokféle hiúság van, de ezek a képek nem róla szólnak, vagy lehet, hogy róla, de nem a tehetségéről. Olyanok, mintha természetes módon nőnének ki – hát, az európai kultúrából.”<sup>41</sup> Már a második, dátummal ellátott szövegegység felhívja a figyelmet arra, hogy a *Hasnyálmirigyraplóban* az ügyetlenség vagy kontrollálatlanság szintén kiemelt jelentésképző erővel bír. Mindez egy többszörösen összetett mondat zárójelekkel megbontott helyesbítő tagmondataiban olvasható, amelyek kontrollt gyakorolnak a korábbi, az Esterházy-prózából és interjúkból jól ismert kijelentés fölött:

A szöveg az szöveg az szöveg, hiába ún. személyes vallomás, beszámoló, létezni mint szöveg létezik, így lehet tudomásul venni; tűnődtem: ez nem egészen igaz,

<sup>39</sup> Uo.

<sup>40</sup> Uo., [3].

<sup>41</sup> ESTERHÁZY, *Hasnyálmirigyrapló*, 123.

olykor az ügyetlen (amatőr) vagy már nem kontrollált (halálközelség) fogalmazás mögött, alatt fontos híradások lehetnek, az életről és életekről, végességekről és végtelenségekről.<sup>42</sup>

Mintha éppen a látszólagos szerkesztetlenség, a szöveg uralhatatlansága és burjánzása tenné lehetővé és emelné ki a szöveg rétegzettségét, és árulkodna egy olyan jelentésrétgről, amely a *Hasnyálmirigynapló* hivatkozott jelenetében történetesen néma marad, hiszen a felolvasandó részlet potenciális hallgatója, Gitti alszik. „Elnyomta a buzgóság, tréfálkodik a magyar nyelv.”<sup>43</sup> A megismerés alakzata, amely a *Hasnyálmirigynapló* számos pontján váratlanul összerántja a szöveget, a jelenetet visszahajlítja a metanarratív működésmódba: az íráson végzett buzgó munka elfojtja, elnyomja a fogalmazás mögött, alatt rejlő híradásokat.

Susan Sontag *A betegség mint metafora* című, a *Hasnyálmirigynapló*ban is említett munkájában a hétköznapi és az azzal összefonódó, sok tekintetben attól elválaszthatatlan irodalmi nyelv megbélyegző metaforizációját vizsgálja, szembeállítva a tuberkulózis és a rák képiesítését. Sontag kiemeli és bemutatja, hogy a stigmatizáló kifejezések képi ereje történetileg változik, és a betegség gyógyíthatóvá válásával a metaforák is lecserélődnek. Míg a zömében gyors lefolyású tuberkulózis esetében az időbeliségre, addig a ráknál a térbeliségre vonatkozó trópusok vannak túlsúlyban a betegség uralhatatlanságának és végzettségének érzékeltetése során.<sup>44</sup> Einat Avrahami rámutat, hogy a halálélmény normalizálásának igénye és kísérlete Brodkey-nál sem maradhat mentes az AIDS-ről való nyilvános beszéd elnyomó és megbélyegző metaforikájától.<sup>45</sup> A *Hasnyálmirigynapló* és *A bűnös* metaforizációjában a hatalmi stratégiákra, a megbélyegzésre, a kirekesztő megnevezés műveleteire ismerünk, amelyek *A bűnös* általános alannya alakított szereplői, A. és A. körül sűrűsödnek.

Esterházy szövegében a naplóforma monotonitása és a gyakori belső ismétlések, a hasonló lefolyású, eseménytelen napok rögzítése az idő sajátos működésmódját hozzák létre: kínzó statikusság, torlódás, majd a szöveg előrehaladtával egyre nyomasztóbb sietségérzés jellemzi a szöveg időbeliségét. A hasnyálmirigyráknak már *A bűnös*ben is alkalmazott erotizáló megismerés teszi lehetővé a szövegben a test átláthatatlan belső tereibe kerülés nyelvi absztrakcióját, a szereplők és felelősök, gyilkos és áldozat, a szeretők összefonódásának érzékeltetését:

Boldog vagyok magától, susogja Hasmika. Így maradni, táviratozom vissza. A Hasmika talán jobb, mint a kisasszony. Nem, mégse. Hasmi. Hasnya. Hm. Ehhez maga is kell, drága. De majd ügyesek leszünk. És maga boldog? Ez is mindent akar, mondja bennem a csajozó focista, aki sose lettem. Karistolni ne karistoljon, én egy selyembárony vagyok. – Kozmikus hab a tortán.<sup>46</sup>

<sup>42</sup> Uo., 8.

<sup>43</sup> Uo.

<sup>44</sup> Susan SONTAG, *A betegség mint metafora*, Európa, Budapest, 1983, 18.

<sup>45</sup> Einat AVRAHAMI, *Impact of Truth(s). The Confessional Mode in Harold Brodkey's Illness Autobiography*, *Literature and Medicine* 2003/2., 167.

<sup>46</sup> ESTERHÁZY, *Hasnyálmirigynapló*, 22.

Tündérem vagy Hasnyálkám vagy hogyishívnak, tudol te vajon *belülről* szopni? – E mondat, Freud szellemében, eltrivializált szellemében anyámat idézi, ahogy hívna minket, keverve a neveket, illetve ezek a szexkítőrések mintha a test erejét mutatnák. Nem, fitogtatnák. Hát vagy csak így *van*.

Le kéne írni ezt a hogyishívjakot, hogyan néz ki. Legyen fiatal, ennyi (újabb) közhely vállalható. Ez már önmagában jó. Hallod, Hasnyálka? Jó vagy – nekem. [...]

[...] Elég magas, 170 fölött, magas sarkúban ez már jelentős. De hogyan göngyölködik belém? Megint egy átláthatatlan geometriai probléma.<sup>47</sup>

A *Hasnyálmirigynapló* címe nem a betegséget, hanem a leginkább érintett szerv megnevezését, a betegség testen belüli centrumát jelöli meg, amely egyúttal a jelentérendszer folyamatos mozgásban tartásáért is felel, vagyis megjelöli a test azon belső, intim terét, ahonnan a destruktív folyamatok megindulnak. A szöveg középpontjába az autobiografikus igényű szövegekhez képest tehát az az absztrakt tér kerül, amely az elbeszélő testtapasztalatának, állapotának, identitásának módosulásáért és ezzel összefüggésben a szövegegész destrukciójáért is felel. Drew Leder amerikai orvos és fenomenológus *The Absent Body* című, 1990-es könyvében joggal teszi fel a kérdést, hogy ha Husserl nyomán feltételezzük azt, hogy az antropológiai tapasztalat a testiségben gyökerezik, és a testre mint a világ észlelésének elsődleges médiumára tekintünk, hogyan lehetséges mégis, hogy a tudatban a test hiányának az érzete van túlsúlyban, és a testet döntően transzparens médiumnak tekintjük?<sup>48</sup> Könyvében a kontinentális filozófiai irányzatok test–szellem-dualizmusát szeretné meghaladni, amelyről véleménye szerint a testtapasztalatok fenomenológiája sem érintetlen, és amely végső soron a test leértékeléséhez, megbélyegzéshez vezet. Elemzése a testtudat átmeneti felerősödésének időszakaira és folyamataira fókuszálnak, a gyorsabb testi változásokra (kamaszkor, várandósság), a testi sérülésekre, a betegségre, az akadályoztatottság eseteire és új készségek elsajátításának műveleteire. Az általam vizsgált szövegek a krónikus betegség sajátos, kizökkent időtapasztalatát hozzák létre. Az idézett szövegrészlet utolsó kijelentéséhez kapcsolódva a betegség metaforizációja, illetve allegorizációja a könyv egészében mint uralhatatlan és szeszélyes szövegburjánzás van jelen, ahol a gondolatjelek egyszer a szöveg feletti uralom átvételének helyét, máskor a tehetetlen megakadást jelölik.

A krónikus szomatikus betegségek pszichiátriai leírásában évtizedek óta jelen vannak a traumatizálódással kapcsolatos jellemzők. A betegséghez fűződő kettős viszony a nyelvben az elbeszélhetetlenség konstatálása és a kényszeres körülírás vagy e kettő közötti ingadozás, ahogy Esterházy szövegében tapasztalható.<sup>49</sup> A szomatikus betegség mint trauma jellegzetessége, hogy nem egyszeri, és nem is ugyanaz az

<sup>47</sup> Uo., 24.

<sup>48</sup> Drew LEDER, *The Absent Body*, Chicago UP, Chicago, 1990, 69.

<sup>49</sup> RIGÓ Adrien – ZSIGMOND Orsolya, *A szomatikus betegség, mint trauma [sic!] = Gyász, krízis, trauma és a megküzdés lélektana*, szerk. KISS Enikő Csilla – SZ. MAKÓ Hajnalka, Pro Pannonia, Pécs, 2005, 291.

élmény ismétlődik hosszú időn keresztül, hanem számos traumatikus élmény sorozataként áll elő, amelyek a *Hasnyálmirigynapló*ban is nyomon követhetők:

- + a diagnózis megélése (súlyosbíthatják a betegséghez kötődő, fenyegető reprezentációk: gyógyíthatatlan, „halálos”)
- + a betegség, a kezeléssel és szerepekkel járó változások integrálásának nehézségei
- + a testkép sérülése a kezeléshez kapcsolódó élmények során
- + társadalmi, közösségi stigmatizáció
- + ismétlődés, kiújulás, a tünetek súlyosbodásának fenyegetettsége
- + kiszolgáltatottság, tehetetlenség, kontrollvesztés élménye (tünetek és kezelés kapcsán)
- + énkép fenyegetettsége: megrendül a személy világba, önmagába vetett hite (pl. egészség, sérthetetlenség, halhatatlanság)

A *Javított kiadás* szövegéhez hasonlóan a traumatapasztalat tematizálása „bosszantó realizmuskényszer”-hez vezet, leltározó leírások és a fordultatos történetyszerűség elemeit nélkülöző narráció alakzatai járják át a *Hasnyálmirigynapló*t is. „Nem kívánom elmozdítani a dolgokat, csak leírni őket”:<sup>50</sup> a realitáselv az újraolvasás és újraírás műveleteire nézve is meghatározóvá vált már a *Harmonia* és a *Javított kiadás* játéktérében, amikor például a megváltozott apaképhez illeszkedő jelentések jelenlétére, bizonyos részletek jelentésének megváltozására ismer rá a *Javított kiadás* elbeszélője a korábbi regényben.<sup>51</sup> Az ügynökjelentések másolása során a hitelesség és konfabulálás kettőssége szövegíró elbeszélő és ügynök párhuzamát hozza létre és működteti, amelyre a *Hasnyálmirigynapló* is számot tart. Természetesen ebben a szövegben is sajátos billegésről van szó, fiktív–nem fiktív libikókáról<sup>52</sup> az önarckép, műhelynapló, konfesszió műfaji jellegzetességeit egyaránt felmutató szövegben, amely a dokumentálás és adatolás műveleteivel kitakarja azt, amiről hallgatni akar, mert nem tud beszélni.

Enric Sumalla, Cristian Ochoa és Ignacio Blanco tanulmánya szerint<sup>53</sup> a dagantatos megbetegedések esetében a trauma feldolgozása nem a múltbeli eseményekre koncentrálódik, a megküzdés jövőbeli és folyamatos integrációt vetít előre.<sup>54</sup> A szomatikus betegségek traumával kapcsolatos irodalma eleinte a patológiás jegyekre koncentrált, főként az utóbbi évtizedben jelent meg a lehetséges növekedés, fejlődés leírása. A PTSD-t (a poszttraumás stressz-szindrómát) és a PTN-t (a poszttraumás növekedést) korábban az extrém stresszre adott reakciók két végpontjaként határozták meg, később egyre többet publikáltak arról, hogy együtt járhatnak, sőt egymást feltételezik.<sup>55</sup>

<sup>50</sup> ESTERHÁZY Péter, *Javított kiadás. Melléklet a Harmonia caelestishez*, Magvető, Budapest, 26.

<sup>51</sup> Ehhez lásd még ANGYALOSI Gergely, *A kritikus őszintesége = Másodfokon. Írások Esterházy Péter Harmonia caelestis és Javított kiadás című műveiről*, szerk. BÖHM Gábor, Kijárat, Budapest, 2003, 173.

<sup>52</sup> *Uo.*, 189.

<sup>53</sup> ENRIC C. SUMALLA – CRISTIAN OCHOA – IGNACIO BLANCO, *Posttraumatic Growth in Cancer. Reality or Illusion?*, *Clinical Psychology Review* 2009/29., 24–33.

<sup>54</sup> RIGÓ–SIGMOND, I. m., 302.

<sup>55</sup> *Uo.*, 304.

Reggel vettek vért, annak az eredményét kell megvárni. Erről (a mondatról) jut eszembe: merni monotonnak, unalmasnak lenni. Hogy az egymásra torlódó unalomdarabok valami mást adnak ki? Valami végzetest? A föltartóztathatatlan véget, amely ezekből a kicsi, jelentéktelen részekből állna össze, vérvétel, kisebb fájások, béllassító, kórházzsag, várakozások, ingerültség, feszültség, fáradtság, kedvetlenség, harsányság, véna?<sup>56</sup>

Nem csinálni semmi különöset, mutatni az idő (az időm) múlását, és majd az kiadja. Vagy végre külön is meg kéne érteni valamit? Valami milyet, jelentőset, lényegit? Hát... meglepne.<sup>57</sup>

Az idézetekhez hasonló részletek áthangolják, fókuszálják, majd pihentetik a szöveg olvasójának figyelmét, lassú, elidőző olvasásra hívnak, mintegy türelmes, rugalmas látogatóvá formálva a kívülálló tekintetét. Az olvasó átkondicionálásának legfontosabb mozzanatai a kötetek egészére nézve: a jelentésadás automatizmusának megakasztása, elbizonytalanítása, új jelentésrétegek feltárulása, a szövegnek való kiszolgáltatottság, tehetetlenségérzet, a figyelem fókuszálása, majd a szövegek többértelműsítésének lehetősége. Esterházy szövegében a hangsúly a betegség következtében módosult tudat- és testállapotnak, az identitás vonatkoztatási kereteinek időleges elbizonytalanodása okán a dependens helyzetnek a sajátosságaira esik. A betegség létmetaforaként jön létre a kötetekben, a kiszolgáltatottság, magára utaltság helyzetként, amely az írás folyamatától elválaszthatatlan. Az elbeszélő a fájdalomtól, rossz közérzettől kiélesített percepcióval kérdez rá e nyelvileg nehezen közvetíthető, nemegyszer némán maradó, intenzív létélményre, amelynek narratívába rendezése lehetetlen.

Zárásképpen a *Hasnyálmirigynapló* és a *This Wild Darkness* szövegének hét olyan, korábban már említett tematikus jellegzetességét szeretném ismét kiemelni, amelyek együttes jelenléte mindkét szöveg szerkezetét, narratív működés módját meghatározza. (1.) A szövegek összetett időstruktúrával dolgoznak: a naplóforma által előírt látszatlinearitás a ritualizált, túlszabályozott kórházi jelenlét statikusságával vagy időn kívüliségével párosul és ütközik. Z. Varga Zoltán kiváló tanulmánya szerint ezt a kettősséget Esterházy szövegében a krízis idejének egzisztenciális sűrűsége és a hétköznapiság feszültsége létesíti és határozza meg: a traumatikus kizöklent idő a naptár idejének segítségével strukturálható.<sup>58</sup> (2.) Az elbeszélő fokozatosan dependens helyzetbe kerül, a steril térben elveszíti önrendelkezését. A beteg test reprezentációjában megfigyelhető, hogy az irányíthatatlan, uralhatatlan szomatikus folyamatok hatására a test kilép korábbi körvonalából, a szöveg számára nehezen artikulálhatóvá válik, míg a megszemélyesítések, metaforák sorozatával jelzett orvosi tekintet átvilágítja, esetenként megnevezéseivel uralja (a közösségi nyelvhasználat pedig megbélyegzi). A diagnózis e szövegekben nem eseményként, hanem folyamatként jön létre. A beteg test a szövegben saját felerősödött érzékeinek termékeként, folyamatok leírása során

<sup>56</sup> ESTERHÁZY, *Hasnyálmirigynapló*, 14–15.

<sup>57</sup> *Uo.*, 28.

<sup>58</sup> Z. VARGA Zoltán, *Időszivárgás és ólomszív. Esterházy Péter: Hasnyálmirigynapló*, *Jelenkor* 2016/9., 952.

képződik meg, amelynek határai mégis rendszeresen sérülnek. (3.) A szöveg intim terek hálózatában, az elbeszélő mozdulatlansága, helyhez kötöttsége által lehetővé tett sajátos nézőponttechnikával hozza létre saját absztrakt térszerkezetét. (4.) A beteg test reprezentációja tükkörrendszerbe kerül, amely a többi páciens és a látogatók, hozzátartozók testreprezentációinak hálózatában artikulálódik. (5.) A szövegekben felvillantott közösségi terek, a nyilvánosság terei kontrasztálják a szembesülés intim tereit, ami a közvetlen hozzátartozó vagy látogató és az elbeszélő intenzív interakciójára, szembesülésre ad lehetőséget. (6.) Az elbeszélő identitása a szövegben fokozatosan elbizonytalanodik, önmeghatározásának széttartó narratív műveletei ritkulnak, a fájdalom és a betegség állapota meghatározó identifikáló elemmé lép elő. A szöveg autofikciós jellege életrajzi szerző és a fiktívként olvasott szöveg narrátorának kettős-ségében érzékelhető. (7.) A krónikus betegség állapotában az elbeszélő préhelyzetbe kerül, önrendelkezése csorbul, és ezzel összefüggésben a szöveg egészének struktúrájában egyre nagyobb szerepet kap a statikusság, vázlatyszerűség és a kihagyásos szerkezetek, a fragmentáció.<sup>59</sup>

„Nem beszélek; de nem is hallgatok: s ez megint más dolog”<sup>60</sup> – *A szív segédigéi* előszava a gyászról, haldoklásról, halálról való megnyilatkozást az unalmat keltő, tárgytól megfosztó beszéd és a hallgatás köztes terében, az emlékező- és fogalmazógép termékeként jelöli meg. A gyászfolyamat meghatározó mozzanatai a hirtelen beálló, torpanásra kényszerítő csendhez kötődnek.<sup>61</sup> A szöveg visszatérően reflektál arra, hogy a napi rutinban, megszokott kommunikációban beálló szünetek hibaként észlelhetők, amelyek a működtethető formákat, a rendszer egészét fenyegetik.<sup>62</sup> A nemléttől, hiánytól való félelem kimondása a szövegben azonnali elhallgatásra van ítélve, a tragikumot kevésbé tűri a regény szövege: „[h]ogyan is lehetne félni attól, ami létezik, vajon nem sokkalta félelmetesebb az, ami nincs, a nincs, ami van, az van, ami nincs, csitt, csitt, hallgass, buta, komisz fiú, hallgass.”<sup>63</sup> *A szív segédigéi* zárómondata („MINDEZT MEGÍROM MÉG PONTOSABBAN IS.”) a regény második részét intenzív kapcsolatba állítja a *Hasnyálmirigynapló*val. A halogatás korábban már emlegetett textuális műveletei, amelyek átszövik az Esterházy-prózát, a *Hasnyálmirigynapló*-ban nem szorítkoznak tematikus jelzésekre. A naplóban gyakoriak a néhány rövid, mellérendelő tagmondatból felépített mondatok, és azok hirtelen megszakítása gondolatjelekkel jelzett elhagyással, a tagmondatok hirtelen rövidülésével vagy egyszerűen hiányos mondatokkal. E mondatok többsége nem egészül ki, nem válik anyaggá, nem alakul át a szöveg későbbi menetében sem, vagyis nem pusztán halogatott, hanem

<sup>59</sup> Ehhez lásd Mary K. DESHAZER, *Fractured Borders. Reading Women's Cancer Literature*, Michigan UP, Ann Arbor, 2005, 173.

<sup>60</sup> ESTERHÁZY Péter, *A szív segédigéi. Bevezetés a szépirodalomba*, Magvető, Budapest, 1985<sup>2</sup>.

<sup>61</sup> Például: „Pukkadozunk a röhögéstől, amikor egyszerre, kívülről csend szakad ránk. Megüti érdes ujjával szívünket az Isten. Megtorpanunk.” Uo.

<sup>62</sup> Például: „Vagyis azért hébe-hóba »kiborultam«: hirtelen szétestek a mindennapos elképzelések, a különben is csak évek-évtizedek óta iksszer eldarált kezdeti elképzelések ismétlései, aztán sajgott a tudatom, akkora úr támadt benne.”; „Én semmire sem tudtam gondolni, csak arra, hogy ez a tehetetlenség hiba, aminek nem volna szabad megtörténnie.” Uo.

<sup>63</sup> Uo.

félbehagyott mondatokat, szavakat, a szövegen végzett munka ismétlődő megszakadását észleli az olvasó. Nadas Péter *Saját halál* című regénye alkalmazza a betegség állapotának és a haldoklás folyamatának nyelviesítése során az olvasás tempóját és a kikökökelt időtapasztalatot érzékeltetve a szöveg szélsőséges tagolását: gyakran egyetlen mondat kerül egy oldalra. A *Hasnyálmirigynapló* szövegének belassítása sorkihagyásokkal jelölt, és a kötetben előrehaladva egyre sűrűsödő jelenség. A gondolatjel, amely a naplóban gyakran az elbeszélői reflexiót vezeti be, szünetjelként, a szakadás, az úr, a csend jelölőjeként ritmikai jelzéssé válik. A szöveg dinamikája a könyvben előrehaladva fokozatosan *ritmikus szünet*<sup>64</sup> alakul.

<sup>64</sup> ESTERHÁZY, *Hasnyálmirigynapló*, 223.



## Egy versmondó est bevezetői

### avagy szövegközlési problémák a Babits-recepcióban

Egy-egy szerző életművének kritikai kiadása nem csupán azért fontos állomás a recepcióban, mert a készütség idejének ismereteit/tudását rögzíti, múlt és jövő között állva a további szakmai kutatásoknak is támpontokat adva, hanem azért is, mert kritikai szemlélete következtében ütközteti az adott mű szövegének megállapításához rendelkezésre álló forrásokat. Kiszűri azokat, amelyeket az elkészülte után már nem kell figyelembe venni, s kanonizálja a többi, amelyek később, az interpretáció számára rendelkezésre állnak majd.

A Magyar Tudományos Akadémia kézirtárában található,<sup>1</sup> a Babits-kézirat-katalógus által [*Egy versmondó est bevezetői*] címmel ellátott szöveg a tételeírás szerint két részből áll. Az egyik közismert, hiszen ahogy a kézirat-katalógus is rámutat, azt – vagy legalábbis nagyobb részét – Babits *Népköltészet* címen önállóan is megjelentette „először a Pesti Naplóban (1918. május 25.), majd több tanulmánykötetében is.”<sup>2</sup> A másik rész azonban, melynek két szövegváltozatát is tartalmazza az MTA kézirtári borítéka, még nem jelent meg nyomtatásban. Ennek egy rövid részletét mutatjuk be, recepciójának eddigi áttekintésével.

#### A kézirat

A Babits-kézirat-katalógus említett, 1973-as számú tételeírása meglehetősen pontatlan, és feltehetően a kézirategyüttes korábbi állapotát tükrözi. Egyrészt azt állítja, hogy a második rész a 10. fólión kezdődik, másrészt azt, hogy ez a második rész jelent meg kisebb változtatásokkal, *Népköltészet* címmel. Harmadrészt azt is mondja, hogy „az 1. és 2. fólión az előadás ceruzairású fogalmazványai kék ceruzával keresztben áthúzva [...]”<sup>3</sup> található. Ehhez képest a kézirategyüttes így áll össze: az első hat fólión olvasható az a szöveg, melynek szövegváltozata *Népköltészet* címmel jelent meg. Ez az előadás autográf ceruzairással, áthúzásokkal és javításokkal, aláírás nélkül íródott. Gyűrött, foltos, a szélein szakadozott lapokon, a második fóliótól kezdve

<sup>1</sup> MTA KIK Kt., Ms 10 506/12.

<sup>2</sup> Babits Mihály kéziratjai és levelezése. Katalógus, I., összeáll. Cséve Anna – Kelevéz Ágnes – Melczer Tibor – Nemeskéri Erika, Argumentum – Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 1993, 391.

<sup>3</sup> Uo.

római számozással a bal felső sarokban. A 6. fólió utolsó öt sora ceruzával áthúzva. A borítékban ezután következő kilenc fólión olvasható a kézirategyüttes második része: szintén autográf ceruzairással, ceruzairású áthúzásokkal, betoldásokkal, javításokkal. Gyűrött, sárgult, a szélein szakadozott lapokon, a második oldaltól kezdve arab számozással a bal felső sarokban. Az első fólión az első hat sor ceruzával áthúzva. A 8. fólió két részből van összeragasztva, a 9. fólió három részből. Mindkét esetben folyékony ragasztóval, mely halványan átüt a fóliókon. Az első és a második fólió verzóján egy autográf ceruzairású, tisztázatlan látszó szöveg olvasható, a második oldalán kettős arab számmal a bal felső sarokban. Ez a szöveg van kék ceruzával függőlegesen, kissé átlósan áthúzva. A szöveg a rektón található kilenc oldalas előadás egy részének szövegváltozata. Megjegyzendő, hogy bár a kézirat-katalógus leírása alapján a boríték első egysége egyértelműen a később *Népköltészet* címmel megjelent előadás, már maga a boríték címléírása ellentmond ennek, hiszen azon a 2 db = 6f + 9f „képlet” található.

#### A kézirat recepciója

A kézirthoz eddigi recepciója során két tévedés is társult. Egyfelől keletkezését a kézirat-katalógus 1915 végére, 1916 elejére datálja, ezt az adatot Róna Judit is átvette.<sup>4</sup> Másfelől Sipos Lajos Paulay Erzsi 1918. április 10-én Babitsnak íródott leveléhez<sup>5</sup> fűzött jegyzetében Téglás Jánosra<sup>6</sup> hivatkozva úgy véli, hogy Babits a *Költészet és előadó-művészet* című esszéjét vagy annak egyik változatát olvasta fel az 1918. április 12-én a Zeneakadémián megrendezett előadóseten, ahol Paulay Erzsi szavalt, Babits Mihály pedig előadásokkal egészítette ki a csoportokba rendezett verseket. Róna Judit kronológiájában<sup>7</sup> ugyanezt az adatot találjuk az előadás leírásánál. S hogy miképpen függnek össze a kézirat-katalógus által 1915 végére, 1916 elejére datált, [*Egy versmondó est bevezetői*] című szövegek és az 1918. április 12-én a Zeneakadémián megrendezett est? Úgy, hogy a szövegek valójában ennek az előadóestnek az egyes részeihez – pontosabban két részéhez – Babits által írott és előadott bevezetők. Tévedés tehát, hogy Babits az 1918. április 12-i esten a *Költészet és előadó-művészet* című esszéjét olvasta volna fel. Valójában az MTA kézirtárában Ms 10 506/12 jelzet alatt található, az előszöveg sajátosságait erőteljesen magukon viselő szövegeit adta elő ekkor. Már csak azért sem olvashatta fel Babits a *Költészet és előadó-művészet* című előadását, mert azt Ódry Árpád estje előtt adta elő, ugyancsak a Zeneakadémián, 1918. október 5-én. (Ezen a rendezvényen nyugatos írók verseiből szavalt Ódry Árpád, Babits bevezető előadása pedig *Költő és tolmácsa* címmel, *Ódry Árpádnak* alcímmel jelent meg Babits tanulmányköteteiben.)<sup>8</sup>

<sup>4</sup> „Babits tematikailag eltérő bevezetői egy két részből álló versmondó esthez készülnek [...]” Róna Judit, *Nap nap után. Babits Mihály életének kronológiája, 1915–1920, A, 1915–1918*, Balassi, Budapest, 2015, 97.

<sup>5</sup> BABITS Mihály levelezése 1918–1919, s. a. r. SÍPOS Lajos, Argumentum, Budapest, 2011, 541.

<sup>6</sup> TÉGLÁS János, *Költő a pódiumon. Jászai Mari, Paulay Erzsi és Ódry Árpád levelei Babitshoz*, Dunatáj 1983/3., 64.

<sup>7</sup> RÓNA, I. m., 337.

<sup>8</sup> BABITS Mihály, *Költő és tolmácsa = Uő., Írás és olvasás. Tanulmányok*, Athenaeum, Budapest, 1938, 220–227.

Röviden összegezve a tévedéseket; a Babits-kézirat-katalógus az előadás keletkezésének időpontjában téved, hiszen az [*Egy versmondó est bevezetői*] nem 1915 végén vagy 1916 elején, hanem minden bizonnyal 1918 koratavaszán íródott. Az 1918. április 12-i estet leíró források, Téglás Jánostól a kritikai kiadáson át a Babits-kronológiáig, pedig a műsor tartalmát illetően közölnek hibás adatot.

*A kézirat és a Zeneakadémián 1918. április 12-én megrendezett versmondó est*

A kézirat tehát minden bizonnyal az 1918. április 12-i rendezvényhez készült, s nem sokkal az előadás előtt, valószínűleg 1918 márciusában-áprilisában keletkezett. A szöveg egyik darabját – kisebb változtatásokkal – Babits azért tudta *Népköltészet* címmel megjelentetni, mert azt az előadóestnek ahhoz a részéhez írta, melyen Paulay Erzsébet népballadákat, népkatonai énekeket adott elő. Az 1918-as keletkezést erősíti az is, hogy a *Népköltészet* című esszé, mely a Pesti Napló 1918. május 25-i számában jelent meg, felvezető részében egy, az 1918. május 16-i Nyugatban, Schöpflin Aladár által írt recenzióra utal.<sup>9</sup> A recenzió a magyarországi német háborús költészet egyik kötetét állítja pellengérré. Árulkodó Babitsnak a következő mondata a tanulmányban: „Mit mond Schöpflin? Csak egy szóval fogok utalni rá, mert nem erről lesz most szó.” A *Népköltészet* mint folyóiratcikk ugyanis csak felvezetésében különbözik a MTA Ms 10 506/12-es jelzetű borítékában található hat oldalas szövegtől: a kézirat a Zeneakadémián elhangzandó népköltészeti alkotásokat vezeti fel,<sup>10</sup> a folyóiratcikk Schöpflin Aladár egy népköltészeti antológiáról írott sorait kommentálja. Ezután tér rá mindkét szöveg a népköltészet tárgyalására.

Ahogy Téglás János írásából is kiderül, Paulay Erzsébet és Babits Mihály nem 1918 április 12-én léptek fel először együtt. Ezt megelőzően 1917. március 30-án, pénteken délután fél négykor volt egy közös estjük az Uránia Színházban. A színház aprónyomtatványának<sup>11</sup> meghatározása alapján ott a költő a világgöltészet remekeiből tartott előadást, melyet Paulay Erzsébet szavalataival illusztrált. Az esten Szophoklész-, Catullus-, Szapphó-, Shakespeare-, Ronsard-, Geibel-, Schiller- és Poe-művek mellett Balassi Bálint, Berzsenyi Dániel, Csokonai Vitéz Mihály, Vörösmarty Mihály, Arany János, Petőfi Sándor, Ady Endre és Babits Mihály versei hangzottak el. A költő és a színésznő még egy előadást terveztek 1919-ben az 1918-as estjük mintájára, kifejezetten munkásoknak, ám ez nem valósult meg.

<sup>9</sup> „Egy érdekes kritikát olvastam nemrég Schöpflin Aladártól; egy háborús népdalgyűjteményről beszél. Amit mond, az megint felidézi teljes komplexumában a népköltészet problémáját, mely az irodalom legparadoxálisabb problémáinak egyike. Mit mond Schöpflin? Csak egy szóval fogok utalni rá, mert nem erről lesz most szó. / Tehát azt mondja: A népdal haldoklik. Az új népköltészet lényegében félművelt emberek költészete. / Ha ez értékmegállapítás, ellenállhatatlan föltámad a kérdés: nem foglalja-e ez magában az egész népköltésnek elvi elítélését? Jelentett-e valaha mást a népköltészet, mint félművelt vagy egészen műveletlen emberek költészetét?” BABITS Mihály, *Népköltészet*, Pesti Napló 1918. május 25., 1.

<sup>10</sup> „A következő ciklusban csupa magyar verset fog nekünk a művésznő mondani; régi magyar verseket, amiknek minden ríme, minden üteme gyermekkorunktól otthonos füleinkben. A költője nevét azonban egyiknek sem tudta megmondani.”

<sup>11</sup> PIM Any. 2308.

A zeneakadémiai rendezvény műsora,<sup>12</sup> mely *A költészet remekei* címet kapta, négy szakaszból állt. Az I. szakaszban Dante *Isteni Színjátéka Purgatóriumának* XXX. éneke, Shakespeare 95. szonettje, illetve Pierre de Ronsard *Szonett, Heléna számára* című műve hangzott el. A II. szakaszban a *Kiállott Rákóczi* című kurucballadát, a *Molnár Anna* című székely népballadát, a *Balog Ádám nótája*, illetve a *Ne higgy magyar a németnek* című népköltészeti művet szavalták el. A III. szakaszban Goethe *Az Isten és a bajadér*, Schiller *Hektor búcsúja*, Poe *A holló*, Keats *La Belle Dame sans Merci*, Puskin *Anyeginjéből* Tatjana levele, Berzsenyi *Levéltöredék barátnéhez* és Czuczor *A falusi kislány Pesten* című verse került terítékre. A IV., utolsó szakaszban Vörösmarty *Csongor és Tündéjéből* az Éj monológja, Arany Jánostól a *Rege a csodaszarvasról*, Petőfi *Egy gondolat bánt engemet*, Kiss József *Nápolyi emlék* című művei, Dóczy Lajos *Csók* című vígjátékának egy részlete, Ignó *Mater Dolorosája*, Bárd Miklós *Melittának esküvője előtt* című verse, Kosztolányi *Koporsó és bölcső közt* című műve, Kemény Simon *Gyümölcsök*, Szép Ernő *A falu éjszaka*, Heltai Jenő *Dal*, Verlaine *Sappho*, Baudelaire *Ábel és Káin*, Babits *Két nővér* és *Fiatalkatonna* című versei, Ady *Harc a Nagyúrral* és az *Egyedül a tengerrel* című versei, Kaffka Margit *Leánykérés* című verse, illetve Gárdonyi Géza *A falu reggel* és *A falu este* című művei hangzottak el. Az egyes szakaszokat Babits Mihály előadásai vezették be.

Az előadást néhány lap előre beharangozta: A Világ 1918. április 4-i száma a következőképpen: „Klasszikus és modern költők verseit adja elő, korhű jelmezekben e hó 12-én négy ciklusban Paulay Erzsébet. Az egyes ciklusokat Babits Mihály színes, érdekes előadása vezeti be.”<sup>13</sup> A *ciklus* szó azért különösen fontos a mondatban, mert segíti a kézirat azonosítását, hiszen Babits első előadása a következőképp kezdődik: „A következő ciklusban csupa magyar verset fog nekünk a művésznő mondani”.

Másnap több lap is beszámolót közölt az eseményről. Az Ujság című szekszárdi napilap például a népköltészetéről szóló kézirat azonosításában is sokat segítve, a Babits által az első rész utolsó bekezdésében említett kuruc költészetet is felsorolásába iktatva: „Paulay Erzsébet és Babits Mihály a költészet évszázadain száguldottak át ma este a Zeneakadémia termében: Dantétól Poe Edgárig, a kuruc balladáktól Ady Endréig. A költészet remekeinek szakaszokba osztott minden egyes csoportját Babits Mihály nyitotta meg egy-egy érdekes bevezetéssel, míg magukat a költeményeket Paulay Erzsébet adta elő nemesen zengő hangon, a legkülönbözőbb hangulatokat mélyen átérezve és életre keltve. Telt terem tapsolt mindkettőjüknek.”<sup>14</sup> A Pesti Napló az előadás másnapján megjelent száma<sup>15</sup> külön kiemelte, hogy Babits a felolvasás során még nyíltszíni tapsot is kapott. A lap kisebb kihagyásokkal felsorolta a költőket, akiknek a versei elhangzottak: Dante, Shakespeare, Petrarca, Ronsard, Goethe, Schiller, Poe, Keats, Puskin, Berzsenyi, Czuczor, Ignó, Kosztolányi, Kemény, Szép, Heltai, Baudelaire, Babits, Ady, Gárdonyi. A Színházi Életben Szász Zoltán írt az

<sup>12</sup> Lásd az est kisnyomtatványát: OSZK Plakát- és Kisnyomtatványtár, 1918 zene, 35-ös doboz.

<sup>13</sup> [n. n.], [c. n.], A Világ 1918. április 4., 9. Ugyanezen a napon szinte szóról szóra ugyanígy hirdette az eseményt a Pesti Hírlap is.

<sup>14</sup> [n. n.], [c. n.], Az Ujság 1918. április 13., 8.

<sup>15</sup> [n. n.], [c. n.], Pesti Napló 1918. április 13., 7.

estről az 1918 április 21–28. számban két oldal terjedelemben: „Babits Mihály vállalta azt a tiszteletet, hogy az egyes költeményszakaszok elé hangulateltelő és magyarázó bevezetéseket olvasson fel.”<sup>16</sup>

A programot valószínűleg egy szünettel adták elő, erre utalnak A Magyarországi következő, Paulay Erzsire vonatkozó sorai „Kronologikusan összeállított műsor keretében szépen és hatásosan szavaltta el a régi idők költészetének gondosan kiválogatott legbecsesebb alkotásait, a műsor második részében pedig a modern költők verseit szavaltta nagy hatással.”<sup>17</sup>

Babits bevezetői az est két ciklusához maradtak fenn: a legelsőhöz írott beszéde – ez a kézirat kilenc oldalas, arab számozású egysége, ennek egy szövegváltozata, mely a kéziratban két vonalakkal van áthúzva, s a kilenc oldalas arab számozású rész első két oldalának verzóján olvasható, illetve a népköltészeti részt bevezető előadás, azaz a kézirat római számozású, hat oldalas, *Népköltészet* címmel megjelent egysége.

*Részlet A költészet remekei című estet bevezető Babits-előadásából, 1918. április 12., Zeneakadémia*<sup>18</sup>

Hölgyeim és Uraim, önök bizonyosan ismerik a Jozafát királyfi meséjét a szép középkori mesét az indus királyfiról, akit az apja egy gyönyörű zárt kastélyban nevelt föl, ahol nem férhetett hozzá semmi a világ nyomorúságából. Rútságnak, szegénységnek, vénségnek halálnak hírért sem hallotta; szomorúság nem férközhetett hozzá; az apja gyönyörű vidám fiatal társakat és szolgálkat rendelt melléje, akiknek szigorúan megtiltotta hogy ezekről a dolgokról csak szót is ejtsenek: hadd maradjon a fia <egészen> makulátlan boldog és tudatlan a rosszban. Egyszer azonban a fiú megunt a boldog életet és kilopózkodott a palotából; és ekkor egyszerre rászakadt minden rettenet: sántákat, nyomorultakat, bélpoklosokat látott az utcán, sírást, temetést, börtönbe hurcolt bűnös embereket, és egyszerre tudta meg, hogy vénülnek, halnak az emberek, zápora a bajnak,

Hölgyeim és Uraim, önök bizonyosan ismerik a Jozafát királyfi meséjét, a szép középkori mesét az indus királyfiról, akit az apja egy gyönyörű zárt kastélyban nevelt föl, ahol nem férhetett hozzá semmi a világ nyomorúságából. Rútságnak, szegénységnek, vénségnek halálnak hírért sem hallotta; szomorúság nem férközhetett hozzá; az apja gyönyörű vidám fiatal társakat és szolgálkat rendelt melléje, akiknek szigorúan megtiltotta hogy ezekről a dolgokról csak szót is ejtsenek: hadd maradjon a fia makulátlan boldog és tudatlan a rosszban. Egyszer azonban a fiú megunt a boldog életet és kilopózkodott a palotából; és ekkor egyszerre rászakadt minden rettenet: sántákat, nyomorultakat, bélpoklosokat látott az utcán, sírást, temetést, börtönbe hurcolt bűnös embereket, egy kivégzett gonosztevőt a kereszten... egyszerre tudta meg, hogy vénülnek, halnak az emberek, zápora a bajnak,

<sup>16</sup> Szász Zoltán, *Paulay Erzsi szavalóestje*, Színházi Élet 1918. április 21–28., 1.

<sup>17</sup> [n. n.], *Szavaló-est*, Magyarország 1918., április 14., 10.

<sup>18</sup> A szövegközlést segítő jelek magyarázata: < > = áthúzás; | = beszúrás, | = átírt betű, | = amire Babits átírta

szerre tudta meg, hogy vénülnek, halnak az emberek; zápor a bajnak, az iszonynak; egyszerre zúdult rá, <egyszerre> egy napon; az a rettenetes, kérlelhetetlen zápor, amiben élünk itt mindnyájan, napra-nap, mint a Dante kárhozottjai a tüzésőben.

Hölgyeim és Uraim, mi mindannyian megfordított Jozafátok vagyunk; mikor a Költészet birodalmába lépünk: <Csakhogy mi nem a gyönyörök> Jozefátot a szépség és gyönyörök zárt palotájában nevelte az apja: mi itt nőttünk fel, a valóság rettenetes pokoltölcsérében. És ahogy Jozefát <kilopózott> kisurrant az apja palotájából; egy nap; mi megfordítva, a bűnök és szenvedések világából akarunk menekülni egy órára, valami csodálatos palotába, ahol minden csupa szépség legyen s harmónia. Csakhogy mi nem kívánunk e palotában elfeledkezni a valóság bajairól és szenvedéseiről; mi tudni akarjuk őket és megnyugodni bennük, tudni látni: hogy nem fontosak! vagyis inkább hogy nem a baj, a rossz fontos bennük hanem a Szépség és a Törvény. Palotáról beszéltem? Nem úgy kellett volna. Nem belopózni akarunk mi valamely zárt palotába, hanem inkább kitekinteni e szűk, szűk pokoltölcsérekbe; a kerítés fölött a nagytiszta, és szabad ég alá, ahol valami örök és végtelen nyugalom borul minden kicsi és nyomorult szenvedésekre, és semmikké, jelentéktelenné teszi őket. Aki városból valami nagy nyomorúságában hirtelen egy szép falusi vidékre jut, az sokszor érezi hogy eltűnik; eltöppölnek az emberi gond és szenvedés a <nagy> nyílt Égbolt alatt!

Hölgyeim és Uraim! az első csoport vers amit a művész el fog ma nekünk mondani, abból az időből való amikor az emberek először törhettek ki <közép> a középkor templomaiból <...> ez alá a nagy, nyílt <ég-

az iszonynak egyszerre zúdult rá: egy napon az a rettenetes, kérlelhetetlen zápor, amiben élünk itt mindnyájan, napra-nap, mint a Dante kárhozottjai a tüzésőben.

Hölgyeim és Uraim, mi mindannyian megfordított Jozafátok vagyunk; mikor a Költészet birodalmába lépünk. Jozefátot a szépség és gyönyörök zárt palotájában nevelte az apja: mi itt nőttünk fel, a valóság rettenetes pokoltölcsérében. És ahogy Jozefát kisurrant az apja palotájából egy nap, mi megfordítva, a bűnök és szenvedések világából akarunk menekülni egy órára, valami csodálatos palotába, ahol minden csupa szépség legyen s harmónia. Csakhogy mi nem kívánunk e palotában elfeledkezni a valóság bajairól és szenvedéseiről; mi tudni akarjuk őket és megnyugodni bennük, tudni látni hogy nem fontosak! vagyis inkább hogy nem a baj, a rossz fontos bennük hanem a Szépség és a Törvény. Palotáról beszéltem? Nem úgy kellett volna. Nem belopózni akarunk mi valamely zárt palotába, hanem inkább kitekinteni e szűk, szűk pokoltölcsérekbe, a kerítés fölött a nagytiszta, és szabad ég alá, ahol valami örök és végtelen nyugalom borul minden kicsi és nyomorult szenvedésekre, és semmikké, jelentéktelenné teszi őket. Aki városból valami nagy nyomorúságában hirtelen egy szép falusi vidékre jut, az sokszor érezi hogy eltűnik, eltöppöl az emberi gond és szenvedés a nyílt Égbolt alatt!

Hölgyeim és Uraim! az első csoport vers amit a művész el fog ma nekünk mondani, abból az időből való amikor az emberek először törhettek ki a középkor templomaiból ez alá a nagy, nyílt templom alá. A mo-

bolt> templom alá. |:A modern költészet Dantéval kezdődik; s az első vers amit hallani fogunk, egy rész Dante Purgatóriumából; az a rész ahol a költő, kijutva végre minden poklokból s ...|...|p|okoltölcsekből, a Purgatórium kapujának tetejére ér, Ádám és Éva paradicsomába, a leggyönyörűbb nyitott égbolt alá, új csodálatos Göncölségek alá és találkozik <ott> Beatricével. |:Azután:| szonettek <lesznek ezek> |:fognak következni:|, Petrarca, Shakespeare és Ronsard szonettjei, époly tökéletes mesterművei a rena-|...|i|ssance művészetének, mint egy szobor, vagy egy Cellini-féle ötvösmű. Hölgyeim és Uraim, kérem önöket hogy szeretettel hallgassák a verseket, mert igazán szépek.

der költészet Dantéval kezdődik; s az első vers amit hallani fogunk, egy rész Dante Purgatóriumából; az a rész ahol a költő, kijutva végre minden poklokból s pokoltölcsekből, a Purgatórium kapujának tetejére ér, Ádám és Éva paradicsomába, a leggyönyörűbb nyitott égbolt alá, új csodálatos Göncölségek alá és találkozik Beatricével. Azután szonettek fognak következni, Petrarca, Shakespeare és Ronsard szonettjei, époly tökéletes mesterművei a renaissance művészetének, mint egy szobor, vagy egy Cellini-féle ötvösmű. Hölgyeim és Uraim, kérem önöket hogy szeretettel hallgassák a verseket, mert igazán szépek.

## KRITIKÁK

PARAIZS JÚLIA

### Kiséry András: *Hamlet's Moment. Drama and Political Knowledge in Early Modern England*

Mióta a reneszánsz kutatás egyre jobban a tárgyi, anyagi kultúra vizsgálata felé fordul, a könyv- és olvasástörténeti munkák is reneszánszokat élnek. A könyvek anyagi formáinak és a hozzájuk fűzhető gyakorlatoknak a vizsgálata nemcsak a kora újkori mindennapi kultúra tanulmányozásához járult hozzá, de megteremtette annak lehetőségét, hogy az irodalmi formákról alkotott tudásunk is bővüljön történeti-kulturális kontextusban. Mondhatnánk, hogy újra, hiszen ennek az irodalomszemléletnek az alapjait megtaláljuk a marxista irodalomtudományban éppúgy, mint a hermeneutikai és recepcióesztétikai hagyományban. Szemléletét tekintve Kiséry András monográfiája is történetiség és formalizmus metszéspontján helyezkedik el: kontextualista megközelítést ötvöz drámaszövegek formai vizsgálatával.<sup>1</sup>

A monográfia több összefüggő tézist fogalmaz meg: a címben szereplő *Moment* ('pillanat') kifejezés arra utal, hogy az 1600-as évek első évtizedét fokozott politikai tudatosság jellemzi; William Shakespeare *Hamletje* a legösszetettebb reflexió a politikai tudásról; a „Hamlet's Moment” pedig a politikai tudás különleges társadalmi presztízsről ad tanúbizonyságot. Kiséry András könyvének legfontosabb – habermasi és bourdieu-i alapokon álló – tétele, hogy ebben a modern nyilvánosság megszületését megelőző pillanatban a politikai tudás kulturális tökéletességét jelentett azok számára, akik kívül rekedtek az udvari politizálás körén, de hozzáfértek olyan kulturális javakhoz, mint a nyomtatott drámai irodalom vagy a színházi előadás. Az a forma, amely a politikai gondolkodás iránt hirtelen megnőtt érdeklődésről leginkább árulkodik, a politikai maxima. Ez a kor olvasói számára egyértelműen Machiavellivel fonódott össze, akinek pragmatikus nézőpontja a politikai és társadalmi érvényesülés technikáira fókuszált. A drámaszövegekben felbukkanó politikai szentenciák pedig egyenesen felkínálták magukat arra, hogy a kontextusból kiragadják és rekontextualizálják őket.

<sup>1</sup> Vesd össze: KISÉRY András, *Az irodalom részletei. A historizmus néhány újabb változata az amerikai reneszánsz kutatásban = Ki merre tart? Shakespeare Szegeden 2007–2011.*, szerk. Kiss Attila Attila – MATUSKA Ágnes, JATE Press, Szeged, 2013, 13–28.

A hat fejezetből három a *Hamletet* elemzi, a fennmaradók pedig kortárs drámaírók, Ben Jonson, George Chapman és John Marston tragédiáival, tragikomédiáival és szatirikus vígjátékaival foglalkoznak. A drámaszövegekben rejlő politikai tudás társadalmi-kulturális felhasználhatóságát nem irodalmi szövegek kontextuális olvasata világítja meg. Az első fejezet a *Hamlet* korai fogadtatásának egy jól ismert passzusából indul ki. A politikai pályafutásra vágyó humanista, Gabriel Harvey szerint Shakespeare *Venus and Adonis* című elbeszélő költeménye a fiatalabbaknak („younger sort”), míg másik elbeszélő költeménye, a *Lucrece* és a *Hamlet* a bölcsőbbek („wiser sort”) számára nyújt élvezetet. Kiséry ezt a megkülönböztetést a korabeli humanista oktatás diskurzusában elemzi, és a két említett Shakespeare-művet a Machiavelli-recepcióba ágyazza. Harvey széljegyzetei olyan politikai olvasmánylistává állnak össze, amelyet államférfiak inspiráltak a hiányzó pragmatikus politikai nevelés, a politikai pályafutásra való felkészülés jegyében. Formai szempontból a szentenciák teremtik meg a kapcsolatot az aforisztikus – és aforizmákban terjedő – Machiavelli és a szentenciákat tipográfiaileg is kiemelő két Shakespeare-mű között. De míg az elbeszélő költemény Lucrece öngyilkosságán keresztül elítéli Tarquin machiavellista felfogását, a tragédia a politikai erkölcs humanista-keresztény felfogása és az államrezon-elmélet közötti feszültségből táplálkozik.

A második fejezet a diplomácia fontosságát mutatja be a *Hamlet* dramaturgiájában és a darab politikai világában. Shakespeare – forrásaitól eltérően – modernizálta a történet politikai földrajzát: a darab kortárs dán kulisszák előtt játszódik. Kiséry meggyőzően bizonyítja, hogy a drámaíró a hiteles adatokat vélhetően egy követi jelentés (*relazione*) másolatából vette. A forráskutatás azonban csak kiindulópont a külügyi tevékenység jelentőségének feltáráshoz: mint Kiséry kiemeli, a *Hamlet* szembeüvön vonása az utazók és követek jövése-menése. A külpolitika és a külországok iránti érdeklődést az hajtotta, hogy minden ezzel kapcsolatos tudás a politikai elit, vagyis az udvar kiváltsága volt, és ebben a környezetben a külhoni tapasztalat és tudás politikai hatalmat ruházott birtokosára, vagy legalábbis annak társasági megfelelőjét és látszatát. Dramaturgiai szempontból figyelemre méltó a hely egysége: miközben a cselekményt a külföldről megtért utazók mozdítják előre, a külföldi helyszínek láthatatlanok maradnak, és a cselekmény a dán udvarban és szűkebb környezetében folyik. A külország iránti érdeklődés a darab posztromantikus értelmezésének legfőbb kérdésével, a szubjektum mibenlétével fonódik össze: a felfedezetlen lelki világ és külvilág a *Hamlet*ben egymás analógiái.<sup>2</sup>

A következő fejezetben arról olvashatunk, hogy mennyiben tért el Shakespeare *Hamletje* a dán herceg történetének korábbi feldolgozásaitól, valamint a politika világának korábbi angol nyelvű dramatikusan reprezentációitól. A közlegő Stuart trónutódlás fényében már nem az örökösödést kísérő, elméleti szintű polémiák a meghatározók, mint például a *Hamlet* egyik fontos forrásában, Belleforest *Amleth* című darabjában, hanem sokkal inkább a személyes politikai érvényesülés, az egyéni boldogulás vagy

<sup>2</sup> A fejezet egy része magyar nyelvű átdolgozásban is olvasható: KISÉRY András, *Rosencrantz és Guildenstern utazása. Külszolgálat és belső élet a Hamletben = Élet és halál Shakespeare életművében. 400 éves jubileum*, szerk. ALMÁSI Zsolt – FABINY Tibor – PIKLI Natália, reciti, Budapest, 2017, 89–108.

kudarc. A politikai szónoklat helyét a magánbeszéd foglalja el, a tanácsadó figurája (Polonius) helyett a barát (Horatio) lép fel a politikai cselekvés színterén. A *Hamlet* a kortárs drámaírók figyelmét a politikai vitákról az egyéni politikai boldogulás és hivatás, a politikai ágencia módozataira irányította.

A negyedik fejezetben azt követhetjük nyomon, miként jutott el a bizalmas külpolitikai információ az udvar körén túlra, a színház és a pamfletirodalom világába. A vizsgált időszakban a populáris színház („public theatre”) volt a külföldi politikai hírek terjesztésének egyik legfontosabb médiuma. Amint azt Kiséry egy érzékletes példán bemutatja, a szóban vagy levelezésben terjedő politikai hírek ritkán váltak köztudomásúvá, így a kiszivárogtatás a hírközlésen túl fényt vet a hír eredeti – személyes és exkluzív – kontextusára is. A színházi közönség pedig az eredetileg szűk körnek szánt hírek hallatán részesülhetett a bennfentesség fikciójában. Kiséry mindezt Chapman példájával illusztrálja, aki öt olyan tragédiát írt a század első évtizedében, amelyek a francia udvar politikai világához kapcsolódtak. Kiséry meggyőző módon rekonstruálja, hogy hogyan került a diplomáciai iratok tartalma a színpadra a londoni Szent Pál székesegyház mellett működő könyvtárak közvetítésével. Az illetéketlenek kezébe kerülő vagy éppen célba nem érő levelek és dokumentumok sorsa a darabban pedig jól példázza a politikai információ útját a színház világába.

Az ötödik fejezet középpontjában Ben Jonson *Sejanus* című tragédiája áll. Kiséry szerint Jonson műve azért volt olyan sikeres, mert Tacitus korabeli népszerűségére épített. Nemcsak darabjának hőstét, Tiberius császár egyik kedvencének figuráját mintázta Jonson Tacitus nyomán, de követte a római történetíró aforisztikus fogalmazásmódját is. Jonson voltaképpen a hiányzó tacitusi láncszemet rekonstruálta, hiszen Sejanus bukásának története a latin szövegből elveszett. A tragédia nyomtatásának formai sajátosságai sem a színműveket, hanem a történeti munkákat jellemzik. A *Sejanus* Kiséry olvasatában tehát politikai historiográfia drámába öntve: Jonson a történetírás és a tragédia műfaja közötti analógiára alapozta művét. Ennek alapjait is Tacitusnál találta meg, aki Sejanus esetében eltért az *Annales* formától. Itt kapcsolódik a fejezet a könyv központi téziséhez: Jonson politikai médiumként használta a tragédiát, és ezzel potenciális olvasóinak politikai tudását, illetve társalgási repertoárját bővítette. Egy korabeli olvasó, William Drake kivonatolta Jonson *Sejanus*át és margináliákat fűzött hozzá, kiszemezgetve a tipográfiaileg is jelzett politikai szentenciákat. A politikai témájú közhelygyűjteményeken keresztül a politikai tudás intellektuális és esztétikai jellegének, illetve a társas életben való felhasználásának leszünk itt a tanúi.

A drámairodalom vizsgálata azért bizonyult gyümölcsöző szempontnak a kor politikai kultúrájának vizsgálatában, mert minden más típusú írásformánál jobban megőrizte a korabeli társalgás és a társas viselkedésformák jellemzőit. Különösen a kor tragikomédiái, vígjátékai tartalmaznak figyelemre méltó anyagot a politikai kompetencia kulturális felhasználásáról. A hatodik fejezet a *The Malcontent*, a *Monsieur d' Olive* és a *Volpone* című darabokat elemzi Marston, Chapman és Jonson tollából. Az értelmezés során visszatérnek az előző fejezetekben elemzett formai sajátosságok, mint például a machiavelliánus politikai maximák vagy a követi jelentések használata,

de ezúttal eredeti (udvari) környezetükön túl, a politikai cselekvés körén kívül állók társalgásában figyelhetünk fel rájuk. És miután a vígjátékok célpontja az udvari politikában járatlan vagy félművelt figura, a politikai kompetencia megítélése kerül itt az elemzések középpontjába. A közönség tagjai saját politikai kompetenciájuk alapján alkottak ítéletet egy-egy megszólalásról, és látták igazolva e téren saját kiválóságukat. A politikai tudás társadalmi felhasználását vizsgáló fejezet középpontjába az illetékség és jártasság, a politikai jellegű társalgás és a decorum, a politikai megszólalás esztétikája kerülnek. A politikai témájú darabok esztétikai szempontú – és depolitizált – olvasatára egy korabeli olvasó, Edward Pudsey közhelygyűjteményét idézi fel a tanulmány, aki huszonhat színműből, köztük hét Shakespeare-darabból másolt ki új szavakat, tetszetős mondásokat, fordulatos kifejezéseket.

Kiséry András monográfiája kifejezetten olvasásorientált, és a művelt, iskolázott írásbeliséghez kötődő vonatkozásokra fókuszál, az említett drámaírókra pedig irodalmi szerzőként tekint. Ennek a felfogásnak a kulcsműve Lukas Erne 2003-as monográfiája (*Shakespeare as Literary Dramatist*), amely alapjaiban kérdőjelezte meg azt a tételt, miszerint Shakespeare-nek nem voltak irodalmi ambíciói, és csak a színpadot tartotta szem előtt. Erne ugyanakkor saját bevallása szerint sem akarta irodalmi szerzőre redukálni Shakespeare-t. Érvelése szerint a hosszabb és rövidebb változatban is fennmaradt darabok a kétféle médium eltérő követelményeit dokumentálják. S bár Kiséry monográfiája könyv- és olvasástörténeti szempontból közelíti meg az alakulóban levő politikai hivatásosodás színházi reprezentációját, a színháztörténeti kontextus különösen a korabeli nézőkre és nyilvánosságra vonatkozó részeknél árnyalhatta volna az érvelést. Különösen úgy, hogy a 17. század első évtizede a habermasi értelemben vett modern nyilvánosság felé vezető út fontos állomásaként jelenik meg Kiséry monográfiájában. A politikai kompetencia befogadói oldalának elemzését tekintve hiányérzetet kelt, hogy nem esik szó az elemzett darabok előadásainak helyszínéről (hogy köz- vagy nyilvános színházban adták-e elő azokat), amely a közönség társadalmi összetételét is meghatározta, és hasonlóképpen homályban maradnak a tárgyaló szerzők köz- és/vagy magánszínházi kötődései. Kiséry András azonban e szempontrendszer nélkül is egy rendkívül összetett, új értelmezéseket felkínáló, vitára sarkalló könyvet írt mind a drámákat, mind a nem irodalmi forrásanyagot tekintve.

(Oxford University Press, Oxford, 2016.)

## Készenlétben

Kulcsár-Szabó Zoltán: *Szinonímiák – Közeledések Heideggerhez*

„Előbb-utóbb mindenki ír egy könyvet Martin Heideggerről” – vezeti be *sajátját*, önön „közeledéseit” Kulcsár-Szabó Zoltán, és a rendelkezésre álló szakirodalom terjedelme és különösen e terjedelem növekedési üteme tudatosultával rögtön felvetődik bennünk a kérdés, vajon mennyire ironikus ez a megállapítás. A szerző által közölt adatok alapján ugyanis gyorsan kiszámítható, hogy legkevesebb három és félnaponta jelenik meg egy Heideggerrel kapcsolatos önálló kötet a humántudományok nemzetközi színterén.<sup>1</sup> Heidegger hazai recepcióját is a filozófiatörténeti, fenomenológiai, filozófiai hermeneutikai kontextus határozza meg,<sup>2</sup> ezért is fontos Kulcsár-Szabó Zoltán könyve, amely öt tanulmányt tartalmaz, és kifejezetten irodalom- és kultúra-tudományos összefüggésben tárgyalja a heideggeri filozófia releváns kulcsfogalmait, úgymint mű, történetiség (*Figurativitás és történetiség A műalkotás eredetében*), nyelv (*Szinonímiák 1. Heidegger és George*), fordítás (*Szinonímiák 2. Heidegger és a fordítás*) és technika (*Fel nem robbant bombák, örjögő ráció, józan készenlét. Heidegger és a technika*). Különösen izgalmas a kötet utolsó tanulmánya (*A Lét turistája. Állomások*), amely életrajzi perspektívából Heidegger görögséghez fűződő kapcsolatába nyújt részletgazdag betekintést a filozófus görögországi útinaplójának interpretációján keresztül.

„Nem tudom, hogyan is volna kikerülhető Heidegger...” – idézem szabadon a szerzőt az első könyvbemutató dialógusából. Ez a megkerülés/elkerülés még úgy sem látszik lehetségesnek, hogy az életműre árnyékot vető *Schwarze Hefte (Fekete füzetek)* okán vannak, akik a heideggeri filozófiával való foglalkozást immár egészében véve illegitim tevékenységként emlegetik,<sup>3</sup> mivel a heideggeri örökség „túlságosan gyakran

<sup>1</sup> „A bibliográfiák tanúsága szerint jobb években, csak a nagyobb nyelveket és csak önálló köteteket tekintetbe véve, száz fölött van az olyan kiadványok száma, amelyek a freiburgi filozófus életművének valamely szeletét vagy különböző összefüggéseit tárgyalják, messze nem csupán filozófiatörténeti kontextusban.” (7.)

<sup>2</sup> A legutóbbi Heideggerről szóló tanulmánykötet: SCHWENDTNER Tibor, *Heidegger és a nemzetiszocializmus*, L'Harmattan – Magyar Daseinanalitikai Egyesület, Budapest, 2016.

<sup>3</sup> Nincs arra mód, hogy a *Fekete füzetek* által keltett polémia itt részletesen kitérjek, ezért Schwendtner Tibor fent már hivatkozott könyvét, különösen pedig *A szabadságelvű Heidegger-értelmezés vége? A Fekete füzetek és következményei* című tanulmányát (Uo., 60–76.) ajánlom a téma iránt érdeklődő olvasó figyelmébe. A szerző szerint rendkívül nehéz józan párbeszédet folytatni a filozófus érintettségéről, mert a *Fekete füzetek* megjelenése óta fennáll annak a veszélye, hogy a „támadás és védekezés” rendkívül káros logikája „minden Heideggerrel kapcsolatos értelmezést és megnyilvánulást beszippant és elrendez”. (Uo., 63.) Fontos megemlíteni Vajda Mihály markáns álláspontját is (<http://www.litera.hu/hirek/vajda-mihaly-heidegger-es-a-nemzeti-szocializmus>), miszerint a filozófus mint személy megítélését el kell különítenünk filozófiájának megítélésétől, azaz „Martin Heidegger igenis náci volt; de filozófiájának

bukkan fel a kortárs kultúratudományok centrális problémái mögött (akár úgy is, mint ezen problémák egyike) ahhoz, hogy az ilyesfajta szakítás egyáltalán, akár elvi értelemben végrehajtható legyen.” (7.) Nem bocsátkozhatom itt Heidegger hatásainak számbavételére, de nyelvzete, írásművészete biztosan említendő volna, hiszen „A mű a földet földként engedi lenni”,<sup>4</sup> illetve „Az év átbeszéli a nyelvet, és a mondás lehetőségében tartja”<sup>5</sup> típusú mondatok széles értelmezési teret nyitnak. Heidegger művei kívánják a kommentárokat, élesebben fogalmazva: magyarázatra szorulnak. Meggyőződésem szerint nem föltétlenül Heidegger gondolkodásának kimeneti oldalán, filozófiai konklúzióiban kell keresnünk a maradandót, az örökséget vagy intenzív hatásának okát, inkább filozófiájának működésében, abban, *ahogyan* gondolkodott, még inkább: *ahogyan* a szövegei gondolkodásra készítenek. Erre az összefüggésre figyelemmel, talán éppen azt volna érdekes és érdemes megvizsgálni, hogyan gondolkodik Heideggerről Kulcsár-Szabó Zoltán, akinek ez a kilencedik könyve, és több olyan nevezetes tanulmánykötet szerzője – többek között a hermeneutika és a dekonstrukció témakörében<sup>6</sup> –, amelyek személyét a legavatottabb hazai elméletíró irodalomtudósok közé sorolják.

Ahogy az elemző sem fordulhatott a teljesség igényével a heideggeri életmű egy-egy aspektusa felé, úgy magam sem végezhetek itt szisztematikus, szintézisre törekvő áttekintést, a következőkben sokkal inkább egy-egy általam fontosnak vélt gondolatmenetet emelek ki, amelyhez úgy vélem, jelen keretek között közelebb hajolhatunk. „[...] a nyelv egyáltalán nem ez vagy az, nevezetesen még valami más is, mint ő maga. A nyelv nyelv” (8).<sup>7</sup> – idézi a freiburgi filozófust a szerző, és a kötet öt tanulmányát az a célkitűzés<sup>8</sup> fogja össze, hogy „[...] ennek a mély értelmű tautológiának néhány, adott esetben látszólag nem közvetlenül nyelvi aspektusát vagy következményét kidolgozza”. (8.) Így kerül sor például Heidegger technikáról való gondolkodásmódjának az elemzésére,<sup>9</sup> amely „A technika nem azonos a technika lényegével [Wesen]” rejtélyesen hangzó heideggeri tézis felfejtésére vállalkozik. (41.) A felfejtés itt nem az elemző

– akárki akármit mondjon is – semmi köze a nemzeti szocializmushoz.” Ez az álláspont nyilvánvalóan azt a kérdést veti fel, hogy ez esetben hol húzódik pontosan Heidegger filozófiai szövegkorpuszának határa, azaz a *Fekete füzeteket* a heideggeri filozófia politikai önértelmezésének kell-e tekintenünk egyáltalán, s ha igen – vélhetőleg nem tehetünk másként –, ilyenként elválasztható-e a heideggeri filozófiától mint olyantól? Érdemes fölhívni a figyelmet továbbá a Kulcsár-Szabó Zoltánnal készített, Magyar Nemzetben megjelent beszélgetésre (2017.04.13.), amely reflektál a filozófus érintettségére, illetve amelynek keretében a bulvártematikán túllépve Heidegger technikáról és nyelvről szóló gondolatairól is szó eshetett (<https://mno.hu/grund/heidegger-es-a-nacizmus-a-holokausztrol-hallgatott-2394103>).

<sup>4</sup> Uo., 80.

<sup>5</sup> Uo., 132.

<sup>6</sup> Ebben az összefüggésben a következő hármat emelem ki: *Hermeneutikai szakadékok*, Csokonai, Debrecen, 2005.; *Metapoétika. Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Kalligram, Budapest–Pozsony, 2007.; *Tetten érhetetlen szavak. Nyelv és történelem Paul de Mannál*, Ráció, Budapest, 2007.

<sup>7</sup> A vonatkozó Heidegger-idézethez lásd a kötet 118. oldalán található 9. számú jegyzetben szereplő hivatkozást: Martin HEIDEGGER, *Mit hívunk gondolkodásnak?*, 197–198.; Uő., *Was heißt Denken?*, Klostermann, Frankfurt am Main, 2002, 156–157. (GA 8.)

<sup>8</sup> Sorrendben: *Figurativitás és történetiség A műalkotás eredetében; Szinonímiák 1. Heidegger és George; Szinonímiák 2. Heidegger és a fordítás; A Lét turistája. Állomások.*

<sup>9</sup> *A Fel nem robbant bombák, örjögő ráció, józan készenlét. Heidegger és a technika* fejezetben: 41–91.

művelet túlzó meghatározása, hiszen a filozófus tárgyra vonatkozó amúgy is feszes argumentációja nagyon eredeti, kifejezetten kreatív nyelvhasználatban valósul meg.<sup>10</sup> Heidegger technikáról szóló alapvetése, miszerint „a technika valójában az – elrejtettség el-nem rejtettségbe hozásának értelmében vett – feltárásnak [Entbergen] egy módja s mint ilyen, nem lehet pusztán eszköz” (46.), olyan fogalmak létesítő impulzusává válik, mint az *állomány* [Bestand], ami az imént említett összefüggésben elgondolt egyfajta „eszközfogalom”, és mint az *állítvány* [Ge-Stell],<sup>11</sup> ami pedig megnevezni hivatott „azt a kikövetelő igényt, amely az embert arra gyűjti egybe, hogy a magát feltárót állományként állítsa be”.<sup>12</sup> A tanulmány címébe is emelt *józan készenlét* pedig, amely heideggeri értelemben egy, a technika irányába kidolgozandó autonóm hozzáállást jelent (69.), nem más, mint az „eljövendőt megelőző dolog” feletti ámulat hangoltsága, illetve egy olyan törekvés, amely az eredendően/kezdetben elgondoltnak a még eredendőbb végiggondolására irányul (vö. 64.).

Miközben a technikatanulmány keletkezés- és eszmetörténeti kontextusába szinte észrevétlenül vezet be olvasóját, Kulcsár-Szabó Zoltán e fogalmak létesülését, esetenként etimologizáló megszervezését, illetve alkalmazását követi nyomon állandó kitekintéssel többek között a *Lét és idő* és *A műalkotás eredete* című munkák kapcsolódó kifejtéseire úgy, hogy mindeközben a gondolatmenet szerves részeként a heideggeri tézissel szembeni kritikáknak is képes teret engedni. A fent említett alapfogalmak bevezető, feszes és elvont iménti körülírása érzékelteti azt a szemantikai feszültséget, amit az argumentáció – különösképpen annak heideggeri eljárása – során e fogalmak jelölői elnyelni kénytelenek, vagy másképpen fogalmazva, „ahogy a gondolkodás útja, különös módon, keresztülvezet a nyelven”. (67.) Az *állítvány* [Ge-Stell] korábban már elővezetett kulcsfogalmának meghatározása például a következőképpen hangzik: „»Állítvány annyit tesz, mint egybegyűjtő abban a feladatban [Stellens], amely az embert arra rendeli [stellt], azaz hívja ki, hogy a valót a feladatra rendelés [Bestellen] módján, mint állományt rejtse ki [entbergen]. Az állítvány annyi, mint a feltárás módja, amely a modern technika lényegében munkál, s amely magában véve korántsem technikái»<sup>13</sup>. Az *állítvány*, amely a technikáról való gondolkodás heideggeri megújításának egyfajta szemantikai sűrítőménye tehát,<sup>14</sup> a valóság *állományként* történő feltárásának, illetve a feladatra rendelésnek a módja. A fogalom hordereje pedig legérzékletesebben

<sup>10</sup> „Heidegger technikához intézett kérdései nagy mértékben hozzájárultak annak az – ebben az értelemben tehát a technika *nyomán* kibontakozó – kései nyelvhasználatnak a kialakulásához, amely talán a legtöbb gondot okozhatja a Heidegger racionális olvasása mellett elszántan kitarító kommentátorok és értelmezők táborának.” (44.)

<sup>11</sup> Heidegger technikáról szóló tanulmányának magyar nyelvű közlésében (Martin HEIDEGGER, *Kérdés a technika nyomán*, ford. GERÉBY György = *A későújkori józansága*, II. szerk. TILLMANN J. A., Göncöl, Budapest, 2004, 111–134.) a *Ge-Stell* *állványként* fordították. Kulcsár-Szabó Zoltán javaslata szerint a *Ge-Stellen* „talán szemléletesebb módon »állítványként«, illetve – az itt félrevezető nyelvtani konnotációt elkerülendő – még inkább *állítványként* magyarázható.” KULCSÁR-SZABÓ, *I.m.*, 43. A következőkben az *állítvány* kifejezést fogom használni, ennek megfelelően következetesen módosítok az idézett fordításon.

<sup>12</sup> HEIDEGGER, *Kérdés a technika nyomán*, 121.

<sup>13</sup> Heideggert idézi Kulcsár-Szabó Zoltán: 55.

<sup>14</sup> Vesd össze: HEIDEGGER, *Kérdés a technika nyomán*, 121.

a természet és a tudomány Heidegger által feltárt viszonyában mutatható meg, amelyben a tudomány már eleve tartalmazza azt a számítást: rendet és dimenziót, amely számára a természet egyáltalán megmutatkozhat.<sup>15</sup> Ebben a viszonyban a természet arra a feladatra rendelt, hogy erősszefüggésként mutakozzék meg. A tudományos feltárás mint a természet kikérdezésének a módja az, amelynek az arra rendelt természet mintegy tudományosan megfelel.<sup>16</sup> A természet tudományos mibenléte tehát a kikérdezésének a módjában rejlik, vagy sarkalatosan összefoglalva: nem a tudományosság természete származik a természettől, hanem a természet tudományossága származik tudománytól.

Az állítvány [Ge-Stell] fogalmán keresztül egyéb, egyirányúként beidegződött fogalmi viszonyok is megfordíthatóvá lesznek, ugyanakkor Derrida nyomán az a gyanú is felmerül az érvelésben, hogy csupán Heidegger premisszája (azaz érvelésének kiindulópontjával szolgáló állítása, miszerint a technika lényege nem azonos a technikával) teremti meg a lehetőséget arra, hogy a technikával szemben egyáltalán érvelni lehessen. (69.) Így az állítvány (akár mint kikövetelő igény, akár mint a feladatra rendelés vagy a feltárás módja) voltaképpen csak egy kérdezési (és érvelési) pozíció „fedőneve”, ahonnan a technikának való pusztá háttat fordítás, ha ez egyáltalán lehetséges, a technika lényege felé történő odafordulásként látszik. Ezt a gyanút mintha maga Heidegger is közvetve erősítene, amikor Heisenberggel vitázva az ember saját lényegével való találkozásának a lehetetlensége mellett foglal állást.<sup>17</sup> Eszerint pedig az ember nem tud a technika lényegére kérdezni, hiszen önmaga is végtelenen beleágyazódott „kihívásainak a következményeibe”. Sőt annyiban maga is a technika egy „fogaskereke”, amennyiben igénybevettsége szerint a valóság állományként való feltárásának mintegy funkciója, s mint ilyen, nemhogy a technikától, de még önnön lényegétől is elszigetelt, így aztán joggal merülhet fel akár az a borzasztó kérdés is, vajon nem lehetséges-e, hogy az ember a feladatra rendelés általi igénybevettségként e pusztá funkció csupán?

Ez a kérdés pedig magát a nyelvet is gyanúba keveri, ugyanis a józan készenlétnek mint a technikához való helyes hozzáállásnak, a technika lényegére való rákérdezés pozíciójának, egyáltalán a kérdező gondolkodásnak a „nélkülözhetetlen és tulajdonképpen közegei, a nyelv és a művészet”. (69.) A gond pedig az, hogy ezek „maguk is ki vannak téve a »Ge-Stell« [állítvány] azon követelésének, hogy »állományként« tárja fel őket” (69.), mindez pedig direkt módon kényszeríti ki a nyelv mibenlétére vonatkozó kérdést: vajon a nyelv lényege a közeg- vagy az eszközszerűségében ragadható-e

<sup>15</sup> „A tudományok elképzelése a természetre mint kiszámítható erősszefüggésre számít.” Uo., 122.

<sup>16</sup> „»Az újkori fizika nem azért kísérleti fizika, mert a természet faggatásához készülékeket állít fel, hanem megfordítva: mivel a fizika éspedig már mint tiszta teória, a természetet arra a feladatra rendeli [daraufhin stellt], hogy erők előre kiszámítható összefüggésének mutakozzék, ezért állítja be [bestellt] a kísérletet, tudniillik azt kifűrkészni, hogy vajon s hogyan jelentkezik az erre rendelt természet.«” Heidegger idézi Kulcsár-Szabó Zoltán: 63.

<sup>17</sup> „Csakhogy a mai ember valójában éppen hogy sehol nem találkozik már önmagával, azaz önnön lényegével. Az ember olyan szilárdan áll az állítvány kihívásának következményében, hogy ő ezt már nem is tekintti igénynek: ezért önmagban észre sem veszi már az igénybevételt, így aztán egyetlen módját sem hallja meg annak, amiben lényegénél fogva egy megszólításban ek-szisztál és ezért sohasem lehetséges, hogy csak önmagával találkozzék.” HEIDEGGER, *Kérdés a technika nyomán*, 126.

meg? Ez az alapkérdés vezet el a metanyelv fogalmához, illetve a természetes nyelv („hagyományos/hagyományozott nyelv”) és a technikai („információra beállított”) nyelv Heideggeri különbségtételéhez (vö. 70.) A technika lényegére való rákérdezés gondja tehát tovább mélyül, amikor a nyelv, illetve annak lényege is, mintha érintetté válna a technikától. Mint azt a szerző sarkalatosan meg is fogalmazza: „Azt a nagy horderejű kérdést kell megválaszolni, hogy vajon az információvá váló instrumentalizáció valóban a nyelvben magában adott lehetőség-e, vagyis [...] a technika hozzátartozik-e a nyelv lényegéhez, avagy csupán kívülről támad-e rá arra”. (71.) Kulcsár-Szabó Zoltán rendszerező igénnyel mutatja be azt a heideggeri apparátust, például az *Útban a nyelvhez* esszéiből származó *mondás – (meg)mutatás* fogalomparját és a kapcsolódó jelfogalmat, amelynek segítségével talán megválaszolható e kérdés, de végül érdemes inkább egy másik aspektusra irányítani a figyelmünket. Nevezetesen arra (és itt a szerző által tárgyalt megelőző mozzanatra mutatnék rá [71.]), hogy a heideggeri technikakritika jelentősége valóban nem a technikának önnön lényegétől való megkülönböztetésében rejlik, hanem magában a szembeállítás tevélegességében, talán éppen annak az állításnak a mozzanatában, amire Derrida utalt, amely egyenesen a *szabad viszony* kidolgozhatóságának és a *józan készenlét* lehetőségfeltételének tűnik.

A következőkben a *szabad viszony* kialakítását szolgáló lehetőségek kibontására, elhatárolására vállalkozik a szerző olyan tényezőkre fókuszálva, mint (1.) „a »Ge-Stell«-ben előállított embert fenyegető veszély helyes azonosítása”; (2.) „a technika gyengeségének felmérése”; (3.) „a ráhagyatkozás attitűdjé”; (4.) „a Heideggernek olykor tulajdonított zöld környezetfelfogás”; (5.) „a technika dolgaihoz való [...] esztétikainak nevezhető viszonyulás”; (6.) „a *dolog* fogalmának heideggeri értelmezése”. (76.)

Hogyan gondolkodik Heideggerről Kulcsár-Szabó Zoltán, kérdeztük az imént, hamarosan azonban látni fogjuk, hogy a „hogyan gondolkodik Heideggerrel Kulcsár-Szabó Zoltán?” – lesz a szabatos kérdésfeltevés, mivel a szerző elemzőstílusát, gondolatmenetét miként eddigi tanulmányköteteiben, itt sem az elméleti huszárvágások jellemzik, sokkal inkább „ráhallgat” a megértendőre/elemezendőre vagy „együtt-hallgat” vele. Az órásmesteri munkára emlékeztet ez az attitűd, és a végén már-már hallani véljük, ahogy a heideggeri óramű ketyegni kezd. E „ráhallgatás” nem jelent kritikátlan megközelítést, a szerző érzékeny a rendellenes hangokra, zörejekre; elemzői hozzáállása jellemzően a végletekig menő türelemmel operál. „Mindenütt a nyelvről van szó” (8.) – írja Kulcsár-Szabó Zoltán. Különösen igaznak hangzik ez a kötet előszavában tett kijelentés, amikor a nyelvre a fordítással összefüggésben gondolunk, amit „Heidegger a történelemmel, olykor magával a léttörténettel” azonosít. (115.) A fordításra mint egy „léttörténeti” fordulat kulcsmozzanatára mutat rá a filozófus, amikor arra hívja fel a figyelmet, hogy bár „A római gondolkodás átveszi a görög szavakat [Wörter], de a jelentésüknek megfelelő, azonos eredetű tapasztalat nélkül, a görög szó [Wort] nélkül. A nyugati gondolkodás talajtalanúsága ezzel az átültetéssel kezdődik”.<sup>18</sup> Heidegger e fenti különbségtételt a „(lényegi) szó(k) és a pusztá szavak, Worte és Wörter” szembeállításával írja le. (115.) Hiába valósul meg tehát a szótári szavak sorozataként

<sup>18</sup> Heidegger idézi Kulcsár-Szabó Zoltán: 115.



reprezentálható, szó szerinti értelemben vett hű fordítás, a szó [Wort] mint „tapasztalat és jelentés egysége” nem közvetített. A szó tehát rendszerelemként fordíthatatlan, valamiképpen mégis megnyilvánul a lefordított görög szavakban. (116.) Azért fontos ez a kérdés, mert a „történeti nyelvek valóságos sorsszerű találkozásának” súlyos tétje van. Abban jut szóhoz ugyanis a „lét sorsa” – emlékeztet bennünket Heidegger, hogy amikor az *επεργεια*-t actualitásnak fordítják, „Betemetik azt, ami görög, és mára csak római veretben jelenik meg. Az actualitás valósággá válik. A valóság pedig objektivitássá. [...] A lét sorsszerűségében a döntő fordulatot az *επεργεια* actualitás-szá változása okozza”.<sup>19</sup>

Kulcsár-Szabó Zoltán számba veszi a főműben *beszéd*ként értett nyelvfelfogást, majd a szó heideggeri megközelítéseit. Heidegger a negyvenes-ötvenes évekre „a nyelvet magát már nem is annyira a beszélésből levezetett absztrakcióként kezeli, hanem egyenesen a szóból származtatja”. (117.) Eszerint a szó egyszerre jelöli és megnevezi az eseményszerű létet, azaz a „lételt” [Seyn], és éppen e megnevezett „Seyn” lesz az, aminek a szavak a jelentés képességét köszönhetik. (117.) „Lényeges tulajdonsága még a gondolkodás és a költészet körében lévő *szóknak*, hogy azok „nem »használják« a nyelvet (vagyis a *szavakat*), hanem »mondják« a szót vagy a szókat,” így míg a hétköznapi értelemben vett nyelv eszközszerű, addig a *szók* esetében „»a nyelv beszél az emberen keresztül«”. (118.) A feladat tehát voltaképpen annak a megértése, hogy a nyelv lényegét tekintve nem instrumentális természetű, illetve „miként még valami más is, mint ő maga”, „egyfelől megengedi, hogy »egy puszta, mindenki által egyformán használható jelrendszerre redukálódjék, amely azután kötelező érvényű lesz«, másfelől azonban azt is, hogy »egy nagy pillanatban egyetlenegyszer valami egyedülállót mondjon, amely kimeríthetetlen, mert állandóan kezdeti«”. (118–119.) Ennek az összetett nyelvfelfogásnak a megértésében segíthet a görög minta, tehát a görögség nem nyelvben érdekes itt számunkra, hanem a nyelvhez való viszonyában,<sup>20</sup> „amit [...] egészen egyszerűen a nyelv belülről (a *nyelvből*) való tapasztalataként lehetne megragadni. Ez a tapasztalat (a szó lényegi tapasztalata, a szó lényegéről való tudás)”, jóllehet ez a nyelv lényegéhez fűződő sajátos viszony és annak tapasztalata, a görögök számára is elgondolatlan maradt, akik a nyelvet inkább a hangzó közlés felől képzelték el. (120–121.)

A fordítás feladata és jelentősége ebben az összefüggésben nyilvánvalóan az, hogy a figyelemmel legyen a fordítandó lényegi értelmére. Hogyan lehet azonban „különbséget tenni lényegi és nem-lényegi szó (vagy mondás) között, ha az, ami a leginkább lényegi, »csak« egy szó?” – teszi fel a kérdést Kulcsár-Szabó Zoltán. (124.) Pontosan e kérdésfeltevessel ragadható meg a fordítás heideggeri értelemben vett lényege – mutat rá a szerző –, hiszen a fordítás feladata éppen az volna, hogy ezt a különbséget, amint az imént még kerestünk, létrehozza, azaz a „különbséget bele- vagy visszaírja

<sup>19</sup> Heideggert idézi Kulcsár-Szabó Zoltán: 116.

<sup>20</sup> Továbbá: „A görögöt nem a görögök miatt kutatjuk, és nem is tudomány megjobbítása céljából. [...] A »görög« jelző nem népre, nemzetre, kulturális vagy antropológiai sajátásra vonatkozik. Görögnek nevezünk a sorsszerűség hajnalát, mely magát a létet a létezőben világítja meg, és az embernek azt a lényegét szólítja meg, melynek mint sorsszerűnek abban áll a történeti folyamata, ahogyan az ember lényege a »létben« megörződik, és ahogyan abból elbocsátatik, de attól soha el nem válik.” Heideggert idézi Kulcsár-Szabó Zoltán: 120.

a szóba”, „visszafordítva” azt „a nyelv eredendőbb tapasztalatába”. (124.) A fordításnak ez a feladata egyúttal magyarázatul szolgál arra is, hogy a nyelvköziség miért nem lényegi eleme a heideggeri fordításfogalomnak,<sup>21</sup> ugyanis a fordítás „mindenekelőtt egyazon nyelven belül végbemenő folyamat, intralingvális fordítás”. (124.) Körültekintő meggondolást követően jut arra a megállapításra a szerző, hogy „Heidegger számára a fordítás [...] ugyan nem teszi nélkülözhetővé az eredetit, valójában azonban a saját nyelv lényegi *elsajátításában* jut el voltaképpen lényegi teljesítményéhez”. (130.) A *fordítás* fogalma azonban mélyen a heideggeri életműbe ágyazódik: így nem csupán a *saját nyelv* mintegy *elsajátító tevékenysége*, de *értelmezés* is (139–140.), és „»Hagyományként a fordítás a történelem legbensőbb mozgásához tartozik«”. (146.)<sup>22</sup> Így nem meglepő Kulcsár-Szabó Zoltán végső megállapítása sem, miszerint „az értelmezés és a fordítás azon erőszakos praxisa, amelyet Heidegger nemcsak elméletben, hanem gyakorlatban is képvisel, valójában nem más, mint a »destrukció« *Lét és időben* meghirdetett programjának egy megvalósulása”. (148–149.)

Annak ajánlom ezt a könyvet, akit nem csak az érdekel, mi az, amit elgondolt, hanem legalább annyira az is, mindezt hogyan gondolta el Heidegger. Kulcsár-Szabó Zoltán ugyanis végig akarja gondoltatni velünk a heideggeri argumentációt (esetenként annak kritikáját is); és nem a főfogalmak komplexumainak bejáratott útvonalaival kíván kalauzolni bennünket, hanem a terveket kutatva, épülésük forgatókönyvét írva, „rekonstruálva” kívánja megérteni és megértetni azokat önmaga és a mi józan belátásunkra számítva. Mindennek természetesen megvan az ára: nem könnyed olvasmányokról van szó, ez nem a bevezető, hanem jócskán a haladó szint, ezért mindenképpen érdemes a heideggeri filozófia fő vonalaival előzetesen megismerkedni. A befogadás fáradsága viszont végül megtérül: mivel a kötet tanulmányainak szoros olvasása kikényszeríti az egyes fogalmak végiggondolását, azok nem panelszerűen tapadnak meg bennünk, hanem a Heideggertől tanultak érvényesítésével autonóm módon sajátíthatóknak el.

Bírálatul annyit, hogy a változatos, rendre megújuló elemzői/közeledési szempont olykor mintha inkább fokozná a heideggeri nyelvfogalom eleve kaleidoszkopszerű hatását, mintsem csökkentené azt. Érezhetően a maximalizmus és a szakmai tárgyilagosságra, elfogulatlanságra való törekvés okozza, hogy a sorjázó szempontok és szakirodalmi kapcsolódások miatt néhol éles kanyarokat vesz a gondolatmenet, néhol pedig a különféle vélemények, nézőpontok élesebb egymásnak feszítését is elviselné az érvelés.<sup>23</sup> Ez utóbbi talán idegen a szerző kutatói-írói habitusától, amit korábban már illetem a „józan” jelzővel, s valóban, újfent visszakanyarodva Heideggerhez, a *józan készenlét* lényegében kifejezi Kulcsár-Szabó Zoltán elméletírói hangoltságát. Talán a Heideggerhez való közeledésnek sincsen ajánlhatóbb diszpozíciója a józan készen-

<sup>21</sup> „»Az tehát, hogy a fordítás során leggyakrabban két különböző nyelv kerül párbeszédbe, nem tartozik a fordítás lényegéhez.«” Heideggert idézi Kulcsár-Szabó Zoltán: 129.

<sup>22</sup> Továbbá: „A hagyomány nem más, mint a fordítás szinonimája, sőt talán egyenesen – *fordítása*.” – emeli ki a szerző. (146.)

<sup>23</sup> Végül meg kell jegyezni, bár kétségtől elegendő, ha a szerző nem hivatkozik önmagára, a célszerűség jegyében mégis szívesen fogadtam volna a korábbi kötetek nyilvánvalóan releváns, ezért felkeresendő szöveghelyeinek koordinátáit.

létnél, hiszen a mester szuggesztív nyelve mintha azzal „fenyegetne”, hogy asszimilálja mindenkori értelmezését.

Nyomatékot adnék végül egy megjegyzésnek, amivel a kötet előszavában találkozunk, és arra utal, hogy az irodalomtudomány, a kultúratudomány és a filozófia kérdései egyre kibogozhatatlanabban fonódnak össze (8.), amit voltaképpen e kötet megszületése is bizonyít. Azt is látni kell, hogy ez az összefonódás inkább átfonódás, mert nem a filozófia küzd az irodalom- és kultúratudomány gondjaival. Vajon az irodalom és/vagy kultúratudomány diskurzusa készen áll-e, készenlében van-e arra, hogy érdemben tematizálja végre önnön filozófiai meghatározottságát? Kérdezem ezt Heidegger nyomán is, mert a szerző örökségéhez elválaszthatatlanul hozzátartozik a mindenkori saját alapjainkra való rákérdés igénye, törekvése. A *Lét és idő* bevezetőjében olvasható: „Egy tudomány színvonalát az határozza meg, hogy mennyire képes saját alapfogalmait válságba hozni”<sup>24</sup>. Kulcsár-Szabó Zoltán könyve, úgy vélem, az alapok felé keresi az utat, amikor „a nyelvfogalom végiggondolásának nélkülözhetetlenségéről olykor megfeledkezni hajlamos kurrens kultúraelméleti diskurzus” (8.) ismeretében a heideggeri nyelvfogalom mélyebb feltárását forszírozza.

(Ráció, Budapest, 2016.)

BRANCZEIZ ANNA

## „folyékony szobor vagy szilárd szökőkút”. Tanulmányok Nemes Nagy Ágnesről és más újholdasokról, szerk. Buda Attila – Palkó Gábor – Pataky Adrienn

A tanulmánykötet Nemes Nagy Ágnes halálának huszonötödik, az Újhold megjelenésének hetvenedik és az *Újhold-évkönyvek* első kiadásának harmincadik évfordulójára rendezett 2016-os konferencia anyagát gyűjti egybe. A tanulmányok jelentős része Nemes Nagy költészetével és írásaival foglalkozik, de többek között Mészöly Miklós, Lakatos István, Pilinszky János és Mándy Iván műveit tárgyaló szövegek is szerepelnek a kötetben. Nemes Nagy és az újholdasok recepciója érezhetően megélné a utóbbi időben. 2016-ban megjelent új kiadásban Nemes Nagy Ágnes összes költeménye,<sup>1</sup> amely közel száz addig ismeretlen verssel bővült a korábbi kiadásokhoz képest, és ez – mint arra Schein Gábor rámutat – az értelmezéstörténetet tekintve is jelentős esemény lehet.<sup>2</sup> Az alább ismertetett kötet egyúttal az elmúlt egy-két évben kiadott, az újholdas hagyományhoz kapcsolódó tanulmánygyűjtemények sorát is folytatja.<sup>3</sup>

A kötet kivételesen sokrétű, hiszen mint a bevezetőből is kiderül, a szerkesztők eleve pluralitásra törekedtek, remélve „[...] hogy a különféle horizontú és metodológiai írások párbeszéde révén egy, az eddiginél árnyaltabb Újhold-kép rajzolódik ki”. (8.) A tanulmányok sorrendje annyiban logikus, hogy a Nemes Nagy életművével foglalkozó, illetve a költészeti tárgyú dolgozatok a kötet elejére kerültek, de az egymást követő írások szemléletmódjukban csak elvétve kapcsolódnak egymáshoz, így természetesen adódik a kérdés, hogyan lépnek dialógusba a más-más szempontokat mozgósító, kiinduló felvetéseikben akár egymástól egészen eltérő szövegek. A szerkesztői elvet figyelembe véve még az is jelentésszerű lehet, hogy Kulcsár Szabó Ernő mindenekelőtt líraelméleti vonatkozásaiban átfogó munkája és Kelevéz Ágnes inkább irodalomtörténetileg jelentős drámaértelmezése a kötet élén kapott helyet.

Kulcsár Szabó tanulmánya sok tekintetben kiegészíti és pontosítja *A magyar irodalom története* című monográfiát Nemes Nagy-fejezetét.<sup>4</sup> A Martin Heideggerrel

<sup>1</sup> NEMES NAGY Ágnes *Összegyűjtött versei*, szerk. FERENCZ Győző, Jelenkor, Budapest, 2016.

<sup>2</sup> SCHEIN Gábor, *Az új Nemes Nagy-összes*, Jelenkor 2017/1., 106.

<sup>3</sup> *Tárguló körök. Tanulmányok, dokumentumok az Újholdról és utókoráról*, szerk. BUDA Attila, Ráció, Budapest, 2014.; *...mi szépség volt s csoda...*. *Az Újhold folyóirat köre – tanulmányok és szövegközlések*, szerk. BUDA Attila – NEMESKÉRI Luca – PATAKY Adrienn, Ráció, Budapest, 2015., *Leírás és értelmezés. Újholdas szerzők a hagyományválasztás közben*, szerk. BUDA Attila – NEMESKÉRI Luca – PATAKY Adrienn, Ráció, Budapest, 2016.

<sup>4</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Argumentum, Budapest, 1993, 61–63. (Erre az összefüggésre Muntag Vince hívta fel a figyelmemet, amit ezúton is köszönök.)

<sup>24</sup> MARTIN HEIDEGGER: *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály – ANGYALOSI Gergely – BACSÓ Béla – KARDOS András – OROSZ István, Osiris, Budapest, 2004<sup>2</sup>, 25.; MARTIN HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen, 1967<sup>11</sup>, 9.

és Hermann Schmitztől idéző mottók jelzik, milyen elméleti irányt képvisel a szerző. Az utóbbi évtizedek hazai lírakutatásaira ösztönzőleg hatottak a kultúra- és média-tudományi fejlemények, melynek tudománytörténeti előzményei egyfelől a német irodalomtudományban, másfelől az amerikai-angolszász körökben kibontakozó líravitában gyökereznek.<sup>5</sup> Kulcsár Szabó ennek nyomán a versek referenciális olvashatóságának korlátaival, a szemantikai rétegek és a nem-szemantikai anyagszerűség közötti összefüggésekkel foglalkozik, és az életmű talán egyik legjellemzőbb poétikai vonását ragadja meg azáltal, hogy az *Ekhnáton az égben* című vers elemzése során a képi, ritmikai és akusztikus elemek felmutatására törekszik.

Kulcsár Szabó tanulmányának elméleti következtetései főképp a lírai megszólalást egyetlen – a versből kihallott – szubjektumhoz kötő értelmezések tekintetében szolgálhatnak továbbgondolható ellenpontként. Ehhez a témakörhöz kapcsolhatók a kötetből Feke Eszternek és Csete Somának a posztmodern líra szubjektumfelfogásával foglalkozó dolgozatai. Feke a „többszólamú” Ekhnáton-ciklust szerepkonstrukcióként értelmezi, az E/1. és az E/3. személyű nézőpontok váltakozásának nyomon követésével, a cikluskompozíció felépítésének vizsgálatával pedig amellel foglal állást, hogy a szerepkonstrukció célja a vizsgált esetben az egységesnek vélt szubjektum megbomlásának verbalizálása. Csete mindenekelőtt Tandori Dezső *Töredék Hamletnek* című kötetének szubjektumszemléletét vizsgálja, a *Séták*, a *Töredék Hamletnek*, a *II. Töredék* és a *III. Töredék* című verseket ugyanakkor Nemes Nagy *Mesterségemhez*, illetve Pilinszky *Passió* és *Merre, hogyan?* című költeményeinek tükrében értelmezi. Az összehasonlítás Tandori költészetére nézve megvilágító erejű, azzal együtt is, hogy az „önkéntes elemzői tér” (351.) kialakítása hiányérzetet kelthet, és kétségeket ébreszthet az olvasóban. Olykor az lehet a benyomásunk, hogy a szerző – talán éppen a jelzett önkényességéből fakadóan – ráolvassa Tandori szövegeit Nemes Nagy és Pilinszky verseire. Emellett csak felületesen vet számot a Nemes Nagy költészetére és nyelv szemléletére szintén jellemző nyelvkritikai attitűddel (356–357.), ami a Tandori versei kapcsán többször hivatkozott Wittgenstein-tanulmány nyomán kézenfekvő lenne. Az alapképzéses hallgató tanulmánya ettől eltekintve ígéretes kutatói hozzáállásról tanúskodik, ami a következő évek során remélhetőleg tovább mélyül.

A kötet néhány további szerzőjének gondolatmenete is kapcsolható a Kulcsár Szabó Ernő által felvetett szempontokhoz. Lőrincz Csongor amellel érvel, hogy Nemes Nagy érdeklődése az írásszerűség, a szöveg materialitása helyett a képszerűségre és olyan „immateriális jellegű” esztétikai hatástényezőkre irányul, mint amilyen a hangoltság, a modalitás vagy a poétikai atmoszféra. Kulcsár Szabó vagy Bartal Mária később idézett tanulmánya egyébként mintha ennek az ellenkezőjét igazolná. Lőrincz a költői megnevezés problémájával foglalkozik, és arra mutat rá, hogy Nemes Nagy költészetében „a katakretikus megnevezés komplexuma kerül előtérbe”, amely a – költőnő szavaival élve – „névtelen, gazdátlan, de nagyon is érzékelt emóciók” megragadá-

<sup>5</sup> Vesd össze például: *Verskultúrák. A líraelmélet perspektívái*, szerk. KULCSÁR SZABÓ ERNŐ – KULCSÁR SZABÓ ZOLTÁN – LÉNÁRT TAMÁS, Ráció, Budapest, 2017, 9–11., ill. MOLNÁR GÁBOR TAMÁS, *Jonathan Culler: Theory of the Lyric*, It 2016/3., 364–365.

sát szolgálja.<sup>6</sup> A megnevezés csakis közvetett lehet, és azért válik képi jellegűvé, mert nem éri el referenciális módon közlendőjét. Ezek a következtetések Mártonffy Marcell tanulmányának gondolataival csengenek össze. Mártonffy az *Elégia egy fogolyról* című vers értelmezése során amellel érvel, hogy a „mondhatatlan” – a kamaszkori barátó halála nyomán érzett trauma – uralhatatlansága miatt kikerül „az élményközlés kéznél lévő technikáinak hatálya alól”. Rilket idézve az érzékletek ilyen „excesszív feltorlódását” hívja Nemes Nagy „névtelen emóciónak”, „eddig ismeretlen lelki tartalmaknak”, és mivel ezeket képtelenség a megszokott nyelvi formában kifejezni, áthelyezi őket „az emlékezés és az intencionált figyelem aktusaiban megképződő tárgyi asszociációk jelentésteremtő közegébe”. (110.) Lengyel Valéria tanulmánya számos ponton Lőrincz és Mártonffy gondolataira felel, amikor a prózai írások „gazdag retoricitását” veszi górcső alá, és amellel foglal állást, hogy Nemes Nagy értekező szövegei alapvető nyelvfilozófiai problémáknak adnak hangot, amennyiben egyszerre foglalkoznak a kifejezés lehetőségeivel és korlátaival. Jóllehet Nemes Nagy esszéit körültekintően vizsgálja, a tanulmány több ponton mégis hiányérzetet hagy maga után. Szerzője ugyanis megemlíti például Kosztolányi Dezső *Nyelv és lélek* című esszé-kötetét, de nem tér rá vissza, holott ez a párhuzam különösen ígéretesnek és továbbgondolásra érdemesnek tűnik.

Molnár Eszter tanulmánya Nemes Nagy költészetének egy, a korábbiakban még nem említett meghatározó jellemzőjét vizsgálja. A költőről tudható, hogy magyar, latin és művészettörténet szakon végzett, és költészetében kiemelt jelentőségű a képi ábrázolás és látványteremtés. Molnár a versek művészettörténeti vonatkozásaival, „a szavakkal megfestett képpel” (*ekphrasisokkal*) foglalkozik. A *képekről* című vers például olvasható úgy, mintha egy képzeletbeli múzeumban játszódnék, *Az alvó lovasok*, Kassák Lajosnak címzett vers Csontváry *Tengerparti lovasok* című festményét idézi, a *Múzeumi séta* pedig pontosan ragadja meg a kiállítások atmoszféráját. Akár folytatható is lenne a Molnár által idézett versek sora. A Kelemen Emese írásában érintett *De nézni* című vers a müncheni Hollósy-kör, illetve a nagybányai művésztelep természetábrázolásaira emlékeztethet,<sup>7</sup> a „lombok, cédrusok érdes ága” sorról pedig Csontváry *Magányos cédrusa* juthat eszünkbe. Míg Molnár a hatástörténeti kapcsolatokra és az életrajzi vonatkozásokra fektet nagyobb hangsúlyt, addig Lénárt Tamás – Lőrincz vagy Kulcsár Szabó meglátásaival párbeszédben – poétikai kérdésfelvetések felől közelít Nemes Nagy képszemléletéhez. Lénárt tanulmánya *A látvány* című verset, illetve ennek korábbi, barna noteszbeli „Mert énekelni nem tudok...” kezdetű szövegvariánsát veszi szemügyre. A barna noteszbeli vers a nyelv „mediális analízisét” nyújtja, amelyben „egymásnak feszül” hang, kép és írás, *A látvány* című vers viszont első pillantásra kevésbé tűnik komplexnek. Második olvasatra azonban kitűnik, hogy Nemes Nagy valójában lényegesen összetettebb versnyelvbe dolgozza át a korábbi

<sup>6</sup> Erről a kérdéstről a Lőrincz Csongor által hivatkozott Kulcsár Szabó-tanulmány mellett lásd még SCHEIN GÁBOR, *A metaforikus nyelvi mozgások jelentéssége a Napforduló költészetében* = Uő., *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Universitas, Budapest, 1998, 94–95., illetve Bartal Mária jelen kötetben közölt tanulmányát.

<sup>7</sup> Ehhez lásd például NÉMETH LAJOS, *Modern magyar művészet*, Corvina, Budapest, 1972, 14–16.

változatot: az új szöveg a felébredés, az „eszmélet” víziószerű pillanatát ragadja meg, és „[...] a k[h]iazmus retorikai alakzatán keresztül kint és bent »oszillációját« tartja fenn.” (224.)<sup>8</sup>

Palkó Gábor és Kiss Georgina dolgozatai az előzőekben taglalt írásokhoz képest általános olvasásméleti vonatkozásokban vetnek fel néhány fontos, vitára érdemes kérdést. Palkó gondolatmenetének kiindulópontja a Jelenkor 2012-es évfolyamának 3. és 4. számában közölt vita, amely Térey A *nagyasszony* című esszéje<sup>9</sup> körül bontakozott ki. Térey vitaindítója „a vallomásos költészet elvárásrendjével szembesíti az életművet, kifogásolva annak áttételességét, komplexitását és »homályosságát«: eliptikus karakterét [...]” (144.) Palkó a folyóiratban kialakult disputát Peter Fuchs irritáció-elmélete felől közelíti meg, miszerint legalább két lehetőség adott egy költemény befogadójára. Vagy „puszta irritációként” utasítja el a „kommunikálhatatlanságot kommunikáló gesztust” (ez Nemes Nagy költészetében a megnevezés, a kifejezhetőség problémájához köthető), vagy kioltja a paradoxont, hogy így tegye érthetővé a művet (mint például az életrajzi olvasatok).<sup>10</sup> Palkó tanulmánya olyan költők szövegei kapcsán is adekvát gondolatokat fogalmaz meg, akiknek megnyugtató elméleti és történeti (újra)pozicionálására – akár „a költői módszer alapvető nem-értéséből”<sup>11</sup>, akár irodalom- és kultúrpolitikai okokból – egyelőre még nem került sor, mint például Radnóti Miklós, Áprily Lajos, Szép Ernő vagy Lator László esetében.

Kiss Georgina tanulmánya Nemes Nagy tárgyias költészetével foglalkozik, és érdekes műfajelméleti kérdéseket vet fel. A szerző kitér a tárgyiaság európai hagyományának bemutatására (Eliot „objective correlative”, valamint Rilke „Dinggedicht” terminusait említ), majd kísérletet tesz arra, hogy körvonalazza a tárgyias líra különböző alfajainak tipológiáját. Noha vállalkozása láthatóan alapos kutatómunka eredménye, meglátásom szerint némely ponton vitatható. Kétségek támadhatnak ugyanis azzal kapcsolatban, vajon kezelendő-e ilyen merev tipológiai rendszerben a tárgyias líra, sőt általánosságban a lírai szövegek. Az úgynevezett „önintencionált” vers esetében például a szubjektum legalább olyan fontos, mint a tárgyak, amelyeken keresztül kifejezi önmagát, így ez a szövegtípus legalább annyira értelmezhető az alanyi, mint a tárgyias költészet alfajaként. Az egyes kategóriák között talán sokkal keskenyebbek a határok, semhogy ragaszkodnunk kellene az ilyen típusú fogalmi osztályozásokhoz. Mindazonáltal Kiss tipologizálása jól szemlélteti a Nemes Nagy egyes verstípusai közötti különbségeket. Gondolatmenete ennyiben Hernádi tanulmányához kapcsolható, amely a költőnő dramatikus verseinek csoportosítását tűzi ki célul. A dramatikus vers fogalmán itt egyfelől a megszólító beszédmódú, monologikus formájú költe-

<sup>8</sup> A khiazmus retorikai alakzatáról lásd még: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Kiüresítés és (negatív) dialektika. A khiazmus példája = Uő., Tetten érhetetlen szavak. Nyelv és történelem Paul de Mannál, Ráció, Budapest, 2007, 74–104.*

<sup>9</sup> TÉREY János, *A nagyasszony. Nemes Nagy Ágnesről*, Jelenkor 2012/3., 299–302.

<sup>10</sup> Fuchs gondolatai egyébként Jacques Derrida kritikái olvasatokról és kommentárokról alkotott elméletével is párhuzamba állíthatók. (Ehhez lásd Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, ford. MARSÓ Paula, Typotex, Budapest, 2014, 181–182.)

<sup>11</sup> Palkó Gábor itt Hernádi Máriát idézi (HERNÁDI Mária, *Az olvasó mint diktátor*, Irodalmi Jelen 2012/5., <https://www.irodalmijelen.hu/05242013-1543/az-olvaso-mint-diktator>)

mények („monologikus-dramatikus” verstípus), másfelől az olyan párhuzamos szerkesztésű szövegek értendők, ahol a megszólító és a történetmondó/leíró szövegegyesek – akár tipográfiaileg is elkülönítve – két önálló szöveget visznek színre („dialogikus-dramatikus” verstípus).

Ahogy már korábban is jeleztem, a kötet szerzői nem korlátozzák figyelmüket Nemes Nagy lírájára, sőt Bányai Tibor Márk dolgozatának középpontjában Pilinszky *Apokrif* és Kiss József *Tüzek* című versének összehasonlítása áll. Bányai az intertextuális hatásokat vizsgálja lírapoétikai összefüggések és tematikus-motivikus jellegzetességek felől közelítve, és körültekintően alapos elemzéseken keresztül amellel érvel, hogy „[a] két vers kapcsolata messze túllép a strófaszervezeti és retorikai egyezéseken.” (304.) Kulcsár-Szabó Zoltán Nemes Nagy és Oravecz prózaverseit helyezi egymás mellé, tanulmánya egyúttal fontos műfajelméleti tanulságokkal is szolgál – annak ellenére is, hogy nem vet számot a prózavers és a prózaköltemény fogalmának dilemmájával.<sup>12</sup> Tőle megszokottan figyelmes, poétikai és nyelvi tekintetben is pontos és aprólékos elemzéseiben Todorov nyomán abból indul ki, hogy a prózavers „ambivalenciákkal körülírható műfaj”, és azt vizsgálja, hogy milyen viszonyban áll a köznapi nyelvhasználat és a líraiság, és miként jelennek meg „a költői nyelv mibenlétéről alkotott víziók” a prózaversekben. „Ez persze nem azt jelenti – írja Kulcsár-Szabó –, hogy valamiféle nem-lírai kód után kellene kutatni az értelmezőnek, hanem sokkal inkább annak belátására kényszerít, hogy a prózaversben nincs elsődleges műfaji kód”. (177.) Tehát maga a prózavers műfaji kategóriája is elbizonytalanítja a próza és a líra között húzódó határokat. Kelemen Emese is ezt a témakört érinti, amikor Mészöly *Film* című regényét Nemes Nagy tárgyias versei és költészetfelfogása felől elemzi. Nemes Nagy véleménye meghatározó volt nemzedéke számára, így joggal merül fel a kérdés, hogy tárgyszemlélete mennyiben befolyásolta a hozzá közel álló prózaírók szövegeit, és ez mennyiben lehet hatással a prózafordulat után született regényekről alkotott értelmezéseinkre. Kelemen amellel érvel, hogy Mészöly *Filmje* – akárcsak Nemes Nagy *De nézni, A látvány* vagy *Félgömb* című versei – némafilmekhez hasonlatos kivetítés, „hangtalan zsúfolódás”, amelyben a tárgyak a látás és a látvány által jutnak hangsúlyos szerephez. Mészöly regénye a kamerán keresztül az embereket is tárgyként kezeli, amit akár párhuzamba is állíthatnánk Mándy Iván vagy Vladimir Nabokov poétikai koncepciójával. Tamás Péter összehasonlító elemzése Mándy *Tájak, az én tájaim* című kötetét és Nabokov *Áttetsző testek (Transparent Things)* című kisregényét helyezi egymás mellé. Mándy és Nabokov szövegeiben az emberek „megtárgyasulnak”,<sup>13</sup> a tárgyak antropomorfizálódnak, sőt Mándy novelláiban „[...] a tárgyak és helyek saját, egyéni atmoszférával rendelkeznek, amely valamilyen formában megőrzi a velük kapcsolatba került emberek világát”. (443.)

Bartal Mária Nemes Nagy verseit és P. Simon Attila Mészöly *Az atléta halála* című regényét elemző tanulmányai szemléletmódjukban közelítenek egymáshoz.

<sup>12</sup> Ehhez lásd ŐSI János, *Prózaköltemények a Nyugat korszakától 1989-ig*, Bölcsészettudományi doktori disszertáció, ELTE BTK, 2005, 3–5., <http://doktori.btk.elte.hu/lit/osi/disszertacio.pdf>

<sup>13</sup> A tanulmány szerzője itt Tarján Tamást idézi: DARVASI Ferenc, *Köztünk vagy. Beszélgetések Mándy Ivánról*, Corvina, Budapest, 2015, 60.

P. Simon azt vizsgálja, hogyan válik a testi tapasztalat nyelvivé, illetve a test az emlékezet mimetikus médiumává. Noha a sporttörténeti kontextust is bevonja, megközelítését nemcsak a sportra korlátozza, hanem Bagi Zsolt *A körülírás* című Nádas-monográfiájának gondolatait is visszahangozva egyúttal interszubjektív viszonyok alkotóelemeként is értelmezi,<sup>14</sup> elemzésében pedig kitér a testi érzékelés és az asszociatív emlékezés identitásformáló hatására is. Bartal – többek között Jean-Luc Nancy és Maurice Merleau-Ponty szövegeire hivatkozva – fenomenológiai és hermeneutikai irányultsággal közelít a versek testábrázolásaihoz: nemcsak azzal foglalkozik, hogy a szöveg milyen poétikai eszközökkel ábrázolja a testi fájdalmakat és a mozgást, hanem azzal is, hogy milyen hatást gyakorol mindez a befogadóra, vagyis miként szomatizálódik az olvasás folyamata. A szerző ezúttal is szemfüles értelmezőnek bizonyul. Tanulmányában – amely egyébként egy nagyobb kutatásba ágyazódik – Nemes Nagy *Hasonlat* és *Lázár* című verseinek értelmezésére koncentrálnak, érzékeny, szövegközpontú elemzéseit finom arányérzékkel támogatja meg elméleti vonatkozásokkal. „A vers hatásmechanizmusának integráns része – írja Bartal a *Hasonlat* című verssel kapcsolatban – a befogadóban a (fel)olvasás során érzékelt [...] ingerek (artikulációs botlások, enjambement-ok, metrikai törés stb.) nyomán előhívott individuális testi emlék újraaktiválódása”. (205.)

Vásári Melinda az érzékek leírhatóságának és az atmoszféra megragadhatóságának problémáján keresztül Kelemen Emese, P. Simon Attila és Tamás Péter gondolataival is párbeszédbe lép. Tanulmányában Ottlik regényeinek atmoszférateremtő eszközeit és a Mészöly-esszéiben kirajzolódó atmoszféra-konceptiót vizsgálja. Kérdése, hogy a megragadhatatlan megragadására irányuló törekvés milyen médiumokon keresztül valósul meg a szövegekben. Egyik példája Medve, aki a *Budában* a matematika nyelvén fogalmazza meg az elbeszélhetőség problémáját. A heisenbergi határozatlansági reláció ottliki képlete szerint az epszilonhoz közelítve, a leírás pontosításával valójában egyre távolabb kerülünk a pontosságtól. Más szavakkal – ahogy azt Mészöly az utalásról szólva megfogalmazza – a pontatlansággal olyan pontosságra mutatunk rá, ami megnevezhetetlen.<sup>15</sup>

A kiadvány mindazonáltal nemcsak elméleti, de filológiai szempontból is értékes, minthogy kritikai igényű szövegközlések is helyet kaptak benne. Hernádi Mária és Urbanik Tímea gazdag jegyzetapparátussal ellátott munkája Nemes Nagy Ágnes, Lengyel Balázs, Mészöly Miklós és Polcz Alaine „négykezes” levélváltásaiból ad közre részleteket, amelyek egyfelől „az újhordas szellemi műhely” működéséről, másfelől pedig „egy élethossziglan tartó barátságról” tesznek tanúbizonyságot. Hasonlóan fontos Darvasi Ferenc szövegközlése, amely Mándy Iván és fordítója, John Batki levelezéseiből válogat. Batki magyar származású költő, író és műfordító, aki családjával 1956 őszén emigrált Amerikába. Mándyt először 1987-ben kereste fel, hogy hozzá-

<sup>14</sup> Vö. BAGI Zsolt, *A körülírás. Nádas Péter: Emlékiratok könyve*, Jelenkor, Pécs, 2005, 40–48.

<sup>15</sup> Vásári a következő szöveghelyet idézi: „Az utalás mai funkciója: pontatlansággal rámutatni olyan pontosságra, ami megnevezhetetlen – pontosan megadott elemek pontatlan kapcsolatba hozásával rámutatni a megnevezhetetlen pontosságra.” Mészöly Miklós, *Realizmus – nem-realizmus = Uő.*, *A pille magánya*, Jelenkor, Pécs, 1989, 73.

járulását kérje az *Önéletrajz* című novella angolra fordításához, ezt követően pedig nyolc éven át leveleztek egymással, többször találkoztak is. A levelekből az tűnik ki, hogy szoros barátság fonódott közöttük. A levélközlések mellett Z. Urbán Péter Lakatos István költészetével foglalkozó munkája is inkább tekinthető egyfajta kritikai kiadásnak, mint tanulmánynak: a szerző viszonylag hosszasan értekezik Lakatos elveiről verseinek kiadásával kapcsolatban, illetve filológiai pontossággal tárja fel az első kötet előzményeit és mutatja be a kötetterveket.

Kelevéz Ágnes tanulmánya, amely Nemes Nagy sokáig publikálatlan *Babits szerkesztő úr* című drámájának<sup>16</sup> keletkezéstörténetét veszi szemügyre, szintén irodalomtörténeti jelentőségű, bár a szerző egyúttal a szöveg rendkívül alapos dramaturgiai elemzését is adja. Kelevéz amellet foglal állást, hogy Nemes Nagy drámája „látványos cáfolata” a Babits személyével szemben alakuló kritikai narratívának. A költő „[...] nem hagyományos értelemben vett élettrajzi drámát akar írni, amely kész élményeket közvetít, nem érzelmi azonosulást akar elérni, hanem a közönség aktív, kritikusan figyelő részvételét akarja előhívni.” (85.)

A tanulmánygyűjtemény nem csak irodalomtörténeti vonatkozásokban tekinthető sokoldalúnak. Könyü Árpád filmtörténetileg releváns írása az újhordások (Gyárfás Miklós, Mándy Iván, Mészöly Miklós, Pilinszky János) és filmrendezők koprodukcioit mutatja be. Az egyes filmek rövid elemzéseit a téma kultúrpolitikai hátterének ismertetése kíséri. Zeke Zsuzsanna a konferenciával egy időben szervezett kamarakiállításról szóló összefoglalója elsősorban tárgytróneti és filológiai kutatások számára adhat támpontokat. A kiállítás anyagát a konferencia előadásaihoz igazodva válogatták, így illusztrációként szolgálhatott a tudományos ülésszakon elhangzottakhoz – ahogy a konferenciakötet végén a kiállításról, illetve az ott bemutatott tárgyakról készült fotók szolgálnak illusztrációként a kötetben közölt tanulmányokhoz. A tárlókban helyet kapott sok más mellett a Kelevéz Ágnes tanulmányában elemzett *Babits szerkesztő úr* című Nemes Nagy-dráma autográf bejegyzésekkel ellátott gépiratának másolata, a költő rajza Mészöly Miklósról, Lengyel Balázs írógépe, Lakatos István iskolai bizonyítványa, illetve Ottlik Géza szemüvege, és más személyes tárgyak, fényképek is.

Nemes Nagy befogadástörténete bőséges és szempontgazdag, a korabeli visszhangtól egészen a jelenkori tudományos diskurzusig. Lengyel Valéria monográfiájának az ún. *spatial turn* szemléletmódja felőli megközelítése például kifejezetten innovatívnak mondható.<sup>17</sup> Akár az is jelzésértékű lehet, hogy Bárdos László – aki a konferencia előtt hunyt el megrendítő váratlansággal, és akiről az előszó röviden meg is emlékezik – két Nemes Nagy költészetével foglalkozó esszét is újraközölt 2016-os *A célravezető eltévedés* című könyvében.<sup>18</sup> Az újabb kötet annak ellenére is komoly anyaggal gazda-

<sup>16</sup> A drámát a *Leírás és értelmezés* című kötetben adták közre: NEMES NAGY Ágnes, *Babits szerkesztő úr*, közr., jegyz. KELEVÉZ Ágnes = *Leírás és értelmezés*, 137–233.

<sup>17</sup> LENGYEL Valéria, *Elfordított látóhatár. A poétikai tér Nemes Nagy Ágnes költészetében*, L'Harmattan, Budapest, 2015, 9–12.

<sup>18</sup> BÁRDOSS László, *A célravezető eltévedés. Tanulmányok a magyar lírai moderniségről*, Tipp-Cult, Budapest, 2016.

gítja Nemes Nagy Ágnes és az újholdasok recepcióját, hogy – Lakatos Istvánt vagy Mátyás Ivánt leszámítva – egyáltalán nem esik szó olyan, tudományos szempontból ugyancsak elhanyagolt költőkről, írókról, mint Lator László, Rába György vagy Vas István.

(Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2017.)

SZENTESI ZSOLT

## Új horizontok felé – egy megkerülhetetlen alapkönyv

*Verskultúrák. A líraelmélet perspektívái*, szerk. Kulcsár Szabó Ernő  
– Kulcsár-Szabó Zoltán – Lénárt Tamás

Bár nincs igazán távlatunk ahhoz, hogy az összegzés bizonyosságát vindikáló és perspektivikusságát megcélzó kijelentéseket tegyünk, de talán nem tévedünk nagyot azon tudományfilozófiai és -történeti feltevésünkkel, hogy az ezredforduló tájékára illúzióknak tűnik a tiszta diszciplinaritás és művelhetősége. Amint erre már a természettudomány művelői is utaltak, a matematika vagy a fizika sem funkcionálhat kizárólag szaktudományként, vizsgálódásainak kell, hogy legyen egyfajta antropológiai horizontja. Ha a korábban abszolút deszubjektivizáltak, dezantropomorfnak vélelmezett természettudományok kapcsán efféle felvetések fogalmazódnak meg, akkor miféle konklúziókhöz, új szemléletmódokhoz, vizsgálati aspektusokhoz juthatnak el a társadalomtudományok vagy a művészettudományok új horizontok felé tájékozódó szakemberei? S ehhez járulnak még azon kutatások, melyek legfeljebb néhány évtizedes múltat tekintenek vissza, mint a diszkurzus-, illetve kommunikációelmélet, a médiatudomány, a kulturális antropológia, a kognitív nyelvészet és pszichológia, az ökológia, a cultural studies különböző ágai, vagy a különféle episztémétörténeti teóriák revelatív megállapításai. Ezek azért tudtak ösztönzőleg hatni, sőt új távlatokat nyitni a művészettudományok számára (is), mert az ezredfordulóra teljeséggel elfogadott, sőt elvárt lett tudományfilozófiailag az interdiszciplinaritás, aminek gyökerei leginkább a 20. század második felére nyúlnak vissza. Az irodalomelmélet egyik ága, a műnem- és műfajelmélet sem maradt érintetlen az új horizontokat nyitó vizsgálati módszerek és gondolkodási modellek hatásaitól. Még akkor is igaz ez, ha kötetünk *Előszavában* ez olvasható: „A líra elmélete talán egyike azoknak az irodalomtudományos tárgyterületeknek, amelyek – némi túlzással fogalmazva – a legtovább maradtak érintetlenek az 1980-as–1990-es évektől kezdve több hullámban begyűrűző kultúratudományos fordulattól”. (9.) Ennek megfelelően a könyvben (melynek szerzői az MTA-ELTE Általános Irodalomtudományi Kutatócsoportjához kapcsolódnak) azon tudománytörténeti és -elméleti belátások igen termékeny továbbgondolása játssza a legfőbb ösztönző szerepet, melyek ezen újabb diszciplínák forrásvidékéről származó kihívások felől érkeztek. Ez egyúttal azt is jelenti, hogy a felhasznált szakirodalom jobbra nyolc-tíz éves távlatban keletkezett, sőt gyakori, hogy a tanulmányírók két-három éve napvilágot látott, elsősorban idegen nyelvű szakszövegekre támaszkodnak, azokból idéznek, és ez jelzi, hogy a szerzők imponáló otthonossággal mozognak a legfrissebb

eredményeket felvonultató, akár idegen nyelvű szakirodalmak gazdag termésű teritóriumán.

A kötetnyitó Agócs Péter-tanulmány (*Hagyományteremtés, intertextualitás és műfaj Pindaros kardal-lírájában*) rögvest azt példázza, hogy az újabb irodalomtudományos szemléletek és kérdéshorizontok nemcsak bármely időszakban létrehozott irodalmi alkotásból képesek új válaszok kinyerésére, de az akár 2500 éves múltra visszatekintő retorikai, poétikai munkák is új dimenziókat feltárva szólalnak meg. A szerző a kardal műfajának alakulástörténetét egyszerre vázolja fel antropológiai és antropotörténeti horizontból, arra keresve elsősorban a választ, mi volt ezek kulturális szerepe, funkciója s mik lettek ebből következő poétikai specifikumaik. Az erőteljes emberi vonatkozásokkal bíró kulturális rendszervizsgálatba ágyazott műfajrepresentáció így egyszerre nyer diakrón és szinkrón aspektust. Hangsúlyossá lesz, hogy „a műfajokat az ünnepekben való gyökerezettségük és az előadás kontextusai határozták meg” (26.), és hogy ez az okkaszionalitás idővel normativitássá szilárdult. Ezzel párhuzamosan médiumelméleti, illetve medialitástörténeti szempontból az előadás-szerűségről és az azzal párhuzamos élőzeneiségről, illetőleg a szintén meghatározó táncjellegéről az írásbeliségre helyeződött át a hangsúly. Már csak azért is, mert a fénykorban gyakori volt, hogy a városok műveket (például epinikionokat, győzelmi ódákat) rendeltek neves szerzőktől, akik már lejegyezten adták át/elő műveiket. Vagyis létrejött a *szöveg mint önálló esztétikai tárgy*. (28.) Ez pedig éppúgy lehetővé tette a kanonizálódás folyamatát, mint azt, hogy időben és térben kiteljesedjék, kitáguljon a művek oktató-nevelő, azaz valamiféle kognitív-episztemológiai funkciója. A tanulmány arra is rámutat: az egyes alkotások generalizálódnak és totalizálódnak a műfajjá szilárdulás során, és hogy e létrejövő műfajok miképp hatottak/hatnak vissza a megszülető műegyedekre, prezentálva ezzel mű és műfaj komplementaritásának genealógiáját. Sőt alkotás és tárgyának sajátos egymásra hatásaként szól Agócs arról is, hogy az istenek által az olümpiákon győzelemre segített versenyzők halhatatlanságát a dalba foglalás csak fokozta, és ez egyúttal a dal, az alkotás halhatatlanságának is zálogává lett.

Ferenczi Attila szövege (*Horatius a költészet hasznáról*), a római szerző ismert művét, az *Ars poeticát* járja körül új aspektusból. A *charis*, a 'megbecsüléssel teli hálás gondolat' mint ihletforrás s egyúttal elérendő cél itt is fontos szerepet kap, akárcsak a *doxa*, a hírnév. Már csak azért is, mert az antropológiai horizont beléptetésével észlelhető, hogy „a gondosan ápolt közösségi emlékezet a jelen harmóniájának a záloga”. (273.) A költő egyszerre ihletett vates és megrendelést teljesítő „pénzen megfizetett munkás”. (274.) Ferenczi arra is utal, mi a jelentősége a horatiusi szóhasználatban a *poeta* és a *vates* eltérő alkalmazásának, kiemelve az utóbbi transzcendens allúzióit, valamint azt, hogy a költészet az istenekhez fordulás, a *preces* ('a kérés folyamata, eszköze és tárgya') eszköze is egyúttal, vagyis a szokványos társadalmi hasznosságon túlnövő jelentőséggel is bír. Konklúziójában Ferenczi a horatiusi költő- és költészet-felfogás eredetiségére mutat rá: az alkotás „lelkésülten öntudatos, a költészetet a nyelv és a kultúra egészével azonosító, a költő szerepét és személyét a metafizikai világhoz kapcsoló poétikai vallomás [...]”. (282.)

Simon Attila *Platón és az enthusiasmos médiapolitikája* című írásában a görög szerző munkássága egyik szegmensének az újraértelmezésére vállalkozik. Elsősorban az *Ión* című dialógus kapcsán mutat rá: a költői tudás isteni inspiráció eredményeként manifesztálódik. A címben szereplő görög kifejezés alapos etimológiai, szemantikai, stilisztikai és retorikai körüljárásával értelmezi a szerző a platóni gondolatmenetet, és egyúttal azt a sajátos ambivalens szemléletet, amely egyszerre utasítja el az ideák konkretizációjának konkretizációját (vagyis a művészetet), és tartja szükségesnek (szükséges rossznak?) azt a jó és hűséges polgárok kineveléséhez. Különöst annak fényében érdemes ezt végiggondolnunk, hogy ha a művészet, a művészi képesség az istenektől eredeztethető (olyannyira, hogy a szerző „nem egy origo, hanem egy *medium*, egy *metaxy*” [414.]), akkor miért haszontalan és felesleges annak megalkotódó produktuma, és miért üzendők ki esetenként a városból egyes költők, rhapsódosok, táncosok? Az isten–költő–rhapsódos-viszonyt Simon Attila egyfajta instrumentalizálódásként és egyúttal mediatizálódásként szemléli, melynek során a hangadás, a hangzó közvetítés „mágneses vonzerőt vagy »hipnotikus erőt«” (416.) közvetít egyebek mellett a szintén médiumszerűségként élénk tűnő ritmus, illetve ritmikus mozgás révén. Mindez pedig a befogadás aktusában a (Platón által kárhoztatott) affektív átélésbe való alámerülést (418.) eredményezi, azaz az alkotói enthusiasmos a befogadói enthusiasmos kiváltója lesz. A gondolatmenet pedig ott nyer kulturális antropológiai horizontot, hogy mindez a politikai instrumentalizálódás jelenségköre felé nyílik meg, lévén, hogy „a recitált vagy énekelt költészet volt az elsődleges médiuma a politikai, erkölcsi és társadalmi eszmék – történetírás, filozófia, tudomány [...] – elterjesztésének”. (420.)

Tamás Ábel írása (*Fekete négyzet. Catullus 51.8 megszakadó hangjáról*), a római költő 51. carmenjének hiányzó nyolcadik soráról értekeznek. Többekkel egyetértő véleménye szerinte e lacuna szándékolt, és az ezen intencionalizáltságból fakadó „performatív hiátus” (437.) jelentésségét igyekszik feltárni filológiai, illetve költészet-történeti adalékokat felvonultatva. Feltevése szerint a sorhiány oka az aposiopésis jelensége felől interpretálható, vagyis valamiféle heves érzelmi állapot áll a háttérben, és eszerint Catullus írásba, a szöveg materialításába, azaz a vizuális síkba fordítja át hangjának elnémulását. Így lesz a hiány „szerveesebb része a költeménynek, mint egy mégoly sikeres interpoláció [...]”. (447.)

Eisemann György tanulmánya (*A „létezés poézise” Arany János lírájában*) nagy lírikusunk romantikáról részlegesen leváló természetszemléletét, „tájköltészetét” elemzi a költő nyelvfelfogásán és -szemléletén, illetve a versszövegek materialitásának és immaterialitásának aspektusán keresztül. Az antropomorff-perceptuális szemléletmódon túllépve Arany, pontosabban a versszubjektum „[f]eladja mértékadó helyzetét, alanyiságából kiinduló létformáját, énközpontúan szubjektív igényeit, önmeghatározó illúzióit, humanisztikus célkitűzéseit és követelésit, hogy világát [...] *adományként* gondolja el”. (149.) Ilyen értelemben nem elsősorban teremti a látványt (szemben a romantikus poézissel), de annak létmódját felismerve e létmóduszt tárja elénk – önmagára is vonatkoztatva (ám az alanyi beszéd részleges kitörlődésével, illetve neg-

ligálódásával párhuzamosan). Ekkor már „egy másik nyelvhasználat távlata nyílik fel, újjáteremtve kép és gondolat vonatkozását”. (153.)

A több szempontból is releváns, helyenként revelatív elemzéseket és megállapításokat tartalmazó *Verskultúrák*-kötet egyik leginkább gondolatgazdag és gondolatébresztő tanulmánya Kulcsár Szabó Ernőé (*Honnan és hová? Az „önmegszólító” vers távlatváltozása a kései modernség korszakküszöbén*). A rövid, az irodalmi mű ontológiájára (is) vonatkoz(tathat)ó nyelvelméleti bevezető után az esztétizáló modernség század eleji lírikusainak (elsősorban Kosztolányinak) a beszédszerep és a nyelvi megalkotódás felőli értelmezéséről olvashatunk. A tanulmány szerzője kiemeli, hogy épp Kosztolányi és szövegei példázzák karakteresen, hogy a finomra kidolgozott, cizellált nyelvi és szcenikai sík egy erőteljes személyességgel összekapcsolódva már a húszas évek végétől többször is „elbillen”, sokszorosan átalakul. Kosztolányi *Ha negyvenéves...* című versének beható, részletes, több aspektusú, intertextuális vonatkozásokat is mozgósító interpretációja meggondolkodtatóan tárja elénk a versben lejegyzett „testi-materiális” jeleket és azok sokrétű szemantikáját. Utóbbit annak ellenére, hogy látszólag kifejezetten hiányzik a „mondandó”, lévén, hogy „a kimondottak gondolati-tartalmi relevanciája a közlés szemantikai nullfokához közelít”. (163.) Ám épp e látszólag redukált, kiüresített, negligált jelentéssík mögött képzik meg a materiális vonatkozások, illetőleg a narratív dikció a tanulmányban nagy erudícióval kifejtett mögöttes jelentéseket. Azon szemantikumot, amely épp a nem-történések háttérében meghúzódó, s (látszólag azok ellenében) mégiscsak létrejövő esztétikai értékesség felszíkrajzása nyomán épül(het) fel bennünk. Ebből is következik, hogy a mű több és más, mint az ekkoriban (is) oly gyakori hangulatlíra szokványos szövegei. Annál is inkább, mert a vers „a külső megfigyelés és a belső érzékelés poétikailag el nem választott terének különös köztességében” (168.) mozog, amelyben a testi bizonyosság és a lelki-tudati bizonytalanság feloldhatatlan kettőssége is benne rejlik – szorongatottságot, fenyegetettséget és feszültséget indukálva az énbén. Mindemögött ott van az „elháríthatatlan vég” tragikus szükségyszerűsége is, ami tovább fokozza a fent említett diszpozicionáltságot. A tanulmány lezárása pedig líraperiodizációs konklúziókhöz is eljutva a korszakküszöb fogalmát és jelenségkörét boncolgatva tud általánosabb következtetéseket levonni a magyar líra ekkori és későbbi hagyománytörténetét illetően – még távlatosabbá téve a szöveg gondolati ívét.

József Attila *Téli éjszaka* című költeménye hiába az életmű egyik elismerten centrális darabja, Tamás Attila csaknem félévszázados (de azóta is releváns megállapításokat tartalmazó) elemzésén túl meglehetősen kevés interpretációja született. Lőrincz Csongor tanulmánya (*A ritmus némasága? József Attila: Téli éjszaka*) elején meggondolkodtató módon szól a vers azon sajátlagos kettősségéről, amit a művet nyitó erőteljes performatív (ön)felszólítás szubjektívizáló gesztusa és a költemény további/későbbi részeinek deszubjektívizáló technikái közt fennálló oppozíció képez meg – részletesen elemezve e dichotómia által kibomló jelentéspotenciált. Lőrincz centrális szerepűnek mutatja a „mérés” tevékenységét (lásd a verszárlatot!), melyet a mű kiemelt „önreprezentációs metaforájának” tart. (319.) Igen elgondolkodtató és termékeny megközelítés a tanulmányban a különböző mediális partikulák feltérképezése, szám-

bavétele és ezek szemantikumkonstitutív szerepének feltárása. (Ezek közül például a ritmus, önreflexív módon, több helyütt is autopoetikus illetve autotelikus vonatkozási pontokkal is rendelkezik.) A különféle percepciósi síkok egymásba való áttűnése illetve egyediesített jelenléte ismét csak a szemantikum „mögöttes”, „nem nyilvánvaló” megképződésének zálogaiként tűnnek elénk az elemzésben. A tanulmány felhívja a figyelmet az időben lét és az időn kívüliség permanens ambivalenciájára a költeményben – aminek természetesen ismét csak lényegi konzekvenciái lesznek a jelentésséget illetően. Annál is inkább, mert a mediális és a temporális síkokat vizsgáló szemlélet összekapcsolása ismét csak releváns következtetésekhez képes eljuttatni az elemzőt: a mediális struktúramozzanatok „[...] lét és nemlét kölcsönös érintkezéseire utaltak vissza, érzéki és nem-érezéki effektusok, látás és sötétség, hang és némaság között különös intenzitást szabadítva fel [...]” (332.); és ezek egy része már a „nyelven túliba” fut bele, melynek eszközjellege részlegesen amúgy is felfüggesztődött.

A Pilinszky-életmű jelentős alkotása áll Lénárt Tamás tanulmányának (*Vetített kép és kockacsend. Pilinszky János: Ravensbrücki passió*) a középpontjában, amelyet a technikai képek elméletének problematikája felől közelít meg a tanulmány szerzője a háború utáni későmodern líra néhány jellegadó vonásának felmutatásával. E gondolatkörhöz és megközelítési módhoz elsősorban a költemény film- és fényképszerűsége vezette a tanulmányíró. A műben a közvetlen látványelemként feltűnő motívumok valójában egy látomás „képkockáiként” projektálódnak elénk, egyúttal „a humán és az inhumán közötti átmenetet” (367.), „az elhallgatás utáni megszólalás paradoxonát” (369.) is megjelenítve. Mindez pedig egy olyan fotográfiaként áll előtűnünk, amely temporalitás és atemporalitás metszéspontján helyezkedik el, mintegy benne az időben, de túl is azon.

Pataki Viktor Oravecz Imre egyik kései kulcsművét helyezi tanulmányának centrumába (*A retorikai képek emlékezete. Emlékezet, időszembesítés és hangoltság Oravecz Imre Halászember című kötetében*), elsősorban az emlékezés és felejtés kettőssége, illetve az időszembesítés problematikája felől vizsgálva a kötetet. Feltevése szerint nem egyszerű múltidézésre épül a mű mnemotechnikai struktúrája, hanem „a múltbéli és jelenbeli én pozíciójának kiasztikus viszonyában képződik meg”. (204.) A grammatikai, retorikai és poétikai elemeket, a metrikát és a modalitást vizsgálva jut el az idő- és értékszembesítés kérdéskörének elemzésén át a tanulmányíró a konklúzióig: nemcsak a múlt, de az emlékezés archiváló óhaja is uralhatatlan, és részleges vaksággal bolyongunk az atemporalitás labirintusában, mivel annak szokványos, bevett logikai linearitása már abszolút alinearitássá vált, és ez – egyebek mellett – „a saját emlék idegenségével szembesít”. (211.) A haláltudat mellett ez teszi még tragikusabbá az én szituáltságát: már az emlék(ezés) sem az enyém, külsővé lett, részlegesen levált rólam, és ez az önmegértés lehetőségét is részlegesen le- illetve kizárja.

KAF költészetének egyik szegmensét dolgozza fel Mészáros Márton *Az implicit pátosz formulái Kovács András Ferenc „Krisztinka-ciklusában”* című tanulmánya – elsősorban a patetikusság affektív és modális összetevői/struktúrái felől. Mészáros pontosan tárja föl a *Kys magyar nyelv: emleec* című vers mind a mediális, mind a grammatikai-retorikai-tropologikus megalkotottságából következő jelentésmezőit – túllépve



az eddigi értelmezések elfogadható, de leegyszerűsítő, a szemantikai sikokat rövidre záró megállapításain. A *Lear király Cordeliához* című vers kapcsán a pátosz többirányú, többaspektusú felfejtésén át tudja élni a szöveg sokszorosán rétegzett poétikai és modális megoldásait, és az ezek mögött felnyíló jelentésstruktúrákat.

Tolcsvai Nagy Gábor a szubjektívizáció vers- és szubjektumképző jelenségekörét vizsgálja (*Szubjektívizáció és az episztemikus lehorgonyzás felfüggesztése. Egy lírai beszédmód poétikája*) abból kiindulva, hogy „[e]bben a helyzetben valaki beszél, de mintha nem beszélne senki: a nyelv egy szélső helyzete alakul ekkor ki, a performancia önmagát felszámolja vagy teljes mértékben háttérbe helyezi, ugyanakkor a nyelvi cselekvő mégis jelen van, mintegy nem cselekvőként”. (338.) A felvezetés is jelzi: ez a megközelítésmód igen termékeny, hisz a 20. századi későmodern líra egy meglehetősen gyakori beszélője jön így létre, és e szubjektumképző eljárásnak igen jellegzetes következményei lesznek a művek grammatikai, retorikai és stilisztikai-tropológiai, sőt temporális vagy éppen a konceptualizáltság aspektusaiban. Emellett e szubjektívizációnak nevezett jelenség szinte automatikusan hozza magával a verstényezőket és a motivika objektívizációját, ami távolról egyfelől a tárgyiasság jelenségekörével mondható analógnak, másfelől pedig a szöveg és a beszélő kisebb-nagyobb mérvű narratívizálódásával.

Tárgyalt könyvünk Kulcsár Szabó Ernő és Lőrincz Csongor tanulmányai mellett legfontosabb írása Kulcsár-Szabó Zoltán *Író gépek* című szövege. Kiindulópontja az a kittleri gondolatmenet, melynek centrumában az írógép megjelenése áll, ami a papír „fehér morajlásának” felerősödését hozta magával, valamint kéz és betű szétválását. A(z) (író)gép az írás folyamatát technicizálva a nyelvhasználat transzformációját illetőleg modulációját hozta magával, és egyúttal egy mediális váltást is: „Kosztolányi gépírókisasszonya [...] elnémítja a költő hangzó [...] szavait, [...] s az elhangzó emberi szavak írásos formában élnek tovább [...]”. (482.) Ugyanakkor a gép hozzá is képes adni a valamiféle esztétikai kompenzációként a létesülő, beíródo szöveghez valamit, amit a kézírás és az élőszó nem. Ennek meggyőző, esetenként reveláló erejű példái és egyúttal megvilágosító magyarázatai következnek Tandori több alkotását beidézve. A gondolatmenet a költő 1991-es *Koppar köldüs* című kötetének interpretálásában kulminál, rámutatva mind az alkotói munkafolyamat, a techné, mind a minden „formai” látszólagosság ellenére nem posztmodern, hanem későmodern módon megképződő én(ek) művészet- és létszemléleti horizontjaira. Egyúttal azt is kifejtve: e nyelv egyszerre uralt és uralhatatlan, mert sajátlagos, specifikus szabályrendszere van, mely emellett permanens szabálynélküliségként is kinyilvánítja önmagát, a racionalitás és a véletlenszerűség kereszteződési pontján állva és funkcionálva. A tanulmányíró további Kukorelly Endrétől, Papp Tibortól vagy Borbély Szilárdtól vett citátumai pedig egyrészt a folytathatóság felmutatását célozzák, másrészt azt a termékeny hatást, amit Tandori „írógép-versei” gyakoroltak a magyar líra hagyománytörténetére.

Balogh Gergő Németh G. Béla annak idején revelatív hatású tanulmányát (*Az önmegszólító verstípusról*) gondolja újra *Igazságosság és eticitás a költői nyelvben* című írásában. A performativitás és a medialitás felőli „visszaolvasás” által tud a szerző rámutatni arra, hogy e versek nyelvben a performatívból a kognitívba való átmenet

figyelhető meg, ami a didaxis felerősödését hozza magával. (189.) Ugyanezen vizsgálati aspektus révén – beléptetve a beszédaktus-elméletet is – az igaz(ságosság) kérdésköréhez jut el a tanulmány írója, amennyiben kijelenti: „[h]a a performatívum az igazságosság lehetőségét jelenti, akkor az affirmatívum az igazságosság lehetőségének ígérete”. (198.) Így lesz az irodalom „az igazságosság lehetőségének legnagyobb ígérete [...]”. (201.)

Smid Róbert a német episztémé- és médiatörténész munkásságának feldolgozására vállalkozott (*Birdlandtól Ladylandig – és vissza. A lírai hang archeológiája Friedrich Kittler életművében*), elsősorban az oeuvre korszakainak különválasztására, illetve a pálya ívének bemutatására koncentrálva. A kittleri fogalomrendszerhez is kapcsolódva, annak elemeit az alakulástörténet bemutatására adaptálva a tanulmány kulcsfogalma a rekurzivitás. Smid szerint a tudós munkásságában már a kezdetektől közvetetten jelen van az az ókori görögség iránti orientáció és vonzódás, amely a pálya vége felé még erőteljesebbé válik. A tanulmány felhívja a figyelmet arra a fordulatra a kutató teóriájában illetve vizsgálati praxisában, amelynek lényege, hogy „a szellem vagy a képzés nem eredete a diskurzusnak, hanem maguk is az utóbbit működtető technikák révén létrejövő tényezők”. (527.) Némelyest az episztémék hatástörténetének analógiájára, miszerint nem a tudat vagy a képzés határozza meg az episztéméket, hanem azok befolyásolják, sőt determinálják látenszen, közvetetten az előbbieket megképződését. Külön figyelmet érdemel a tanulmány szerint Kittler utolsó korszaka, amikor Jimi Hendrix vagy a Pink Floyd zenéit (bár a recenzens szerint az utóbbi esetben nem igazán az együttes jelentős lemezeit alapul véve) elemezve jut újszerű következtetésekre; ez utóbbi esetében „a beszéd és a természet hangjai maradék nélkül hajlítódhatnak egymásba, közvetlen transzfert eredményezve [...]”. (536.) Ez pedig azt a harmóniát realizálja, amely az ókori görögség idején valósult meg, s amit a romantika „hamis harmóniája” váltott le.

Molnár Gábor Tamás az ókor óta ismert és lényegi transzformációkon átesett ars poetica műfaját vizsgálja tanulmányában (*Ars/poetica: a költőiségen kívül és belül. Poétikai vázlat a modern költészet önreprezentációs lehetőségeiről*). A tradicionális definíciók elősorolása és kommunikációelméletileg is pontosító értelmezése után Petőfi Sándor *Dalaim* és Arany János *Vojtina ars poeticája* kapcsán mutat rá a lényegi műfajelméleti distinkciókra és parallelitásokra, hangsúlyozva az utóbbi költemény azon ambivalenciáját, mely a szatirikus-ironikus modalitásból következik (illetőleg azt adja). A részletező tropológiai vizsgálat pontosan mutat rá a versben rejlő kettősségek poétikai megalkotódására illetve szemantikai funkciójára. József Attila és Kosztolányi Dezső kapcsán pedig azt is lényegileg járja körül, hogy az ars poeticában a nyelvi önmagára vonatkozás, az önreferencialitás következtében az önreprezentáció és az önmeghatározás közt párhuzam és ellentét egyaránt konstataálható, épp ezért a romantika után eltűnőben lévő vallomásos jelleg visszahívódik, az újfajta modalitásokkal együtt újra beíródik több kései modernségbeli versbe.

Összegezve leszögezhető: a *Verskultúrák* nem egyszerűen hiánypótló kiadvány, de több esztendőre lényegileg határozza meg a líráról, és ezzel párhuzamosan természetesen a lírai alkotásokról (konkrétan például azok interpretációs eljárásairól/

technikáiról) való gondolkodás főbb irányait. Szűkebb szakmánkon, az irodalomtudományon belül több tanulmánya is ezentúl megkerülhetetlennek látszik a magyar szakos diákok, de különösképpen a doktoranduszképzés hallgatói számára – ki és megjelölve a legújabb egzaminációs horizontok és vizsgálati aspektusok legfőbb és minden szempontból igencsak termékeny, újszerű meglátások és eredmények sorával kecsegtető kérdésirányait.

(Ráció, Budapest, 2017.)

# Szépirodalmi Figyelő

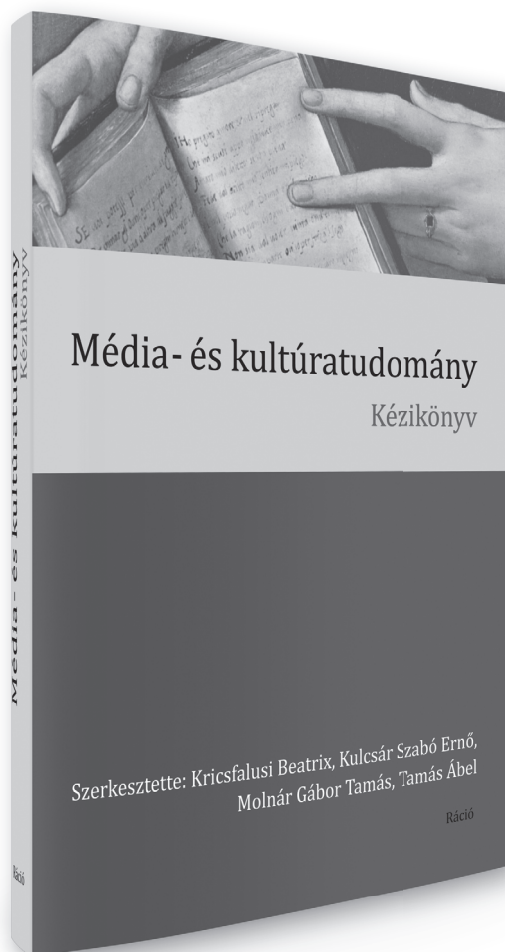
Irodalmi, kritikai, szemlélő folyóirat



2018  
4

Nyerges András prózája | Babics Imre, Beck Tamás, Vörös István versei | Hermann Veronika, Zsolnai György, Magyar Vivien és Zsigmond Andrea tanulmányai | Nagy Franciska képregénye | Kritikák Stermeczky Zsolt Gábor, Varga László Edgár, André Ferenc, Fehér Renátó, Bödecs László és Petrik Iván könyveiről

2018  
536 oldal  
4250 Ft



A hazai könyvkiadásban úttörő vállalkozás célja, hogy megismertesse az olvasókat a médiaelmélet és a kultúratudomány legfontosabb jelenségeivel, fogalmaival, szerzőivel és műveivel. Az egységes szerkezetben megírt szócikkek átfogó áttekintést adnak a humántudományokban (és különösen az irodalomtudományban) az ezredforduló óta alapvető kultúra- és médiatudományos paradigmáról. Ennek lényege, hogy (például) egy irodalmi szöveg elgondolhatatlan egyfelől az őt is meghatározó és általa is meghatározott kulturális összefüggésrendszer nélkül, másfelől anélkül, hogy figyelembe vennénk azokat a médiumokat, amelyek a szöveghez való hozzáférésünket lehetővé teszik, s amelyek minket magunkat is meghatároznak. A kézikönyv az Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport gondozásában készült, szerzői a téma hazai szakértői közül kerültek ki.

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

# MESÉL A KASTÉLY

Állandó kiállítás nyílt  
a **Halász-kastély**ban Kápolnásnyéken



Csodálja meg  
az eredeti pompájában felújított épületet,  
fedezze fel újjászületett parkját  
és ismerje meg a kastély  
és a benne valaha élők történetét!



HALÁSZ  
KASTÉLY  
KÁPOLNÁSNYÉK

2475 Kápolnásnyék, Deák Ferenc u. 10.

Telefon: +36 21 292 0471 | E-mail: [info@halaszkastely.hu](mailto:info@halaszkastely.hu)

Nyitva tartás: minden nap 9.00-17.00 óráig

ISSN 0324-4970



18002



9 770324 497145

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



HALÁSZ  
KASTÉLY  
KÁPOLNÁSNYÉK

# PUSZTÁK ARANYA

A NAGYSZENTMIKLÓSI KINCS  
HITELES MÁSOLATAI

és

**LÁSZLÓ GYULA**

A HONFOGLALÁS KORÁT BEMUTATÓ GRAFIKÁI  
A KÁPOLNÁSNYÉKI HALÁSZ-KASTÉLYBAN.



A KIÁLLÍTÁS  
2018. OKTÓBER 13-TÓL  
2018. DECEMBER 23-IG  
MINDEN NAP 10.00-18.00  
ÓRÁIG LÁTOGATHATÓ.

**HALÁSZ-KASTÉLY**  
2475 KÁPOLNÁSNYÉK,  
DEÁK FERENC U. 10.  
+36 21 292 0471  
INFO@HALASZKASTELY.HU