

3

2019

irodalomtörténet

iit

Kardeván Lapis
Gergely:
Petőfi sétálni megy

Kulcsár-Szabó
Zoltán:
Kafka fia

Pataky Adrienn:
Tandori Dezső
szonettjeiről

irodalomtörténet

100. ÉVFOLYAM (C.) • 2019 • 3. 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



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

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.



25nka
Nemzeti Kulturális Alap

KIADÓHIVATAL

Ráció Kiadó
1072 Budapest, Akácfa utca 20.
telefon: (1) 321-8023
e-mail: racio@racio.hu, web: www.racio.hu
Felelős kiadó a Ráció Kiadói Kft. ügyvezetője
Tördelés: Layout Factory Grafikai Stúdió
Nyomdai munkák: *mondAt Kft.* (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.
Megvásárolható a jobb könyvesboltokban,
illetve a Ráció Kiadó szerkesztőségében.

TANULMÁNYOK**KARDEVÁN LAPIS GERGELY**

Petőfi sétálni megy

Avagy a séta poétikája az 1840-es évek városirodalmában és Petőfinél 235

NYERGES GÁBOR ÁDÁM

Az együttműködés mikéntje

A pályakezdő Orbán Ottó helykeresése a hatvanas évek irodalmi életében 257

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

Kafka fia

Borbély Szilárd a világirodalomban 274

MŰHELY**Z. VARGA ZOLTÁN**

Metaforikus szerkezet és történelmi megértés

Déry Tibor: *Alvilági játékok* (1946/1948/1955) 296**PATAKY ADRIENN**

Tandori Dezső szonettjeiről

310

KRITIKA**S. VARGA PÁL**

„Jövevények és zsellérek”

Dávidházi Péter: „Vagy jöni fog...” *Bibliai minták nemzetiesítése a magyar költészetben*

322

HOVÁNYI MÁRTON

„ápol s eltakar”

Dávidházi Péter: „Vagy jöni fog”. *Bibliai szerepminták nemzetiesítése a magyar költészetben*

337

P. MÜLLER PÉTER

Színháztörténeti szöttes

Imre Zoltán: *Az idegen színpadra állításai. A magyar színház inter- és intrakulturális kapcsolatai*

356

Petőfi sétálni megy

Avagy a séta poétikája az 1840-es évek városirodalmában és Petőfinél¹

Városirodalom

Az 1840-es évek itthon is felélénkülő városirodalma (Nagy Ignác: *Magyar titkok*, 1844–45; Kuthy Lajos: *Hazai rejtelmek*, 1846–47; Jósika Miklós: *Egy kétemeletes ház Pesten*, 1847; Garay János pesti életképei) egyszerre tanúskodik Pest nagyvárosiassá váló életéről, a francia városirodalom (főként Balzac és Sue) recepciójáról, valamint a téma „eladhatóságáról”, tehát a pesti olvasó azon vágyáról, hogy elődeiétől egyre élesebben eltérő életmódját műalkotásokban lássa igazolva. A 19. századra a népeségrobbanás és az iparosodás a fizikai környezet olyan mértékű átalakulását eredményezte,² hogy Európa nagyvárosaiban egyszerre fontossá vált az újszerű térhasználat értelmezése, a városi tér olvashatóvá tétele. Ezt a munkát kezdetben főként az irodalom vállalta magára.³ Garay János egyik tárcája játékosan, önreflexív módon oldja meg a feladatot:

Egyébiránt legokosabban tesz, ki Pestet egy könyvhez hasonlítja. A' Dunaparton pompáskodó házsort úgy tekinthetni, mint címlapot. Az ajánlás, mellyben hízelkedni szokás – a' vendégfogadók. Előszó az utczai ugynevezett nagyvárosi lárma. Tartalma házak, emberek 's egyéb hozzá tartozandók. Mutatótábla az utczák' nevei 's boltcímerek. De mind e' mellett még el nem igazodnánk e' kőbetűk' chaoszában, ott vannak a' vesszők (,) mellyek értelmére osztják azt, az utczák. Pontos vesszők (:), mellyek az elosztott részt ismét összefoglalják, a' keresztűtak. Kettős pontok (:) mellyek azt még jobban megkülönböztetik, a' piacok. Pontok – a' temetők.⁴

¹ A tanulmány az NKFIH Posztdoktori kiválósági program (PD 124461) támogatásával jött létre.

² Leonardo BENEVOLO, *A város Európa történetében*, ford. ORDASI Zsuzsa, Atlantisz, Budapest, 1994, 173–177.

³ Walter BENJAMIN, *A második császárság Párizsa Baudelaire-nél*, ford. BENCE György = Uő., *Angelus Novus*, Gondolat, Budapest, 1980, 819–933.; Victoria E. THOMPSON, *Telling „Spatial Stories”. Urban Space and Bourgeois Identity in Early Nineteenth-Century Paris*, *The Journal of Modern History* 2003/3., 523–556.

⁴ GARAY János, *Tollrajzok és útiképek*, Pest, 1846, 31–32.

SZÁMUNK SZERZŐI

Kardeván Lapis Gergely, *tudományos munkatárs* (Pázmány Péter Katolikus Egyetem)

Nyerges Gábor Ádám, *doktorjelölt* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Kulcsár-Szabó Zoltán, *egyetemi tanár* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Z. Varga Zoltán, *tudományos főmunkatárs* (BTK Irodalomtudományi Intézet)

Pataky Adrienn, *irodalomtörténész* (Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport)

S. Varga Pál, *egyetemi tanár* (Debreceni Egyetem)

Hoványi Márton, *vendégkutató* (Yale University)

P. Müller Péter, *egyetemi tanár* (Pécsi Tudományegyetem)

Pest a napóleoni háborúk időszakában (1808–1814) végképp európai jelentőségű városvárossá vált, népessége pedig a század első felében gyorsabban növekedett, mint akár Párizs vagy Londoné. 1804 és 1851 között Buda lakossága 22000-ról 40000-re, Pesté 26000-ról 110000 főre emelkedett, ami persze óriási fluktuációval párosult.⁵ A város lakosságának néhány évtized alatti megsokszorozódása nem csupán lakhatási, higiéniai és rendészeti kérdéseket vetett fel, hanem olyan új, heterogén összetételű társadalmat teremtett, amelynek már nem a város vagy saját származásának hagyományai és szokásai jelentettek elsődleges támpontot, hanem egy addig ismeretlen nagyvárosi életforma kialakításában volt érdekelt.⁶ Ezen életforma radikális – egyes vélemények szerint evolúciós jelentőségű⁷ – újdonsága elsősorban az utcai életben tudott megmutatkozni, tér és ember, egyén és közösség új viszonyrendszeréről adván hírt.⁸ Minthogy a nagyvárosi térhasználat újdonságára épülő tekintélyes modernségelméletek leggyakrabban Párizst, „a 19. század fővárosát” használják referenciaként, érdemes legalább futólag rátekinteni erre a hosszú 19. század során az egész kontinensnek mintát adó városfejlődésnek néhány aspektusára. A téma magyar szakirodalmi főként a dualizmus kori Budapest és a második császárság kori Párizs között mutat ki rokon vonásokat.⁹ Az 1840-es évek – főként prózában – terjedelmes városirodalmi (Jósika, Nagy Ignác, Garay, Kuthy) és Pest-Buda történetének újabb feldolgozásai¹⁰ azonban arról győznek meg, hogy a városi életforma tekintetében a júliusi monarchia Párizsa, amely a „flâneur”, a „flânerie” melegágya, és a Vormärz biedermeier Pestje sem összehasonlíthatatlan entitások. A későbbi rivális Béccsel szemben ekkor még fennálló léptékkülönbséget is ekkor kezdi Pest nagy iramban ledolgozni neoklasszicista stílusú építkezéssel (Lipótváros) és jellemzően horizontális terjeszkedéssel.¹¹

Párizs városfejlődését minden más európai városétól megkülönbözteti, hogy ott a közösségi térhasználat fordulópontjait is az utcát újra meg újra birtokba vevő forradalmak jelentették. Elég Delacroix híres festményére (*A Szabadság vezeti a népet*) utalni, hogy érzékeltessük, az 1830-as dicsőséges három nap sokkolóan láthatóvá tette az alsóbb osztályt a középosztály uralta térben, egyúttal – mint Victoria Thompson rámutat – ijesztően láthatatlanná saját negyedeiben.¹² Nem véletlen, hogy a júliusi

⁵ BÁCSKAI Vera – GYÁNI GÁBOR – KUBINYI ANDRÁS, *Budapest története a kezdetektől 1945-ig*, Budapest Főváros Levéltára, Budapest, 2000, 92.

⁶ A kulturális szakadéék egy aspektusáról szól Czuczor Gergely a korban páratlanul népszerű verse, *A falusi kisleány Pesten*.

⁷ Vö. GEORG SIMMEL, *A nagyváros és a szellemi élet = Uő., Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*, ford. BERÉNYI GÁBOR, Gondolat, Budapest, 1973, 543–560.; REBECA SOLNIT, *Wanderlust. A History of Walking*, Penguin, New York, 2001, 182.

⁸ A dualizmus korával kezdődik a kérdés egy újabb magyar összefoglalása: GYÁNI GÁBOR, *Az utca és a szalon. A társadalmi térhasználat Budapesten (1870–1940)*, Új Mandátum, Budapest, 1999, 23–50.

⁹ Uo., 23–50.; BEDNANICS GÁBOR, *Topográfia és mitológia között. A nagyváros olvasatai a 19. század végi magyar lírában = Terek és szövegek. Újabb perspektívák a városkutatásban*, szerk. N. KOVÁCS TÍMEA – BÖHM GÁBOR – MESTER TIBOR, Kijárát, Budapest, 2005, 265–284.

¹⁰ BÁCSKAI – GYÁNI – KUBINYI, *I. m.*

¹¹ TAMÁSKA MÁTÉ, *Donaumetropolen. Wien – Budapest Stadträume der Gründerzeit. Tér és társadalom a dunai metropoliszokban. Bécs és Budapest a dualizmus korában*, Műry Salzman, Salzburg–Wien, 2015, 9–22.

¹² THOMPSON, *I. m.*, 538–539.

forradalom után – tehát Balzac, Sue pályájának idején – a győztes polgárság egyik fő törekvése a köztér elfoglalása volt, ennek szimbóluma pedig a flanőr lett. A Párizsról szóló irodalmi ábrázolások – mint Thompson rámutat – ettől kezdve a flanőr nézőpontját használva igyekeznek megérteni (*mapping*)¹³ a várost: „[a] flanőr szerepének újrafogalmazásával a középosztály írói valójában a városi tér helyes használatát értelmezték újra, érvényre juttatván a középosztály jogát a városi köztér elfoglalására és definiálására. Szabadon kószálni a város utcáin anélkül, hogy elgázolnák vagy leszólítanák az embert – ez a júliusi monarchiától kezdődően a fensőbbség, a város és lakói feletti uralom kifejeződésének számított.”¹⁴ (Hatalom és kószálás ilyen összefüggését alátámasztja a „polgárosító gyaloglás” gondolatának szép pályafutása is honi literatúránkban Petőfi *Hintón és gyalogjától Arany Epilógusáig* vagy az *Ének a pesti ligetről* című versig.)

Walter Benjamin Baudelaire költészetében fedezi fel ezt a városi teret újradefiniáló erőt, de már a negyvenes évek tárcairodalma, a különféle városi típusokat nyomon követő ún. „fiziológiák” is látni tanították a nagyvárosi embert.¹⁵ (Hasonló műfajú írások többek közt Garay János, Nagy Ignác, Frankenburg Adolf tollából nálunk is ellepték a divatlapok oldalait.)¹⁶ A nagyváros lírai reprezentációját Benjamin nemcsak ezektől az elbeszélő műfajú előzményektől, hanem a tájéköltészeti hagyománytól is megkülönbözteti: „Baudelaire-nál válik Párizs első ízben a lírai költészet tárgyává. Ez a költészet azonban semmiképpen sem »tájművészet«, hanem egy allegorikus költői látásmód, az elidegenített ember tekintete, amelynek tárgya a város. A csatangoló (flâneur) pillantása ez.”¹⁷ Az elidegenedés fogalma mára olyan tágassá vált, hogy jelentése alig kivehető, a társadalomtörténet mindenestre a tömegtermeléshez, illetve az urbanizáció robbanásszerű gyorsaságához köti a jelenséget.¹⁸ Ez a gyorsaság – írja

¹³ A városelmélet és a térelmélet angol nyelvű szakirodalmi előszeretettel használja a *mapping* fogalmát annak érzékeltetésére, hogy az egyes helyek (városok, tájak) bejárásának, megismerésének folyamata térbeli tapasztalatok és nyelvi-kulturális narratívák folyamatos interakcióját jelenti. A *Terek és szövegek* című városelméleti tanulmánykötet szerkesztői még pontosabban fogalmazzák meg előszavukban a városi tértapasztalat sajátosságát: „A város szövege tehát fizikai helyekből, kulturális elképzelésekből és narratív terekből fonódik össze, hiszen az épületekbe kulturális reprezentációk és elképzelések is beleépülnek, ugyanakkor a megépült terek tapasztalatokat, interpretációkat generálnak. Ez a kettősség szükségessé teszi, hogy a fizikai értelemben vett város fogalma mellé a megélt, az elképzelt, a bejárt, a léirt, azaz a szimbolikusan megalkotott város fogalmát helyezzük. Az így felfogott város paradigmatis példája annak, hogy miképpen alakul át egy földrajzi tér kulturális értelemben vett térré.” (*Terek és szövegek*, 7.) A mentális térkép fogalmát Kevin Lynch kutatásai alapozták meg. (KEVIN LYNCH, *The Image of the City*, MIT, Cambridge, 1960.) A kérdés építészeti- és designelméleti vonatkozásait remekül foglalja össze Szentpéteri Márton tanulmánya (SZENTPÉTERI MÁRTON, *Térpoétika. Irodalom és design a fizikai és kulturális terek határán*, Helikon 2010/1–2., 5–19.)

¹⁴ „In redefining the flâneur, middle-class writers articulated a new understanding of the proper use of urban space, thereby asserting the right of the middle class to possess and define the public spaces of the city. Walking the streets of the city without being diverted, run over, or accosted came to be considered, by the July Monarchy, a sign of sovereignty and control over the city and its inhabitants.” THOMPSON, *I. m.*, 550.

¹⁵ BENJAMIN, *A második császárság Párizsa Baudelaire-nél*, 850–851.

¹⁶ Garay János: *Tollrajzok*, Nagy Ignác: *Torzképek*, Frankenburg Adolf: *Budapesti levelek*, Erdélyi János: *A tejárusnők*

¹⁷ Walter BENJAMIN, *Párizs, a XIX. század fővárosa*, ford. SZÉLL JENŐ = Uő., *Kommentár és profécia*, Gondolat, Budapest, 1969, 75–93.

¹⁸ Vö. ANDORKA RUDOLF, *Bevezetés a szociológiába*, Osiris, Budapest, 2006.

Gyáni Gábor – szétzilálta „tér és ember évszázadok során kialakult és legfőljebb észrevétlenül módosuló, ezért természetesnek ható kapcsolatát”.¹⁹ Az idegenség tapasztalata jutott érvényre abban a megrázó élményben is, ahogyan az ismeretlenekből álló utcai tömeg látványa a kortársakra hatott. A modern életkeretek ezen antropológiai újdonságát a legpontosabban talán Georg Simmel fogalmazta meg *A nagyváros és a szellemi élet* című klasszikus tanulmányában. Eszerint a nagyvárosi életforma pszichológiai alapja az idegélet fokozódása a külső és belső benyomások gyors és szakadatlan váltakozása miatt. Az erre válaszoló lelki jelenség pedig, amelyet a nagyvárosi zsúfoltság, ingerözön eredményez: a szenvtelenség. Az ember mint különböztető lény szenvtelenséggel alkalmazkodik a nagyvárosi környezethez, ennek interszjektív vetülete a tartózkodás: hisz képtelenek lennénk az állandó külső érintkezést ugyanennyi belső reakcióval lekísérni – ahogyan tennénk falun vagy egy kisvárosban.²⁰ A társas viselkedés új normarendszerét köztér és magánszféra mind élesebb elkülönítése határozza meg, amit a lakóhely és a munkahely funkcionális és térbeli eltávolodása is erősít. Az érzelmek kifejezése, a szociabilitás megnyilvánulásai a köztérről a polgári otthonok falai közé utasíthatnak, és a tartózkodó nyilvános viselkedés normája a középosztály emberét mindinkább a néző, a szemlélő szerepébe szorította.²¹ Az idegenség és magány érzetért az ismeretlen tömeg megfigyelésében rejlik szellemi és érzéki öröm kárpótól, amelynek – itt visszatérünk Benjamin okfejtéséhez – Baudelaire költészetében látjuk első művészeti manifesztációját.²² A legismertebb példája ennek kétségtelenül a *Tableaux parisiens A une passante*, Babits fordításában *Találkozás egy ismeretlennel* című szonettje. Mindezen változások a megfigyelő és a látás felértékelődését eredményezték, az észlelés új módját, és ennek már közvetlen hatása van a művészetekre, a tér, a látvány újszerű reprezentációira.

A művészet története – állíthatjuk Jonathan Crary nyomán – aligha választható el az észlelés történetétől. A 19. században a szubjektív látás, vagyis a látás nem pusztán leképező, hanem produktív voltának felismerése nyomán – mint megállapítja – „végbemegy a megfigyelő egyfajta modernizációja.”²³ Ez a felismerés és a nagyváros indukálta térélmény együttesen a tér észlelésének és ábrázolásának új módzatait indítják el az irodalomban, majd a képzőművészetben.

A sétáló perspektívája: témából poétika

„A modern város új minőségeinek észlelése a kezdetektől összekapcsolódott az utcáin látszólag magányosan sétáló emberrel” – szögezi le Williams.²⁴ Nem csoda, hogy

¹⁹ GYÁNI, I. m., 23.

²⁰ SIMMEL, *A nagyváros és a szellemi élet*.

²¹ RICHARD SENNET, *The Fall of Republic Man*, Faber and Faber, London–Boston, 1993, 205–218. Idézi GYÁNI, I. m., 24–25.

²² WILLIAM CHAPMAN SHARPE, *Unreal Cities. Urban Figuration in Wordsworth, Baudelaire, Whitman, Eliot, and Williams*, John Hopkins UP, Baltimore–London, 1990, 39–68.

²³ JONATHAN CRARY, *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században*, ford. LUKÁCS Ágnes, Osiris, Budapest, 1999, 22.

²⁴ RAYMOND WILLIAMS, *The Country and the City*, OUP, New York, 1973, 233.

a magányos sétáló perspektívája fokozatosan a város irodalmi reprezentációinak is egyik meghatározó nézőpontjává vált. A város és nyelv, séta és beszédaktus kissé túlfeszített analógiái Michel de Certeau-nál²⁵ arra mindenesetre alkalmasak, hogy felhívják a figyelmet a térelbeszélések és térhasználatok közötti összefüggésre. Előbbieknek nem is annyira a témája, mint inkább a grammatikája és retorikája lehet beszédes a térbeli viselkedések megismerése szempontjából.²⁶

Az 1840-es évek magyar városirodalmának elemzéséhez két előzetes distinkciót érdemes tenni. Először is figyelembe kell venni, hogy a nagyvárosi térhasználat újszerűsége csupán témaként, vagy a nézőpontszerkezet meghatározta poétika formájában is jelentkezik-e. Másodszor külön kell választani az elbeszélő próza és a költészet térpoétikáját, bár erős kapocsként köti össze őket az a sajátosság, amit a sétáló perspektívájának nevezhetünk. Míg a próza, különösen a hírlapi tárcaműfajok gyorsabban kialakították a megváltozott tér új ábrázolási sémáit, addig a költészetnek előbb a tájleírás felvilágosodástól örökölt hagyományával kellett megbirkóznia.

A líra tájreprezentációiban ugyanis már jóval a 19. század előtt megkezdődött a költői látás képességének radikális átértelmezése: „[...] a tájleíró [helyleíró] költészetben a szem a képzelődés zűrzavarából kibontakozva fizikai eszközzé válik, és a nézőpont mindentudó helyett rögzített és korlátozott lesz, ahogyan az ideális és valószerűtlen perspektíva fizikailag hitelessé, a költő pedig a mindenütt jelenlévő szemtanúból egyszerű megfigyelővé válik” – fejtegeti John Wilson Foster John Denham 1642-es *Cooper's Hill* című költeménye kapcsán.²⁷ E perspektíva szigorú alkalmazása természetesen vajmi ritkán eredményez maradandó esztétikai értéket. (Érdekes megfigyelni különböző mértékű érvényesülését például Petőfi, Tompa és Kerényi *Az erdei lak* leírására vonatkozó költői versenyében.)

Nem az különbözteti meg elsősorban a jelen tanulmány tárgyát képező „sétáló verset”²⁸ a látás fizikai aktusát többé-kevésbé a kompozíció szervező elvévé előléptető tájleíró (helyleíró) költeményektől, hogy tárgyául a nagyvárost választja. A „sétáló vers” valódi újdonsága a tájleíráshoz képest a véletlen keresése és felmagasztalása. Az észlelésnek arról a kiszámíthatatlanságáról van szó, amit Jonathan Crary Walter Benjamin nyomán így fogalmaz meg: „Benjamin szerint az észlelés erősen idő- és mozgásfüggő; világossá teszi, hogy a modernitás eltörli a szemlélődő nézőnek még a lehetőségét is.

²⁵ MICHEL DE CERTEAU, *A cselekvés művészete. Séta a városban*, Café Babel 2009/3., 15–26.

²⁶ FARAGÓ Kornélia, *Szemléleti terek, helyzeti reprezentációk. A térgondolkodás dominanciájáról*, = *Tér(v) viszonyok és térkép(zet)ek*, szerk. BÍRÓ Csilla – VISY Beatrix, Bibliotheca Nationalis Hungariae – Gondolat, Budapest, 2014, 17–24.

²⁷ „Beginning with a discussion of Denham's »Cooper's Hill,« I want in particular to show how in topographical poetry the eye became a physical instrument instead of being confused with the muse and fancy, how point of view became fixed and limited instead of omniscient, how perspective became physically credible instead of ideal and unrealistic, and how the poet became an observer instead of an omnipresent witness.” JOHN WILSON FOSTER, *The Measure of Paradise. Topography in Eighteenth-Century Poetry*, *Eighteenth-Century Studies*, 1975–1976/2., 233.

²⁸ Az önkényesen használt kifejezés a modern értelemben vett városlíra karakteres poétikai újdonságára utal. A Petőfinél megjelenő verstípus előzményeiről itt írtam: KARDEVÁN LAPIS Gergely, „De jöszte be Múzsám a' Városba velem”. *Sétáló versek poétikája Faluditól Petőfig = A genius loci. Irodalom és építészet*, szerk. KOLLÁR Árpád – TAMÁSKA Máté, Martin Opitz, Budapest, 2019, 115–131. (*TérTár. Térformák – Társadalomformák*, 5.) (megjelenés előtt)

Soha nincs tiszta hozzáférési útvonal egy tárgyhoz; a látás mindig összetett, más tárgyak, vágyak és vektorok melletti, és azokkal átfedésben lévő.²⁹ Rebecca Solnit szerint ez magának a sétálásnak a legfontosabb hozadéka egyben: „A vidéki vagy városi sétálás gyakorlata kétszáz éve a megjósolhatatlan és kiszámíthatatlan felfedezésének kitüntetett eszköze”.³⁰ Ezt aknázza ki Dumas *Párizs mohikánjainak* (1854–55) detektív-flanőr főhőse, aki egy repülő papírfecni nyomába szegődik Párizsban, így lelve újabb és újabb kalandokra. És ezen a nyomon indul sétára Baudelaire *A fájó Párizsának lírai hőse*, „hogymegmártózhassék a sokaság fürdőjében”.³¹ Mint Williams írja: „Egy még sosem tapasztalt élvezet, az identitás újfajta kiterjesztése volt abban, amit [Baudelaire] a tömegbe való alámerülésnek nevezett.”³² Az ilyen értelemben vett séta Magyarországon az 1840-es évek Pest-Budáról szóló irodalmában válik előbb témává, majd kompozíciós elvvé. (Távoli előzménynek tekinthető Gvadányi József *Egy falusi nótáriusának* és Csokonai *Konstancinápolyának* néhány részlete.)

Az elbeszélő próza városrepresentációihoz más irányból közelíthetünk. A szokásrendek és világmagyarázatok pluralitása, amely a nagyvárosok népességrobbanását kíséri, az (irodalmi) nyelvhasználatban a regiszterek fölcseréléseként, közhelyek kifordításaként, végső soron pedig az ironia alakzataként jelenik meg. Az általam városirodalomnak nevezett 1840-es évekbeli szövegegyüttes két legismertebb darabjának (Nagy Ignác: *Magyar titkok*, Kuthy Lajos: *Hazai rejtelmek*) újdonságát már Imre László hangsúlyozta (melléjük állítva egyes vonatkozásokban Petőfi *A hóhér kötele* és Jókai *Szomorú napok* című regényeit).³³ A valóságillúzió ellenében ható, a szövegszerűséget hangsúlyozó poétikai megoldásaikat, nem-lineáris kompozíciójukat, nyelv és valóság problematikus megfeleltethetőségére tett narrátori reflexióikat késő romantikus jelenségként elemzi, előzményét többek közt Byronban, távoli párhuzamát pedig a posztmodernben jelöli meg.³⁴ Nem idegen ez a nyelvi, alkotói attitűd a romantikus fősodortól sem, elég, ha a 42. *Lyceum-töredékre* emlékeztetünk: „mindenütt, ahol szóban-írásban folytatott párbeszéd során, s nem egészen rendszeresen filozofálnak, ott ironiát kell produkálni és követelni; az urbanitást még a sztoikusok is erénynek tartották.”³⁵ (Az urbanitás itt antik retorikai értelemben szellemességet jelöl, ez sem volt független azonban a városi (római) és vidékies stílus ellentététől.³⁶ A reflexiókkal

²⁹ CRARY, I. m., 34.

³⁰ „Both rural and urban walking have for two centuries been prime ways of exploring the unpredictable and the incalculable, but they are now under assault of many fronts.” SOLNIT, I. m., 11.

³¹ Charles BAUDELAIRE, *A tömeg* = SZABÓ Lőrinc, *Örök barátaink. A költő kisebb lírai műfordításai*, II., s. a. r. HORVÁTH Károly – KABDEBŐ Lóránt, Osiris, Budapest, 2002, 244.

³² „There was a new kind of pleasure, a new enlargement of identity, in what he called bathing in the crowd.” WILLIAMS, I. m., 234.

³³ IMRE László, *Műfajok létfarmája a XIX. századi epikánkban*, Kossuth, Debrecen, 1996, 177–196.

³⁴ Uo.

³⁵ Friedrich SCHLEGEL, *Lyceum-töredékek*, ford. TANDORI Dezső = August Wilhelm SCHLEGEL – Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai íráások*, Gondolat, Budapest, 1980, 219.

³⁶ Vö. Marcus Fabius QUINTILIANUS, *Szónoklattan*, ford. ADAMIK Tamás és mások, Kalligram, Pozsony, 2008, 17. („Így egyrészt urbanitásnak hívják; ez az elnevezés, úgy gondolom, azt a beszédmódot jelenti, amely Róma városának egészen sajátos, a szóhasználatban és a hanghordozásban megnyilvánuló ízlését helyezi előtérbe, illetve azt a hallgatag műveltséget, amely a tanult emberek beszélgetéseiből árad, s amelynek ellentéte végeredményben a vidékiesség.”)

föllazított nyelvhasználat és a városiasság közötti összefüggés tehát régi keletű.) Nézetem szerint indokolt az a kommunikációtörténeti megközelítés is, amely a kérdéses regényeket a Walter Benjamin által panoramikusan irodalomnak nevezett tendencia részeként értelmezi, és a sajtóbeli városi életképekkel rokonítja.³⁷ Kálai Sándor a *Magyar titkokat* elemezve állapítja meg: „A regény narrátor-szereplőjének jelmondata szerint („Mindent tudni és látni, mi az utcákon történik.”) a panoramikusan perspektíva a minden politikai vagy vallási autoritástól független megfigyelő tekintetén alapul [...]. A megfigyelés nem végezhető máshogy, csak ha a megfigyelő folyamatosan a nagyváros utcáit járja. Ily módon tehát a közvélemény működtetéséhez hozzájáruló szkopikus ösztön vitalitása alapozza meg azt a gyakorlatot, amelynek hordozója a periodikus sajtó, s amely szatirikus írásmódot implikál: a reprezentációnak a változtatásra kell készítenie.”³⁸ Az évtized sajtójában eluralkodó narratív műfajok, különösen az életkép és a városi séta mint térhasználat szorosan összefüggnek. Indokolt tehát az 1840-es évek kérdéses szövegcsoportját városirodalomként, az új nagyvárosi térbeliség tematikus és poétikai megjelenésének szempontjából is megvizsgálni.

Nagy Ignác a bábáskodó sétálást a takarékos pestiek ingyen multságaként írja le szelíd ironiával megrajzolt életképében:

Ha például, az utcán két kutya gyanús szemekkel tekint egymásra, ha egypár vargaines egymást lelkesen döngeti, ha egy légy valamely sarokkövön sajátságos hangon dong, ha valamely bűnöst akasztani viszik, ha a kocsisok vagy televér arszlánok gyermeket gázolnak el lovaikkal, ha egy sétáló megáll s valamely háztetőre bámul, ha násznép vonul végig cifra bércocson az utcán, ha négylovas temetés halad a váciut felé, ha ellenkező véleményű politikusok az utcán találkoznak s rendkívüli véleménytürelmek következtében még csak orrukot sem harapják el egymásnak, ha két kintornás ugyanazon kapuban más más nótát egyszerre orgonál, ha a város-hajdu elalszik s kezéből a botot ellopják, – ez mind igen szép és nagyon kedélyes multság, melly órákig gyönyörködteti gyakran a jó kedvű sétálókat, a nélkül, hogy csak egyetlen fillérükbe is kerülne.³⁹

Nagy Ignác elképzelt sétálója nem ered az utcai tömeg egy kiszemelt embere után, mint Poe híres novellájának narrátora teszi (*A tömeg embere*), de nem is áll órákig egyetlen lámpavasnak támaszkodva, mint Dickens figurái, hanem érezhetően mozgásban van. A hosszú körmondat az ingerek és percepciók szakadatlanágát, a közben változó nézőpontok és látószögek a megfigyelő mozgását fejezik ki. A „kedélyes multság” kifejezés az eltérő benyomásokra adott különféle érzelmi válaszok elmaradását, tehát a bevonódás hiányát jelenti,⁴⁰ míg a „gyönyörködtetés” a városi tömeg szemlélésében rejlő potenciális érzéki/esztétikai örömet.

³⁷ KÁLAI Sándor, „Tout voir et tout savoir de ce qui se passe dans les rues”. *Les Secrets hongrois d’Ignác Nagy / „Mindent tudni és látni, mi az utcákon történik”*. Nagy Ignác: *Magyar titkok*, Médias (19) 2015, 16. <http://real.mtak.hu/26976/2/kalaisandor.pdf>

³⁸ Uo.

³⁹ NAGY Ignác, *Művészeti öröngés. Fővárosi életkép*, Pesti Divatlap 1844. július 14., 44–45.

⁴⁰ Vö. SIMMEL, *A nagyváros és a szellemi élet*, 550.

A sétáló perspektíváját ugyanő már nem annyira témaként, hanem a narrátor nézőpontját és a cselekmény kohézióját is meghatározó kompozíciós elvként alkalmazza a *Magyar titkok*ban. Francia előképéhez, Eugène Sue *Les Mystères de Paris*-ához hasonlóan Nagy regénye is közönségsiker lett. Énelbeszélője az első fejezetekben programszerűen veszi föl a „járdakoptató” szerepét és nézőpontját: „egyenesen Pest felé indultam, hol mint dús tapasztalatokkal terhelt utazó, kitünő szerepet hívék a járdakoptatók közt játszhatni.”⁴¹ Nem marad el a járdakoptatás definíciója sem, amelyben már a mozgásban lévő nézőpont követelménye is megfogalmazódik: „Mindent tudni és látni, mi az utcákon történik [...] a szép hölgyeket boltról-boltra kísérni, nyomról-nyomra követni, némely édes és keserű titkokskáikat kilesni [...] az éber rendőrök fölött részvevőleg szánakozni, midőn alvásuk közben kezeikből a pipa ellopatic: mindez mennyi kéjjel s örömmel árasztja el az embert!”⁴² A regény *Járdai kényelem* című fejezete a kezdeményező hősies esetlenségével keresi a mozgásban levő és a véletlennek kiszolgáltatott sétáló perspektíva kifejezésének narratív eszközét, és a „real time” (izokrón) narrációban, az elbeszélő idő (*story-time*) és az elbeszélő idő (*discourse-time*) tempójának közelítésében⁴³ találja meg:

Hó, mi vala ez? Hová lett kalapom? Ah, e boltnak ernyője oly alacsony, hogy lecsapá fejemről a Soroksáron készült párisi kalapot; de háová lett kalapom? Ah, semmi baj! E házból kocsis robogott ki, kalapomat a lovak kissé megrugdalák, a kerekek pedig valamennyire összelapíták. [...]

Hah, mi ez? Zápor szakad? Oh, nem, csak a járdát öntözik, s engem is végig öntöttek. Szerencsére fekete nadrág van rajtam, s így nincs okom zúgolódásra. De ezen öntözés különben is nagyon hasznos, mert háromszor történik rendesen napjában, s így azon időben a dologtalanok mégis honn maradnak, holott különben az egész istenadta napot a járdán töltének el és...

Ezer villám, most hasra estünk. Bocsánat, tulajdonkép csak én magam estem el, s bátor vagyok reményleni, hogy a szíves olvasó nem részesült e szerencsétlenségben. [...]⁴⁴

A véletlen utcai találkozások által minduntalan eltérített cselekményvezetés a metonimikus szerkesztésnek nem a megszokott ok-okozati, illetve időbeli, hanem sokkal inkább a térbeli érintkezésen alapuló logikáját aknázza ki. Ennél is egyértelműbben jelenítik meg a narrátor városi sétáló voltát azok a részletek, amelyekben a fikció szerint térben megteendő út ideje alatt szóval tartja az olvasót, vagyis a fiktív cselekmény időtartamát a befogadás időtartamára váltja át, az előbbit az utóbbi által érzékelteti. Például a következő részletben: „Nem szólok tehát az utcáról, hanem hogy tisztelt olvasóim unatkozni ne méltóztassanak addig, míg Beattini szállásához érünk, tehát

⁴¹ NAGY Ignác, *Magyar titkok*, szerk., bev. MIKSZÁTH Kálmán, Franklin-Társulat, Budapest, 1908, 17.

⁴² Uo., 15–16.

⁴³ Gérard GENETTE, *Narrative Discourse Revisited*, ford. Jane E. LEWIN, Cornell UP, Ithaca – New York, 1988, 33–37.; Seymour CHATMAN, *Reading Narrative Fiction*, Macmillan, New York, 1993, 25.

⁴⁴ NAGY, *Magyar titkok*, 54–55.

legyen szabad kissé körültekintem az utcán, s lehet, hogy akadni fognak néhány tárgyak, mikről veszély nélkül ejtethni egy pár szót.”⁴⁵ Ez a nyilvánvalóan a „csevegő modorú” tárcaírás gyakorlatából származó narratív megoldás egyértelművé teszi, hogy az elbeszélő sétálva narrálja a történetet. Az író tehát lemond a sűrítés kézenfekvő lehetőségéről, és ezzel – talán öntudatlanul – arra utal, hogy a fiktív események és helyszínek közötti idő (itt a séta és a véletlen ideje) ugyanolyan fontos, mint maga az elbeszélő történet. A korai városirodalom ezen megoldása végső soron a szüzsé felértékelődése, tehát a modern elbeszélés-poétika felé mutat.

A regénybeli nézőpont másik jellegzetessége – s talán a korabeli siker is elsősorban ennek köszönhető – a címben is jelzett titkokat leleplező jellege. Az erről szóló műfaji utasítást a kerettörténet szerint magától az ördögtől kapta a regény narrátor főhőse: „Látod, neked magyar titkokat kellene írnod, mik közt aztán saját kalandid is foglalhatnának helyet, mint jó kávé közt egy kis adag cikória.”⁴⁶ A titkok egyrészt egy bűnügyi történetre utalnak, amelynek a detektívélő főhős ered a nyomába, másrészt – miként Sue regényében is – bepillantást engednek a városnak a tisztességes polgárság elől rejtett, veszélyes részeibe, legyen az szerencsejáték-barlang vagy illegális árvaház, helyenként nyílt rájátszásokkal francia mintájára.⁴⁷ A tizenkét folytatásban publikált regény zárszavában Nagy pontokba szedve válaszolt a megjelenés ideje alatt művét ért kritikákra. Az ötödik pont azért érdekes jelen témánk szempontjából, mert az urbanizáció fokáról és Pest nagyvárosias jellegéről tanúskodik: „5-ik: »Nem hihetni, hogy oly események, minőket én leirtam, Pesten történhetnének, és oly bűntanyák létezhetnének« Én 1830 óta folyvást Pesten lakom, s ezen 15 év alatt legfőbb tanulmányom – a pesti élet vala; ezenkívül pedig oly szerencsés helyzetben valék, hogy számos adatot hitelesnél hitelesebb forrásokból meríthettem; tisztán költött tényeket tehát csak a regényesség fonalának egyes részei foglalnak magokban.”⁴⁸

A nagyvárosi lét kettősségéről, fény- és árnyoldalairól Kuthy Lajos novellái is bőseges példával szolgálnak. Megjelennek bennük a bálók és a színház mellett a külvárosok és nyomornegyedek jellegzetes terei.⁴⁹ Nagysikerű regénye, a *Hazai rejtelmek* egy része is Pesten játszódik, az egykorú kritika ugyanakkor elsősorban az alföldi életképeket dicsérte benne, míg a pesti alvilág bemutatását a francia rémromantika szolgai követésének tartotta.⁵⁰ Laczkó András a helyszínek megjelenítését vizsgálva fölveti egy a frye-i archetipusokon alapuló olvasat lehetőségét is, mely szerint Pest a bűn démoni világának regénybeli megfelelője.⁵¹

⁴⁵ Uo., 170.

⁴⁶ Uo., 5.

⁴⁷ A bevezető kerettörténet, valamint e rájátszások alapján Laczkó András a regény műfaja kapcsán felveti a paródia, illetve a pastiche lehetőségét: LACZKÓ András, „Variációk egy témára”. Kuthy Lajos Hazai rejtelmek és Nagy Ignác Magyar titkok című regényének viszonyáról = *A tudás fája. Az I. Vajdasági Magyar Tudományos Diákköri Konferencia dolgozatai*, szerk. CSÁNYI Erzsébet, Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Újvidék, 2003, 454.

⁴⁸ Uo., 365–366.

⁴⁹ VÖLGYESI Orsolya, *Egy siker kudarca. Kuthy Lajos pályafutása*, Argumentum, Budapest, 2007, 97–117. (*Irodalomtörténeti Füzetek*, 163.)

⁵⁰ Uo., 108–117.

⁵¹ LACZKÓ, *I. m.*, 446–447.

Mindenesetre elmondható, hogy a városi középréteg számára rejtett, titokzatos vagy tiltott helyek, a szalonok és a nyomortanyák kontrasztjának bemutatása szinte műfaji követelménye a városirodalom ezen, Sue nyomán járó vonulatának. Ez azonban nem jelenti azt, hogy e szerzők ne törekedtek volna a nagyvárosi társadalom térbeli tagozódásának finomabb megjelenítésére. Jósika például a pesti népesség fluktuációjának és rendkívüli társadalmi mobilitásának érzékeltetésére egy kétemeletes ház lakóinak a szintek közötti folyamatos vándorlásának, cserélődésének motívumát használja, amely szerves írói eszköznek bizonyul az újszerű térhasználatok megértéséhez:

Oly ház, melynek két emelete van, három világot képvisel. Mindegyikében ezen emeleteknek egy vagy több család lakik, – s mindezeknek külön, hosszú életregényük van. – Olykor bársonyborított falai mögött az első, ugynevezett szép emeletnek gond és bánat tenyésznek: míg a második egyszerűbb butorzatán vidám életöröm nyujtódik. – Néha, a földszint hátsó udvarlakói közt, sorsukkal megelégedett egyszerű emberek találkoznak: míg az emeletekben perpatvar zajong. [...] Azon család, mely a második emeletet bírta, most az elsőbe költözött; a földszinti szállások birtokosai pedig – négy szegény család – a második emeletbe vándoroltak.⁵²

Szintén a városi társadalom térbeli rendjét segít megérteni Nagy Ignác a *Magyar titkokban*, amikor hőisével egy prókátort, majd egy fiskálist, végül egy ügyvédet kerestet fel, mindegyiket a nekik és az általuk képviselt társadalmi csoportnak megfelelő városnegyedben: az elsőt „a magyar-utca valamely rokkant alházában”, a másodikat „az újvilág- vagy hatvani-utcában”, míg az ügyvédet „a Leopoldváros egyik legszebb utcájának legszebb házában [...], még pedig az első emeleten”. Utóbbi városrész ez időben már Pest legelegánsabbjának számított, mintegy a magyar Bourse-nak a magyar Faubourg (a Palotanegyed) mellett.⁵³

Az 1840-es évek magyar városirodalma tehát részint francia mintáktól, részint Pest nagyvárosiassá váló életétől ösztönözve először témává avatja, majd elbeszélői nézőponttá alakítja az utcai sétáló újszerű térhasználatát. A fókusz ilyen megválasztása az egész elbeszélő diszkurzusra hatással lesz. A hírlapok, divatlapok életképekkel rokon műfajai és az első városregények egyfajta megértési mintát is kínálnak a hatalmas embertömeg térbeli viszonyrendszerében való eligazodáshoz.

Petőfi sétálni megy

Petőfi szemtanúja és egyben alakítója is volt a reformkori Pest nagyvárosiassá váló életének. Tíz-tizenkét évesen, két itteni tanéve alatt (1833–1835) jobb tanulmányi eredményeket ugyan nem könyvelhetett el, de annál több látnivalóval kínálta az

⁵² JÓSIKA Miklós, *Egy kétemeletes ház Pesten. Novella egy kötetben*, Heckenast, Budapest, 1847, 2–3. (Jósika Miklós Munkái, 11.)

⁵³ Miként Párizsban, úgy Pest-Budán (Budapesten) is a pénzarisztokrácia és a születési arisztokrácia jelképes térbeli elkülönülését jelentette a két városrész különbsége.

akkor 64 ezres város, különösen annak színházi élete.⁵⁴ Nem lehetett véletlen, hogy a következő tanévtől atyja inkább vidéki iskolába íratta. Kerényi Ferenc írja: „Koren István aszódi professzor szerint Petrovics, aki ezúttal mélyebbre ásott le az okokért, a következő szavakkal vitte fiát Aszódra: »A színházak körül ólalkodott.«”⁵⁵ Néhány későbbi, rövid pesti tartózkodása után 1844 nyaratól kezdve immár pesti polgárként sikeresen valósít meg egy városi értelmiségi életformát, és – mint Margócsy István felhívja rá a figyelmet – ennek anyagi fedezetét valódi kapitalista vállalkozóként teremti elő a korabeli irodalmi intézményrendszer teljes játékerét kihasználva.⁵⁶ Ismertségének terjesztéséhez és a róla a közönségben kialakítandó kép formálásához egyszerre használta az utca és a sajtó nyilvánosságát.⁵⁷ A számos példa közül álljon itt az az eset, melyben egy városi rendzavarást szándékosan vállal magára és művészbárataira. A Pesti Hírlap cikkírója nevek említése nélkül rója föl, hogy „A’ napokban egy historiai nevezetességre vergődött kávéház holmi fokoskorbelti sallangmaradvány’ színhelye volt”, ti. „fülsértő recsegtetésekkel”,⁵⁸ vagyis hangos zeneszóval mulattak benne. Válaszul Petőfi a Pesti Divatlap következő számában már saját neve alatt (!), továbbá Egressy Béni és Rózsavölgyi Márk, valamint a Nemzeti Kör említésével kéri ki maguknak a jelzőket.⁵⁹ Két legyet üt egy csapásra: a bulvárhíresség mellett a körülötte épp ekkor kiépülő baráti („pajtási”) és szakmai kör számára szerez komoly és országos nimbuszú hitelesítőket.⁶⁰

A pesti utca és a város élénk kulturális élete azonban nemcsak az érvényesülés és imázsteremtés terepeként fontos számára, hanem a nagyváros élményét is adja. Ezen élmény hatását az életműre a Petőfi-irodalom eddig nem hangsúlyozta eléggé, pedig jelentőségét költemények sora fogalmazza meg. Elég, ha komolyan vesszük Petőfi művészi gesztusrendszerének egyik igen korszerű eszközét, a kötetkompozíciót. Az 1844–1846-os időszak meghatározó poétikai és világmépi kérdéseinek ugyanis nemcsak ars poétikus, létösszegző költeményeiben ad teret, de azokat kötetek szerkezetébe is belekomponálja.⁶¹ Így tett már a *Versek 1842–44* esetében is, ahol

⁵⁴ KERÉNYI Ferenc, *Petőfi Sándor élete és költészete. Kritikai életrajz*, Osiris, Budapest, 2008, 37.

⁵⁵ Idézve Uo.

⁵⁶ MARGÓCSY István, *Petőfi és az irodalmi gépezet = Uő., Petőfi-kísérletek. Tanulmányok Petőfi Sándor életművéről*, Kalligram, Pozsony, 2011, 52–79.

⁵⁷ Uo.

⁵⁸ Pesti Hírlap 1844. augusztus 22., 578.

⁵⁹ PETŐFI Sándor, *Czáfolat*, Pesti Divatlap 1844. Nyárutó (augusztus) 5. hete, 278–279.

⁶⁰ Petőfi csoportélményéről lásd BARTA János, *Géniuszok találkozása. Petőfi és Arany barátsága = Uő., Arany János és kortársai*, I, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 2003, 132–168.

⁶¹ Petőfi és kortársai kötetkompozícióinak megfejtesére történtek már kísérletek: RATZKY Rita, *Petőfi kötet szerkesztési elvei az első megjelent gyűjteményes kötetében: Versek (1842–1844) = „Szirt a habok közt”. Tanulmányok Imre László 70. születésnapjára*, szerk. BÉNYEI Péter – GÖNCZY Mónika – S. VARGA Pál, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2014, 150–157; THIMÁR Attila, *Arcképrajzolás a hírverés jegyében. Gondolatok Petőfi első kötetének szerkesztési elveiről*, Irodalomismeret 2015/2., 62–65.; TARJÁNYI Eszter, *Három megkomponált verseskötet a 19. század közepéről. Arany János, Lévy József és Madách Imre*, Irodalomismeret 2015/2., 9–28. KARDEVÁN LAPIS Gergely, *Népdalciklus és szerkesztett verseskötet az 1840-es években = Doromb. Közköltészeti tanulmányok 5.*, szerk. CSÖRSZ Rumen István, reciti, Budapest, 2017, 283–304.; SZILÁGYI Márton, *„van ott sokféle faj”. Arany János Kisebb költemények című, 1856-os kötetének keletkezése*, It 2017/4., 450–466.

a kötet nyitó és záró verse a *Hazámban* és *Az alföld* lett. Ehhez az erőteljes önértelmező gesztushoz képest válik igazán beszédessé az egy évvel későbbi kötetet (*Versek 1844–45*) keretező költemények (*Szobámban*, *Falun*) diszkrét elmozdulása ettől a fogalomkörtől és poétikától. Erre az elmozdulásra utal a népdalciklusok elhagyása is, valamint a városi életformát tematizáló több további költemény, különösen az *Est* és *A csavargó*, a *Ha*, a *Hozzá* címűek. „Amíg az első kötetben a nyitó *Hazámban* és a záró *Az alföld* még csak a tájegység poétáját mutatta be, addig itt már a nemzeti, sőt az egyetemes költőszerep igénye jelenik meg” – Kerényi Ferenc tehát a Petőfi-életmű hagyományos fejlődésvonalára fűzi föl a kérdést.⁶² Margócsy István szerint a *Falun* című záróversben az individualista és a közösségbe beleolvadó költőszerep vitája feszül és dől el látszólag az utóbbi javára.⁶³ E sorok írója szerint mindkét versben a nagyvárosi életformában rejlő eszmei kihívás művészi tudatosításáról van szó.

A legnagyobb hatású irodalomtörténeti értelmezések 1844 nyaratól egyébként is költőszerepek, lírai beszédmódok és hagyományrendek folyamatos próbálgatásában láttatják a költőt – legyen szó akár a „lyrai szerepjátszás” korszaka utáni „romantikus külön érzelmű állapot” kifejezésének kísérleteiről,⁶⁴ „saját korábbi, elrajzolt zsánerfiguráinak” parodisztikus megidézéséről és ezzel népdalkorszakának meghaladásáról,⁶⁵ vagy az egész költői pályát meghatározó három nagy (romantikus) költőszerep koncepciójáról.⁶⁶

Mindezek a magyarázatok csak érintőlegesen szólnak arról az élményről, amely szintén ezen időszak verseiben válik világképi és művészi problémává Petőfi költészetében: a bontakozó modern élet (nagy)városhoz kötődő tapasztalatáról, amely nem illeszthető be a szemlélődés romantikától öröklött művészi formáiba. A *Szobámban* és a *Falun* kiemelésével a *Versek 1844–45* kötet élére és végére talán éppen ezt a művészi problémát nyomatékosítja mint a *Hazámban* és *Az alföld* szülőföld-nosztalgiajához képest jelentkező újdonságot.

Falun

A *Versek 1844–45* záró darabjával, a *Falun*nal Margócsy több helyütt is foglalkozik. Egyrészt a leírásról hagyományosan elvárt „tárgyas ábrázolás” helyett a „beszélő szubjektumnak önkényes jelentéstulajdonítását” hangsúlyozza,⁶⁷ másrészt a költemény két részének (1–8. és 9–11. versszak) szemléleti és poétikai ellentmondását két meghatározó költői szerep feszültségére vezeti vissza: „A bevezető strófák és sorok impozánsan romantikus személyiségfelnagyító víziója [...] a vers utolsó kétharmadában

⁶² KERÉNYI, I. m., 195.

⁶³ MARGÓCSY István, *Petőfi szerepdilemmái = Uő., Petőfi-kísérletek*, 121.

⁶⁴ HORVÁTH János, *Petőfi Sándor*, Pallas, Budapest, 1922, 143.

⁶⁵ KERÉNYI, I. m., 141.

⁶⁶ MARGÓCSY, *Petőfi szerepdilemmái*, 105–130.

⁶⁷ MARGÓCSY István, *A romantikus Petőfi = Uő., Petőfi-kísérletek*, 190.

úgy adja át a helyét a szubjektumról való teljes lemondás ideologikus követelményének, s a korabeli közhelyekhez való alkalmazkodásnak megfelelően, nosztalgikusan elképzelt népi, »természeti« életmód idealizálásának, hogy eközben még a versnek hangneme, a versbeszéd modalitása és képszerkesztése is kifordul helyéből”.⁶⁸ Ehhez csak annyit teszünk hozzá, hogy a vers két nagyobb egysége nemcsak műfajában, de művészi igényességében is jelentősen eltér, ugyanis a 7–8. versszakban megfogalmazott szerepkonfliktus „megoldásaként” a 9. szakasztól kezdődően lejárt szavatosságú terméket kínál a költő, az ekkorra már meghaladott népies zsánerkép alakjában: „[...] hozza be / Majd a piros bort s fehér kenyeret / Piros menyecskének fehér keze.”⁶⁹ Ezt az értelmezést erősíti az a rájátszás is, amely e sorok és Vörösmarty *Pusztai csárdája* között érzékelhető. („Ki hoz nekem bort eleget, / Piros lánytól hókenyeret?”⁷⁰) Ráadásul a kötetet a Lipót-napi vásáron beszerző éberebb olvasóknak nyilván akkor is föltűnhetett már a költemény lezárásának önmagát tagadó „romantikus iróniája”, jelesül hogy a teljes ismeretlenségbe olvadás életeszményét épp egy önálló lírakötet utolsó mondataiban fogalmazza meg. A *Falun* két részét a „Feledni kezdem Pestet és zaját” sor választja ketté, az ezt követő, önmagát tagadó megoldás tehát éppen e feledés és egyúttal a falusi életformába való hazatérés vágyának („Jobb volna élnem elfeledve itt.”) teljesülhetetlenségét mondja ki. Meggondolandó, hogy 1844-től kezdve a költő híres „faluzásainak” és Pestre való visszatéréseinek ritmusa nem ugyanabból a függőségből ered-e, amely az első vérbeli városi írókat kötötte az utcák *feledhetetlen* zajához, amely függőségről Dickens így vallott 1846-ban: „El sem tudom mondani, mennyire hiányoznak az utcák. [...] Mintha adnának valamit az agyamnak, amit, ha dolgozni kell, nem nélkülözhet. Egy hétig, két hétig remekül tudok írni valami eldugott helyen; aztán egyetlen Londonban töltött nap elég hozzá, hogy ismét felrázson és nekilódítson.”⁷¹

Szobámban

Beszédesebb és talán eddig kevesebb figyelmet kapott a kötetnyitó, *Szobámban* című költemény. Itt is két műfaj problematikusságának találkozásának lehetünk tanúi: csattanóval végződő, szubjektív életkép keretű egy ódai minőségeket hordozó személyes számvetést. A versnek ma is legfeltűnőbb művészi kódja e két műfaj élesen eltérő presztízse (ami az 1840-es években még feltűnőbb volt) és az ebből adódó „csattanó”. A *Szobámban* beszélője tehát azzal kezd, hogy két jobb ötlete is van, mint számvetést készíteni (sétálni, illetve a feleségével „eltréfálni a napot”), minthogy azonban ezek elé elháríthatatlan akadályok tornyosulnak (rossz az idő, nincs felesége), mégis ráfanyalodik a „létösszegzésre”, mire azonban ebbe belemelegedne (az olvasó), az egyik akadály

⁶⁸ MARGÓCSY, *Petőfi szerepdilemmái*, 121.

⁶⁹ PETŐFI Sándor *Összes költeményei. 1845. augusztus–1846*, kiad. KERÉNYI Ferenc, Akadémiai, Budapest, 2003, 44. (*Petőfi Sándor Összes Művei*, 4.)

⁷⁰ VÖRÖSMARTY Mihály, *Kisebbségi költemények*, II., 1827–1839, s. a. r. HORVÁTH Károly, Akadémiai, Budapest, 1960, 63. (*Vörösmarty Mihály Összes Művei*, 2.)

⁷¹ IDÉZI BENJAMIN, *A második császárság...*, 867–868.

elhárul (kiderül), és ő kegyetlen következetességgel félbeszakítja merengését, hogy végre sétálni induljon.

A *Szobámban* keletkezéséről keveset tudunk, a kritikai kiadás 1844. augusztusi datálásában még sincs ok kételkedni, legfeljebb annyi említhető, hogy a *Versek 1844–45* élen elfoglalt helye keveset nyom a latban, hisz a *Hazámban* is augusztus végéről került az 1842-es év elejére a *Versek 1842–44*-ben. A keletkezés kérdése azért fontos mégis, mert mérvadó értelmezések szerint a költemény belső szerkezeti feszültsége egy nagyjából azonos időben keletkezett verscsoport részeként nyeri el magyarázatát. E szerint a költő irodalmi beérkezésétől és a biztos polgári egzisztencia megszerzésétől kezdve (tehát nagyjából 1844 júliusától) egyszerre szembesül az addigi verseiből kirajzolódó „boros-bohém” önarckép művészi kimerülésével és az új életforma (városi lakás, hivatali köztársaság) nem romantikus, művésziellen (vö. *Búcsú a színésztől*, *Javulási szándék*, *A csavargó*) voltával.⁷² Kerényi szerint „[a] »már nem« és »még nem« kettőssége több vonatkozásban is tetten érhető az 1844 nyarán írott versekben.”⁷³ Az új téma a *Kerényi Frigyeshez* írott episztolában jelenik meg (június 25.), és aztán számos változatban tűnik fel a következő két-három hónap termésében, legemlékezetesebben talán éppen a *Szobámban* visszatekintésében, melyben halhatatlanságot már egyedül a verseitől (és nem a „költő és színész” életprogramtól) remél.⁷⁴ A verscsoport kontextuális elemzése ugyanakkor nem hangsúlyozza, hogy a városi élet élménye visszatérő motívumként majd mindegyik darabban megjelenik, például így: „Ki egy országon átfuték, most / Egy kis szobában ülhetek –” (*Búcsú a színésztől*).

A *Szobámban* értelmezéseinek másik csoportja a keretet adó életkép vers végi visszatérésének poétikai botránnyára keres magyarázatot. Horváth János „cserben hagyva” érzi magát és a költemény középső részében kialakult olvasói elvárásait. A már Ferenczi által emlegetett heinei cinizmus helyett⁷⁵ azonban ő csak alkalmi „Heinés-kodást” és a *mezőn-hitelezőm* rím inspirálta nyelvi humort olvas ki a verszárlatból.⁷⁶ (Az úgynevezett heinei csattanót egyébként több más versében is kimutatta már a Petőfi-filológia, legfeltűnőbbek a *Magány* és a *Hozzá* verszárlatai, amelyekre jobban illik Horváth előbbi észrevétele is: ezekben nem annyira cinizmusról, mint inkább nyelvjátékról van szó. A *Szobámban* szerkezete összetettebb.) Pándi szerint a fanyar hangulatú keret a megtalált életpályához fűzött jövőbeli reményeket, ábrándokat ellenpontozza.⁷⁷ A kompozíciónak tehát szerinte szerves része a meghökkentő zárlat, annál is inkább, mert már a nyitány is él a váratlanság eszközével: fordított hasonlata („szürke a menny, / Mint a bakancsos-köpönyeg”) a magaszosat szemlélteti a hétköznappal. „A *Szobámban* verstestét nemcsak a két időjárásjelentés fogja keretbe, hanem a két meghökkentés is.”⁷⁸

⁷² PETŐFI Sándor *Összes költeményei. 1844. január–augusztus*, kiad. Kiss József – RATZKY Rita – SZABÓ G. Zoltán, Akadémiai, Budapest, 1983, 396. (*Petőfi Sándor Összes Művei*, 2.)

⁷³ KERÉNYI, I. m., 134.

⁷⁴ Uo., 134–135.

⁷⁵ FERENCZI Zoltán, *Petőfi életrajza*, II., Franklin Társulat, Budapest, 1986, 72–73.

⁷⁶ HORVÁTH, I. m., 52.

⁷⁷ PÁNDI Pál, *Petőfi. A költő útja 1844 végéig*, Szépirodalmi, Budapest, 1982, 304–307.

⁷⁸ Uo., 307.

Horváth és Pándi észrevételeivel igen, következtetéseivel már nehezebben értek egyet. Az utolsó strófának nem elsődleges célja a jövőbeli remények jelenbeli akadályokkal való ellenpontozása, de nem is az ihlet pusztá kimerüléséről van szó, mint Horváth gondolja. A keret és a versmag ellentétéről szóló észrevételeik akkor kerülnek a helyükre, ha komolyan vesszük Kerényi egyik mondatát, amelyben megfordítja a két rész fontossági sorrendjét azt állítván, hogy éppen az „időjáráskeret” teremti meg a közrezárt merengés lehetőségét.⁷⁹ E gondolat fonálát fölve oda jutunk, hogy az alkalmiságba (életképbe) zárt merengés (belső beszéd) a személyiség versbeli megjelenítésének egy újszerű poétikai megoldása tulajdonképpen. Kár lenne tagadni ugyanakkor, hogy a rászédett vagy – Horváth János szavaival – cserben hagyott olvasó tapasztalatát ma is képes kiváltani a vers, de talán éppen ez az olvasói pozíció szükséges összetevője a költemény poétikai többletének. Az alapvetően retorikai és tropikus szerkezetű 4–12. versszakot tehát egy narratív felépítésű keret hívja életre (1–3. versszak) majd szakítja meg váratlanul (13. versszak). Ez a szerkezet, kilépve a klasszikus műfajok felkínálta beszédmódokból, alkalmas arra, hogy magát a lírai minőség (vagy hangoltság) születését is a versbe emelje, és ezzel – bár eggyel hátrébb lépve az aposztrophé, illetve a közvetlen énbeszéd alakzataitól – újfajta versbeli személyességet teremtsen. Petőfi megoldásának olyan modern rokonai vannak, mint Kosztolányi *Hajnali részegsége* vagy Kemény István *Fel és alá az érdeleti állomáson* című verse. Más kérdés, hogy Petőfinél ennek a fikatív alkalmiságnak még inkább elidegenítő funkciója van. Ezzel a modern irányába mutató kompozíciós kísérlettel mindenesetre könnyebben magyarázható, hogy Petőfi második gyűjteményes kötete élére helyezte ezt az első pillantásra kisebb igényűnek mutatkozó költeményt.

Jelen vizsgálódás szempontjából az bír különös érdeklődéssel, hogy a cím – *Szobámban* – a lírai személyesség újszerű megjelenését markánsan a tér egy részletéhez kapcsolja, vagy inkább arra korlátozza. A költemény két szerkezeti része között feszülő legkézenfekvőbb ellentét ugyanis nem más, mint a séta és a szoba, vagyis köztér és személyes szféra éles szembenállása. Míg Petőfi versében a szoba, az enteriőr az illúziók és az álmodozás helye („Ragyognak-e holdként fölöttem”), a köztér a kegyetlen racionalitás uralkodik („csak el ne csipjen / Valamelyik hitelezőm.”). Nyomatékosítja ezt a haszon kétféle (erkölcsi és pénzügyi) jelentésének kijátszása egymással szemben: a művészet haszna („Leend-e haszna verseimnek?”) és a hitelezők remélte haszon valószínűtlen együttes előfordulása egyazon költeményen belül – de két különböző térben. Privát szféra és köztér funkcióinak ilyen éles elválása, illetve a kettéválás ilyen éles poétikai kifejeződése méltán juttatja eszünkbe a modernségelméletek azon, Georg Simmel és Walter Benjamin esszéitől eredeztethető ágát, amely a nagyvárosi tér tapasztalat és a modernitás között közvetlen oksági kapcsolatot mutatott ki.⁸⁰ De vajon nem tételez-e fel túl szertelen képzelőerőt Petőfi vagy a kései olvasó részéről, hogy az Ország-úti Kunewalder-ház „igaz, nagyon szűk, hanem elég világos és tisztességes”⁸¹

⁷⁹ KERÉNYI, I. m., 135.

⁸⁰ SIMMEL, A nagyváros és a szellemi élet; BENJAMIN, A második császárság...

⁸¹ Szeberényi Lajos visszaemlékezését idézi: HATVANY Lajos, *Így élt Petőfi*, I–II., Akadémiai, Budapest, 1967, 588.

szobáját bensőséges menedékek, a személyiség „tokjának”,⁸² az 1844-es pesti utcát pedig nagyvárosi forgatagnak, „ingerözönnek”⁸³ nézze? Láthattuk, az évtized próza-irodalmának nem okozott gondot, hogy Pest utcáit jellegzetesen nagyvárosi térként ábrázolja. Amidőn a *Szobámban* versbeli szubjektuma ez egyszerre otthonos és idegen pesti utcára indul nem is az az elsődleges kérdés, hogy ott *mi tárul a szemé elé* (egy több mint százezres lélekszámú, a mai Nagykörút vonalán túlnőtt európai nagyváros egyébként), hanem az, hogy *mit lát*.

Pest

A „Mit lát?” kérdésére a költő *Pest* című verse adja meg a választ, amely, mint alább bizonyítani igyekszem, a városi sétáló nézőpontjának egyes vonatkozásaiban a modernt előlegező poétikai megalapozása. „Ha például, az utcán két kutya gyanús szemekkel tekint egymásra, ha egypár vargainas egymást lelkesen döngeti, ha egy légy valamely sarokkövön sajtyszerű hangon dong, ha valamely bűnöst akasztani viszik, ha a kocsisok vagy televér arszlánok gyermeket gázolnak el lovaikkal, ha egy sétáló megáll s valamely háztetőre bámul [...]” stb. Nagy Ignác korábban már idézett karcolata szinte szóról szóra elmondja, hogy a sétára induló Petőfinék, illetve líra szubjektumának *mi tárul a szemé elé* a pesti utcán. A *Pest* ehhez képest nem azzal hoz lényegesen újat, hogy lírában is megteremti a pesti utca látványát, hanem azzal, hogy poétikája, kompozíciója a látvány helyett magát a megfigyelőt, ennek megváltozott helyzetét állítja a középpontba: arról szól, hogy a versbeli szubjektum *hogyan lát*. Ehhez hasonló poétikai elmozdulást figyelt meg Petőfinél az utazás témája kapcsán T. Szabó Levente is.⁸⁴

A *Pest* minden bizonnyal megegyezik azzal az *Idvezlet Pesthez* című verssel,⁸⁵ amelyről az *Úti jegyzetek* végén ezt írja a költő: „Nem akarván estig várni a gőzösre, megfogadtam a fogadós lovait, melyek korán reggel elég gyorsan ragadtak a már annyira ohajtott Pest felé, de mégsem oly gyorsan, hogy ne nyugtalankodtam volna. Hánykódásomban egy verset vágtam: »Idvezlet Pesthez«... Aki tudni akarja: milyen érzelmekkel léptem Pestbe, olvassa ezt a verset.”⁸⁶

„Hiába, Pest csak Pest, tagadhatatlan!”⁸⁷ – kezdi Petőfi a rá ekkoriban jellemző „cselekvő modorban”⁸⁸ a verset. Mintha egy vita közepébe cseppennénk; Kerényi is

⁸² BENJAMIN, *Párizs, a XIX. század fővárosa*, 86.

⁸³ SIMMEL, *A nagyváros és a szellemi élet*, 548.

⁸⁴ T. SZABÓ Levente, *A vas-úton. Az utazás mint látásmód és poétika = Ki vagyok én? Nem mondom meg... Tanulmányok Petőfiről*, szerk. SZILÁGYI Márton, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2014, 348.

⁸⁵ PETŐFI Sándor *Összes költeményei. 1844. szeptember–1845. július*, szerk. KERÉNYI Ferenc, kiad. KISS József, jegyz. KERÉNYI Ferenc – MARTINKÓ András – RATZKY Rita – SZABÓ G. Zoltán, Akadémiai, Budapest, 1997, 512. (*Petőfi Sándor Összes Művei*, 3.)

⁸⁶ PETŐFI Sándor, *Úti jegyzetek = Uő. Összes prózai művei és levelezése*, s. a. r., jegyz. MARTINKÓ András, Szépirodalmi, Budapest, 1974, 250.

⁸⁷ PETŐFI *Összes költeményei. 1844. szeptember–1845. július*, 163–164. (A vers szövegét a továbbiakban is innen idézem.)

⁸⁸ HORVÁTH, *I. m.*, 89.

így értelmezi („A városi és vidéki életforma előnyeiről és hátrányairól sok szó eshetett a Felvidéken [...]”),⁸⁹ és ezt a benyomást erősíti a harmadik sor is: „És ahol csak kell, hát pártját fogom.” Ez esetben a következő sor elhasznált voltában ironikus jelzője („Volt itt nekem sok kellemes napom.”), illetve a költemény másik részében felsorolt, kellemesnek éppen nem nevezhető benyomások (9–20. sor) mint az első sor állítása melletti érv és ennek kevéssé meggyőző részletezése teszik ironikussá a beszélőnek a „vitában” elfoglalt álláspontját. Hasonló játékot üzött Petőfi már egy évvel korábban is a *Szobámban* kapcsán említett verscsoportban, különösen *A boldog pestiekben*. Valóban, ez a három hónapos felvidéki körút után újra megtalált ironikus hang közvetíti a költemény egyik jelentésrétegét, de egy erre korlátozódó értelmezés teljesen érintetlenül hagyná a szöveg metaforikus szintjét. (Mint ahogy nem is esik szó róla a korábbi elemzésekben.)

Az első sort újraolvasva feltűnik, hogy az utcai élőbeszéd közeget megidéző tautológiát hallunk. Az azonosító állítás az egyszerű logikai tautológia (egy dolog azonos önmagával) nyelvi formája. Minthogy azonban a nyelv elemeiről a lépten-nyomon tapasztalt többértelműségük miatt éppen nem állítható ilyen önazonosság, ezért különösen figyelemre méltó, hogy Pesttel kivételt tesz a beszélő: Pestből csak egy van, mással nem helyettesíthető. A szöveg második részének a várost leíró soraival összevetve ezt az állítást, hihetőleg az urbanizáció fokára, az utcai tömeg sűrűségére vonatkozik a benne foglalt kizárólagosság: ilyen városból (a két hazában) ekkor csak egy van. A beszélt nyelv frázisait, önmélteléseit folytató sorok után az ötödiktől kezdve fordul a beszélő figyelme önmaga felé, és kezdi el saját pozícióját mint megfigyelőt körülhatárolni. E célra mozgósítja a költő a vers trópusainak legnagyobb részét.

Kivált h' az utcán kóborolhatok:
Az angyaloknál boldogabb vagyok.
Egy óriáskigyó bámészködásom,
Végighuzódik a népsokaságon.

Az elején a poetica licentiával elharapott szöveg a jambus mellett az előző négy sorra jellemző élőbeszédszerűség hatását is segít fenntartani, így a következő négy sorban szinte észrevétlenül emelheti a tétet a költő. A kóborol ige a város utcáin való cél nélküli kószálásban (*flânerie*) jelöli meg a megfigyelő mozgásformáját, (elhárítva ezzel a kínáló élet – út toposzt, amely például Arany *Epilógus*ában érvényesül). A szemet és a vándort vonzó távoli horizont hiánya lényegi jellemzője az új nézőpont „ikonográfiájának.” (Emlékezzünk a városi „szűk falak közül” szabaduló Szilveszter megrendülésére „A láthatár fönsegein” *Az apostol* tizedik fejezetében!) A következő sor angyal-hasonlata újabb frázisnak, a fokozhatatlan boldogság közhelyes kifejezésének tűnhet. A továbbiak fényében azonban kiderül, hogy az angyal nagyon is teológiai jelentésében szerepel, és fejezi ki a városi kószáló helyzetének privilégiumait. A (látszólag) véletlen irányú és folyamatos mozgás mellett ennek fontos sajátossága

⁸⁹ KERÉNYI, *I. m.*, 184.

ugyanis az inkognitó: úgy látni bele mások életébe, hogy azok ne vegyék észre, ami az angyalok mellett a városi kóborló képessége is. Simmel egy helyütt a városi zajszint növekedésének új evolúciós feltételéből (látható, de nem hallható a másik) vezeti le ezt az antropológiai szempontból szokatlan helyzetet: „Mielőtt a tizenkilencedik században megjelentek az omnibuszok, vasutak és villamosok, az emberek sohasem kerültek olyan helyzetbe, hogy órákon át nézik egymást, de egyetlen szót sem váltanak.”⁹⁰ Mégis célravezetőbb talán, ha magából a zsúfoltságból, a tömeg természetéből magyarázzuk a flanőr inkognitóját,⁹¹ aki persze e kiváltság élvezete közben maga is megfigyeltté válhat egy harmadik szereplő által. Másrészt ez az angyalokéra emlékeztető ontológiai kívülállás a szenvtelenséggel is felvértezi a kóborlót. (Érdekes, hogy a látni és láthatatlannak maradni kettős követelménye az evolucionista érvelésű környezetpszichológiai elmélet szerint is meghatározza a tájpreferenciánkat.)⁹²

A vers következő két sora a kószálás nyugtalanítóbb, a születőben lévő modern város démonibb oldalát tárja fel, amelyre ráillik Baudelaire figyelmeztetése: „Mit számítanak az erdő és a préri veszedelmei a civilizáció mindennapi összeütközéseikhez és megrázkódtatásaihoz képest?”⁹³ A mondatnyi komplex metafora két okból is megdöbbentő: egyrészt a kígyónak mint az ős gonosz bibliai szimbólumának az angyallal szomszédos – és szinte azonos funkciójú – szerepeltetése miatt (ez a trópusnak a hagyományból is érthető jelentéstartománya), másrészt a város utcáin végighúzódnó bestia képének modernségével, a hagyománytól való hangsúlyos elszakadásával. A mondatnyi metafora predikatív szerkezetét vizsgálva az is feltűnik, hogy míg a kószálásról és az angyalokról szóló előbbi hasonlatban a megfigyelő lírai én volt a mondat alanya, addig itt a megfigyelő szerve, maga a látás („bámészkodásom”) kerül az alany helyébe és válik az azonosítás jelöltjévé: „Egy óriáskígyó bámészkodásom”. A nehezen vizualizálható trópus fogalmi erőfeszítést igényel a befogadótól, ami nyitottá, potenciálisan végtelenné teszi az értelmezést. Az óriáskígyó (*Boa constrictor*) a reformkorban is közismert vadászmodszere – a zsákmány lassú megközelítése, testének gyors körülfontása, majd lassú megfojtása – egyszerre képes kifejezni a kószálás (a kószáló tekintet) látszólagos iránytalanságát és nagyon is célratörő voltát (lásd ismét Poe mániákus, módszeres kószálóit!). A megfigyelő bámészkodása tehát hangtalanul, észrevétlenül és valami furcsa lokalizálhatatlansággal, egyidejű „már itt is” és „még ott is” léttel „húzódik végig a népsokaság”, körülfontva áldozatait.

A *Pest* négy sora rendkívül tömören és sokoldalúan ragadja meg a modern individuum azon új léthelyzetét és nézőpontját, amelyet a nagyvárosi tömeg tesz lehetővé,

⁹⁰ Georg SIMMEL, *Mélanges de philosophie relativiste. Contribution à la culture philosophique*, ford. Alix GUILLAIN, Paris, 1912, 26–27. Idézi BENJAMIN, *A második császárság...*, 853.

⁹¹ BENJAMIN, *A második császárság...*, 856.

⁹² „Habitat theory postulates that aesthetic pleasure in landscape derives from the observer experiencing an environment favourable to the satisfaction of his biological needs. Prospect-refuge theory postulates that, because the ability to see without being seen is an intermediate step in the satisfaction of many of those needs, the capacity of an environment to ensure the achievement of this becomes a more immediate source of aesthetic satisfaction.” Jay APPLETON, *The Experience of Landscape*, Wiley-Blackwell, Boston, 1996.

⁹³ Charles BAUDELAIRE, *Röppentyűk*, ford. RÓNAY György = Uő. *Válogatott művei*, Európa, Budapest, 1964, 343.

és amelynek angyali és ördögi vonásait egyaránt fölfedezhetni a Petőfi-féle flanőr fiziognómiáján. Baudelaire Constantin Guysről szóló soraira Benjamin is nagy mértékben támaszkodott a maga modernitáselméletének megalkotásakor, innen idézem a flanőr jellemzését: „Az igazi csatangoló, a szenvedélyes megfigyelő számára végtelen öröm, ha a sokaság, a változékonyság, a mozgás, a tűnékenység és a határtalanság körében üthet tanyát. Soha nem lenni otthon és mégis, mindenütt otthon érezni magát; látni a világot, a világ központjában állni, de rejtve maradni a világ előtt: ebben lelik örömeiket e független, lázas, pártatlan szellemek, kiket nem is lehet szavakkal leírni.”⁹⁴

Petőfi a *Pest*ben kettős stratégiát alkalmaz a látás és térhasználat új formájának poétikai eszközökkel való érzékeltetésére. Egyrészt, mint az eddigiekben láttuk, magát a megfigyelő (a térben és a látványhoz, a tömeghez képest elfoglalt) új pozícióját ragadja meg a nyelv figuratív eszközeivel, másrészt az így megragadott pozícióból feltárolt látványt közvetíti – a nyelv referenciális, „valóságábrázoló” képességére hagyatkozva: ez történik a vers utolsó tizenkét sorában. S valóban, a vers második, tehát az okot az okozatból, a modern megfigyelőt az általa észlelt (létrehozott) látványból fölépíteni igyekvő része nagyon hasonlít a Nagy Ignácól fent idézett, nem fiktív városleíráshoz. Hozzá kell tenni a pontosság kedvéért, hogy Balzac és Sue városleírásai mindkét szerzőnek irodalmi mintát szolgáltathattak a pesti forgatag ábrázolásához. (A *Jelenetek a párizsi életből* egyik kötete megvolt Petőfi könyvtárában is.)⁹⁵

A látás egyénítésének eszközéül nem a megfigyelő szubjektív benyomásainak, önkényes transzformációinak rögzítése szolgál a *Pest* második részében, hanem a látvány elrendezése. Petőfi ugyanis éles cezúrát von a látottak két csoportja közé: a vers 9–15. és 16–21. sorában két ellentétes városi térhasználatot mutat be. A vargainasok, bérkocsisok és kofák a várost működtető és ezért folyamatosan látható, életüket az utcán élő réteghez tartoznak; munkájukat végezve a nyüzsgő forgatag állandó ingerével látják el a megfigyelőt. (A zsebmetszők inkább a flanőrhöz hasonló ragadozói ennek a televénynek. Az általuk üzött iparról Nagy is érdekesen számolt be egy életképében.)⁹⁶ Rendészeti és építészeti eszközökkel ráadásul minden modern városvezetés arra törekedett, hogy ez a külvárosokban lakó tömeg otthonában se tűnhessen el teljesen az uralkodó polgári réteg szeme elől.⁹⁷ A város reprezentatív és élvezeti tereibe szép időben kivonuló „tarkabarka nőnem” és „dicső arszlánok” a versbeli megfigyelő szerint térben („Hát ahol...”) és időben („szép időben”) is elkülönülnek az előbbi csoporttól. Fontosabb azonban a titkosság, a már emlegetett inkognitó kiváltsága. Utóbbi csoport ugyanis szabad elhatározásából és a szabadidejét tölti az utcán, míg otthonában, munkahelyén vagy a kávéház ablaka mögött élvezi a „mindent látni, de rejtve maradni” privilegizált állapotát. Petőfi versének tanúsága szerint a nagyváros két dimenziója (a városhasználat két tendenciája) csupán a „kóborló”, a flanőr sajátos

⁹⁴ Charles BAUDELAIRE, *A modern élet festője*, ford. CSORBA Géza = Uő. *Válogatott művészeti írásai*, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1964, 136.

⁹⁵ MAJLÁTH Béla – THALLÓCZY Lajos, *Petőfi Sándor hátrahagyott kéziratjai és könyvtára*, Magyar Könyvszemle 1880/4., 193–217.

⁹⁶ NAGY Ignác, *Mulatság a hidon. Fővárosi életkép*, Pesti Divatlap 1844. Nyárhó (július) 1. hetében, 5–9.

⁹⁷ Vö. David VINCENT, *Secrecy and the City, 1870–1939*, Urban History 1995/3., 344.; GYÁNI, I. m., 37–40.

nézőpontjából fogható be egyszerre, aki mindkét csoportot szenvtelenül, tartózkodóan szemléli, illetve ironikusan ábrázolja. Bednanics Gábor, aki a századvég bontakozó városköltészetének előzményeként elemzi Petőfi *Pestjét* is, megállapítja, hogy a csattanóban („Azt nevezem aztán baromvásárnak.”) a vers „a kétértelműség vaskos vidékiességének ismerősségét játssza ki” a város idegenségével szemben.⁹⁸ Valóban, az *arszlán–oroszlán* szóetimológiát kiaknázó csattanó a versnek ahhoz az ironikus (a kellemesség alátámasztására éppen nem kellemes példákat hozó) alaprétegéhez tartozik, amelyről fentebb szoltunk. A baromvásárként megjelenő sétatér képe ugyanakkor kifejezi a városi élet kommercializálódását is, vagyis a minőségi különbségek mennyiségivé válását, amelyet Simmel a pénzgazdálkodásra vezetett vissza.⁹⁹ (Valamint talán tréfásan utal Pest nagy múltú, a várost a 18. század végétől kezdve Európa térképére felrajzoló mezőgazdasági súlypontú vásáraitra.)

Tündérkaland – Pestiek dala

A nagyvárosi térhasználat újdonságára reflektál Petőfi két évvel később Aranyék vendégeként írott töredékében, a *Tündérkalandban* is, amelynek a kéziratban szereplő autográf címváltozata még *Pestiek dala* volt.¹⁰⁰ Ebben a fővárosi ingerözön kínálta megfigyelői pozíciót („Utcákon a lélek percenként újat lát”) a *Falun* témájára emlékeztető módon állítja szembe a szemlélődés hagyományos, természetélmény kínálta formáival.

Hétköznap-életem fásító gondjait
Lerázni, a minap kedves sétálni vitt.
Bolygék a főváros lármás utcáiban,
(Mert csak tolongás, zaj között vagyok vigan.
A természet nyugodt magányos rejtekén
Magamba szálllok, és elkomorodom én.
De utcákon, holott, mint a champagnei bor
Az élet, a sürgő világ pezsegve forr;
Utcákon a lélek percenként újat lát,
S nem fonja komolyan az eszmék fonlát.
Itt enyelegve lejt virágos kocsiján
A víg szórakozás, a szép könnyelmű lány.)¹⁰¹

Ismét különleges tudatosságról tanúskodnak a versmondatok: a kézenfekvő általános alany (az ember) helyett a lélek lesz az, aki „percenként újat lát” – ezzel hangsúlyozva a folyamatosan záporozó külső benyomásoknak az idegrendszerre gyakorolt hatását. Az új antropológiai helyzet következménye itt nem a szenvtelenség lesz (mint koráb-

⁹⁸ BEDNANICS, I. m.

⁹⁹ SIMMEL, *A nagyváros és a szellemi élet*, 549.

¹⁰⁰ PETŐFI Sándor *Összes költeményei. 1847*, kiad. KERÉNYI Ferenc, Akadémiai, Budapest, 2008, 431. (Petőfi Sándor *Összes Művei*, 5.)

¹⁰¹ Uo., 86. (A vers szövege a továbbiakban is innen.)

ban láttuk), hanem a gondolkodás logocentrikus működésének kikapcsolása („nem fonja komolyan az eszmék fonlát”), és helyette egyfajta eidetikus nyitottság mámorító állapota („a lélek percenként újat lát”). Simmel egyik fontos megkülönböztetésével élve azt mondhatjuk, hogy a tudat a szubjektív tartalmainak művelése helyett az objektív kultúra szemlélésének adja át magát. A nagyvárosban összpontosuló objektív kultúra (dolgozók, ismeretek, intézmények, termelési technikák stb.) sokkal gyorsabban fejlődik, mint az egyéni, ez az elhatalmasodó objektív kultúra ráadásul – figyelmeztet Simmel – a tudat számára folyamatos érdekes elfoglaltságot kínál, amely alkalmakból a tudatnak csak válogatnia kell.¹⁰² Petőfi tehát itt is a *Szobámban* és a *Falun* című versekben már megfogalmazott dilemmához hasonlóan exponálja magány és tömeg, természet és utcák, falu és nagyváros kettősségét, és az értékválasztás itt is eldöntetlen, hiszen a *komor–komoly* szójátékkal jellemzett romantikus szubjektumfelfogásnak a benyomásokban feloldódó személyiség önfeledtsége („a víg szórakozás”) nem jelent valódi alternatívát. A költeményt (a töredéket!) megint a városi térhasználat kettősségére emlékeztető szembeállítás zárja, akárcsak a *Pest* című versben.

Tarkán hullámozott mindenfelé a nép,
Gyönyörködött szemem száz- meg százfélekép.
Előttem itt pompás úrhintó roboga,
Amott nyikorgott rossz napszamos-talyiga.

.....

A folytatásról csupán találgathatunk, ahogy arról is, hogyan hatott volna Petőfi városreprezentációira, ha megvalósul az ez év (1847) nyarára komolyan tervbe vett londoni és párizsi út.¹⁰³ A nagyváros epikus ábrázolásában a Petőfi-életmű nem mutat lényeges újdonságot vagy különbséget a már bemutatott egykorú kísérletekhez képest. A *szökevények* és *A hóhér kötele* városi miliője volna említendő, de ezek – jórészt párbeszédéből épülve föl – kevés alkalmat adnak a tér és térhasználatok ábrázolására. A groteszk, erkölcsi fogódzók nélküli regényvilág és főhős azonban élesen szembeállítja őket az állandó zsurnalisztikai moralizálást folytató, Nagy Ignác-féle énelbeszélővel. Elsők között van a nagyvárosi nyomor tematizálásában is *Az apostol*-ban, poétikailag azonban itt sem haladja meg az Hugo, Sue nyomán járó művek ábrázolási sémáit.

Összegzésül elmondható, hogy Pest Petőfi flanörje számára megmutatkozó rendje az egész modern kort döntően meghatározó átalakulások kezdetét jelzi. A lakóhely és a munkahely térbeli különválásával magánszféra és köztér egyre határozottabb elválása kezdődött el, a belváros és a külvárosok elkülönülése meghatározta a láthatóság és a magánélet védettségeinek fokozatait.¹⁰⁴ A nagyvárosi ember szenvtelen és tartózkodó

¹⁰² SIMMEL, *A nagyváros és a szellemi élet*, 557–558.

¹⁰³ „Holnapután utazom Pest felé, azért az arcképeket ne ide küldd, hanem Pestre, amint mondám, Emich Gusztáv könyvkereskedésébe, de úgy iparkodjál, hogy június 15-kén okvetlenül ott legyen, mert magammal akarom vinni London és Párizsba, hogy együtt járjuk meg a külföldet.” Petőfi Sándor – Pap Zsigmondhoz, Szatmár, 1847. május 28. PETŐFI *Összes prózai művei és levelezése*, 273–274.

¹⁰⁴ VINCENT, *Secrecy and the City*, 343–346.

magatartása¹⁰⁵ pedig érdekesen esett egybe a jog ugyanekkor kialakuló intézményeivel: a (hivatali) titkossággal és a magánszféra védelmével.¹⁰⁶ Végezetül a magánélet közélettől és köztételtől való éles elválasztása, magánya és titkossága, valamint az olvasás tömegessé válása utat nyitott a „törekeny én” csöndes virágzásának a nagyvárosi lét hangos individualizmusa mögött.¹⁰⁷ Társadalmi jelenségek és térhasználatok, melyeknek korai megnyilvánulásai nem maradnak rejtve Petőfi városlírájának megfigyelő énje előtt.

Petőfi költészete 1844-től kezdődően egyrészt tematizálja, költői témává avatja a pesti utcát, másrészt a nagyvárosi térhasználat lehetséges lírai nézőpontoszerkezetének kialakításában is jelentős lépéseket tesz. A városban kószáló lírai én megváltozott helyzetére reflektálva metaforikus jelentéshálót teremt, amelyben az inkognitó, az új és a véletlen (látványok) mámore, valamint egyfajta szenvtelenség a meghatározó tartalmak. Ezzel a megfigyelő pozíciójára, a látás mikéntjére vonatkozó reflexióval lép túl azon a Balzac és Sue nyomán járó egykorú magyar városirodalmon, amelynek élménykörét és részben szótárát is osztja. E költői teljesítménynek relatív elsősége is érdekes, és sokat elmond Petőfi poétikai kísérleteinek naprakész voltáról. A városélmény jelentőségéről Petőfi pályáján azonban elsősorban az tanúskodik, hogy időben koncentráltan jelenik meg, 1844–45-ben, jelentőségének tudatosításáról pedig – az egyes művek mellett – az szól ékesen, hogy második gyűjteményes kötetének (*Versek 1844–45*) kompozíciójában is éppen ezt a problémakört emelte kötetkezdő és -záró pozícióba. A pesti utca tehát, amely néhány évvel később a társadalmi modernség forradalmi követelésének valóságos színtere lesz, radikálisan új életformájával már ekkor szellemi és művészi kihívást jelentett Petőfi költészete számára, amelyre a séta poétikájának a fenti példákon bemutatott megoldásaival válaszolt.

Az együttműködés mikéntje

A pályakezdő Orbán Ottó helykeresése a hatvanas évek irodalmi életében

Orbán Ottó pályakezdése a hatvanas évekre esik, mely időszak az ötvenes évek után az „olvasás” koraként, egy reménytelibb periódus lehetőségeként volt jelen a köztudatban. Az *olvasás* mint viszonyfogalom természetesen egyrészt a Révai-korszak dogmatikus vonalasságához (monopolizmusához),¹ másrészt az 1956-os forradalomért a kádári hatalom által jelentős mértékben felelősnek tartott írókkal és humánértelmiségekkel szembeni gyanakvást követő „kiegyezés” periódusának átmeneti időszakaihoz képest értelmezhető. Ekkoriban (egészen pontosan 1962-ben) Orbán Ottó két olyan – noha nagy presztízsű, nyilvános fórumokon közzétett, a recepció által mégsem ismert és feldolgozott – írást publikált, melyek olvasása valamelyest árnyalhatja a szerzőről mint kvázi „apolitikus értelmiségiről” kialakult képet. Egyszermind a hatvanas évek irodalmi életének is egyik, úgy vélem, rendkívül tanulságos mikrotörténetének adalékait fedezhetjük fel az alábbi példákban. Tanulmányomban e két, a korra jellemző pszeudoműfaj gyanánt „vallomás”-ként aposztrofált cikket (*Vallomás és vázlat a megfiatalodó költészetről*, illetve *Tanúskodás a történelem évtizedes pillanatában. Vallomás a költészetről*) igyekszem retorikai és kontextuális elemzés által egyrészt Orbán pályája szempontjából, másrészt pedig, eggyel tágabb, kultúrtörténeti perspektívában elhelyezve vizsgálni.

A korszak irodalmi folyamatainak lényegében mindegyikét alapvetően az 1956-os forradalom közvetlen és hosszabb távú hatásai, következményei befolyásolták-alakították. A „hosszú” hatvanas évek kezdetére, tehát (naptárilag) az ötvenes évek végére eső hatalmi megtorlások nemcsak az írókra voltak hatással, akiket (például letartóztatás vagy a cenzúra miatt – valamint a lehetséges reakciók tekintetében az emigrálás, illetve tudatos hallgatás által) közvetlenül sújtottak „olyan méretű represzsióval, amilyenhez fogható nem éltek meg a Rákosi-korszakban sem”,² hiszen a (naptári) hatvanas évek elejéig lezajló, ezt követő, konszolidációs folyamat során alakultak ki az írók és a(z új) politikai hatalom egymáshoz viszonyulásának új játékszabályai. Ebben a megváltozott koordinátarendszerben a népi írókhoz való viszonyulás lehetőségei is széles skálán mozogtak – mind a hatalom,³ mind az írók részéről. Így a hivatalos

¹ VERES András, *Az írók és a hatalom a hatvanas évek Magyarországon = A magyar irodalom története*, III., 1920-tól napjainkig, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András, Gondolat, Budapest, 2007, 525.

² *Uo.*, 521.

³ Gondoljunk akár csak az 1958-as *A „népi” írókról* című párthatározatra, melynek „az a célja, hogy hozzásegítsen a »népiek« körüli ideológiai zavar eloszlatásához, a »népi« írók antimarxista nézeteinek leküzdéséhez”. *A „népi” írókról*. Az MSZMP Központi Bizottsága mellett működő kulturális elméleti munkaközösség állásfoglalása, Társadalmi Szemle 1958/6., 38–69.

¹⁰⁵ SIMMEL, *A nagyváros és a szellemi élet*, 548–550.

¹⁰⁶ VINCENT, *Secrecy and the City*, 341–342.

¹⁰⁷ David VINCENT, *The Culture of Secrecy. Britain 1832–1998*, Oxford UP, Oxford, 1999, 21.

kultúrpolitika számára az 1956 utáni, zavaros időszakban a legkönnyebbnek ígérkező stratégia olyan fiatal pályakezdekők felfedezése és preferálása volt, akiktől (többségüktől korántsem ok nélkül) politikai-irodalompolitikai lojalitást remélhetett az épp megszilárduló rendszer. E törekvés leginkább reprezentáns eredménye az 1958-ban megjelent *Tűz-tánc* antológia,⁴ illetve a róla elnevezett költőnemzedék pár tagjának propagálása volt, ami viszont az érintett szerzőkkel szemben is bizalmatlan hivatalos kultúrpolitika számára ugyancsak nem lehetett modellszerűen járható út.⁵ Mivel a passzív ellenállás huzamosabb fenntartása az írók többsége számára nemcsak alkotói pályájuk kontinuitását megszakító, hanem egzisztenciális értelemben is fenyegető törést jelentett, a hatalom „kiegyezési” és konszolidációs szándéka végül érvényre jutott, hiszen „előbb-utóbb mindenkinek elfogyott a tartaléka, s a csak írásból élők fokozottan ki voltak szolgáltatva a megjelenés kényszerének.”⁶

Az 1962–63-as évektől eredeztethető hatalmi részről a megtorlás, a másik oldalról a „passzív ellenállás” jellemezte időszakot felváltó konszolidáció. Az így kialakult helyzetben (irodalom)politikai szempontból lényegében három (noha a gyakorlatban nem teljesen szétváló-szétválasztható) csoportosulási lehetőség kínálkozott az írók számára: „a kommunista írók, a népiek és a polgári írók csoportja. Mind a három laza tömörülés számos alcsoportra oszlott, és az egyes csoportok között is lehettek átfedések. A hatvanas-hetvenes évek fordulójától ezek a bizonytalan tartalmú besorolások egyre inkább elavultnak számítottak: az új elnevezések pedig nem kevésbé voltak szétfolyók és pontatlanok. Az úgynevezett kommunista írók – a dogmatikusok, az ortodox marxisták – kikoptak az irodalmi életből, a népiek elnevezése közéleti elkötelezettségű írókra, a polgáriaké pedig esztétizáló írókra változott. [...] A fiatal írók közül sokak számára ellenszenves volt a hagyományos megosztottság. Az irodalmi irányzatok intézményesítésének tilalma miatt a nemzedéki alapú szerveződés tűnt megoldásnak.”⁷

Orbán Ottó költői indulása és a hatvanas évek irodalmi élete

Az 1956 előtt indult írói pályákat még a tiszta esztétizálás szándékát fenntartva is képtelenség volna az aktuális történelmi-politikai folyamatoktól függetlenül vizsgálni, hiszen ezen irodalmi teljesítmények mindegyikében kényszerűleg éles törést-szakadást, váltást eredményezett az 1956 és hosszú távú következményei okozta cezúra. Ugyanígy az 1956 után induló írói pályák sem tudtak (még ennek feltett szándékával

⁴ *Tűz-tánc. Fiatal költők antológiája*, szerk. DARÁZS Endre – GYÖRE Imre – IMRE Katalin, Magvető, Budapest, 1958.

⁵ „A pártvezetés azonban nem akart túlzottan kedvezményezett irodalmi tábor létrehozni; e tekintetben is bizalmatlan volt, hiszen elrettentő példaként lebegett előtte a Rákosi-korszak dédelgetett kedvenceinek pálfordulása. S mivel valójában depolitizálni kívánta a társadalmat, nem támogathatta őszintén az erősen utópikus beállítottságú, a költő vátesz szerepét fenntartó s így politikai szerepet áhító, szélsőbaloldalinak tekintett fiatalokat.” VERES, I. m.

⁶ Uo.

⁷ STANDEISKY Éva, *Cipő fűzővel. A hatalom és az irodalmi elit a hetvenes években = Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*, szerk. KISANTAL Tamás – MENYHÉRT Anna, József Attila Kör – L'Harmattan, Budapest, 2005, 16.

sem) teljesen függetlenedni a korszak hatalmi-irodalmi-politikai viszonyrendszerétől és annak összefüggéseitől. Ez még egy olyan esetben is igaz, mint amilyen az első kötetével 1960-ban jelentkező Orbán Ottóé, még akkor is, ha utólag is látható-beláttható a pálya kezdeti és későbbi szakaszaiban is a minél nagyobb fokú szellemi-ideológiai függetlenség-függetlenedés ambíciója.⁸ (Mely, közben, mint az a későbbiekben látható is lesz, nem meglepő módon együtt jár a valahová tartozni akarás, szellemi – és legalább egy, bizonyítható esetben ideológiai – alapú társtalálás párhuzamosan fellépő igényével is.) Különösen, figyelembe véve, hogy Orbán Ottó pályakezdése pontosan arra az időszakra esik, amikor kiépült az irodalom-irodalompolitika következő két évtizedét szabályozó-alakító intézményrendszer.

Hogy mégsem „légüres térbe” érkezett az 1960-ban színre lépő (de addigra már, műfordítóként, szakmai körökben ismertséget-elismertséget szerzett) Orbán Ottó, annak a folyamatnak volt köszönhető, hogy az ötvenes évek elmúltával az öt-tíz éven át hallgatásra ítélt alkotók mellett több írónemzedék szinte egyszerre lépett színre. Elsősorban ez lehet az oka, hogy „az irodalomtörténet mégis pozitív fordulatként tarthatja számon e korszakot”.⁹

S noha bizonyos szempontból az ötvenes évek második felében, a hatvanas évek első felében indult írók voltak a legnehezebb-kiszolgáltatottabb helyzetben a korszakban kialakult „helyezkedés” kusza koordinátarendszere szempontjából,¹⁰ Orbán Ottó ilyen tekintetben meglehetősen unikális szituációban volt. A hatvanas évek elejéig ugyanis Nemes Nagy Ágnes és az Újhold-kör szellemi befolyása hatott rá költőként, a hatvanas évek elejére már sajátos, ahogy maga jellemzi, félig-meddig ironikusan: „háborúba” került az újholddosokkal. Ennek fő dokumentuma egyrészt Orbán 1964-es – majd 1980-ban kötetben is közreadott –,¹¹ *Európa elrablása* című esszéje, de Lengyel Balázs egy későbbi recenziójára¹² és Orbán későbbi visszaemlékezésére is támaszkodhatunk ezzel kapcsolatban.¹³

Orbán tehát a Standeisky által felvázolt három kategória egyikébe sem tartozott bele. Noha a *Tűz-tánc* antológia egyik szerkesztője, Imre Katalin legalábbis fontolgatta Orbán felkérését („megnyerését”) a szerzők közé, ettől a szándékától – éppen

⁸ „A Fekete ünnep versei 1954 és 1960 között születtek, mégis teljesen mentesek az ötvenes évek szellemiségétől, a »termelési regények«, a »termelési versek« világától; Orbán meg sem érinti a »piros arcú traktoroslányok« oly gyakran megénekelte »élete«. E korai korszakában sem találhatunk egyetlen verset sem, amely akár csak távolról emlékeztetne a direkt fogalmazás nyelvi-világképi elemeire.” DÉRCZY Péter, *Között. Esszé Orbán Ottó költészetéről*, Magvető, Budapest, 2016, 45.

⁹ VERES, I. m.

¹⁰ „Az írók magukkal vitték a diktatúrába korábbi mentalitásukat, világfelfogásukat. Nem egy közülük meggyőződésből és/vagy érvényesülési vágyból a kommunista oldalra állt. Azok, akik 1949 után váltak írókká, különösen nehéz helyzetbe kerültek: nem volt összehasonlítási lehetőségük, mint a más társadalmi viszonyokat is ismerő idősebb társaiknak. Könnyebben estek áldozatul a hatalmi manipulációnak, s nagyobb volt a csalódásuk, amikor kijázanodtak. [...] Szerencsésebb helyzetben voltak azok az alkotók, akik a hatvanas években váltak felnőtté: ők a korlátozott szellemi nyilvánosság nyújtotta lehetőségeket kihasználva indíthatták a pályájukat.” STANDEISKY, I. m., 15.

¹¹ ORBÁN Ottó, *Honnan jön a költő?*, Magvető, Budapest, 1980, 131–160.

¹² LENGYEL Balázs, *Vintage poetry*, The New Hungarian Quarterly 1985/1., 163–168.

¹³ ORBÁN Ottó – KABDEBŐ Lóránt, *Szinpompás ostrom (életműinterjú)*, szerk. NYERGES Gábor Ádám, Magvető, Budapest, 2016, 220.

Orbán verseinek nem elég közéleti, nem elég „balos” jellege miatt – végül elállt.¹⁴ (S bár nem tudható, hogy Orbán miképp reagált volna a felkérésre, jelzésértékű, hogy a *Tűz-tánc* öt évvel későbbi, kvázi „második kötetében”,¹⁵ a *Tiszta szigorúság* antológiában már szerepel is hat verssel.) Orbán nemcsak a „kommunista”, de a „népi”/közéleti elkötelezettségű írók táborához sem csatlakozott, s noha versei leginkább az úgynevezett „polgári”/esztétizáló csoporthoz közelítették volna (nem véletlen, hogy a korabeli recepció is ezt a mintázatot olvasta le dominánsként első alkotói korszakának darabjairól), ennek legfőbb nem hivatalos intézményével, az újholdasok körével épp ezekben az években (már) rossz viszonyban volt.

Orbán nem egyértelmű státuszát jellemzi az alábbi eset is. Mint Szőnyei Tamás *Titkos írás* című, *Allambiztonsági szolgálat és irodalmi élet* alcímű monográfiájában olvashatjuk: „A két tábor közötti átjárás nehézségeit példázza Orbán Ottó esete. 1959 júniusában »Juhász Lajos« [Kristó Nagy István – Ny. G. Á.] a lakásán látta vendégül Tornai Józsefet és Csoóri Sándort, akik Orbánnal kapcsolatos kétségeiket osztották meg vele. A jelentés szerint Tornai arról beszélt, hogy a »kétségkívül tehetséges« Orbán Ottó, »akinek apját fasiszták pusztították el, zsidó származása révén« könnyebben boldogulhatott volna Györe Imrénéhez csatlakozva, akik »túlzó, balos, pártos antifaszizmusukkal egészen jól érvényesülnek«, azonban »emberi és művészi« megfontolásai inkább közéjük, Fodor Andrásék körébe vezették. Most viszont, hogy a *Nagyvilágban* megjelent egy antifaszista verse,¹⁶ Győreék a keblükre ölelték, s Orbán el is jár az összejöveteleikre, a Százéves étterembe. Eközben kitart régi társasága mellett is, ahol viszont kibeszéli a kommunista irodalmárok dolgait – emiatt merült fel Tornaiékban, hogy vajon akkor »róluk is ugyanígy visz híreket a másik táborba?«. Csoóri is úgy tapasztalta, hogy a *Nagyvilágban* megjelent – szerinte »közepes« – verse óta »valósággal bálványozzák« Orbán Ottót a még »nálá is fiatalabb, polgári származású, zsidó kommunista fiatalok«. Nyerges András például azt mondta róla Csoórinak, hogy ezzel »zsebre vágta az egész *Tűz-tánc* antológiát, oly jó és ugyanakkor olyan pozitív a verse«, s mások, Simor András, Tabák András is szinte vezérüknek vallják, nagy tekintélyre tett szert körükben.”¹⁷

Mindez azonban még nem zárta volna ki, hogy Orbán nemzedéki alapon találjon valamiféle szűkebb értelemben vett szellemi közösségre, ez azonban szintén nem valósult meg. Nem véletlenül írja Orbán egy helyütt, hogy „két irodalmi generáció közé születtem, két szék közül a pad alá...”,¹⁸ elvégre életkora alapján¹⁹ lényegében

¹⁴ Nyerges András szíves szóbeli közlése.

¹⁵ „Lehet véletlen is, hogy a *Tiszta szigorúság* borítólapja, kötése, formátuma megegyezik az 1958-ban megjelent antológiával, a *Tűz-tánc*-cal. Ám a kötetet forgatva, rá kell jönnünk, hogy a hasonlóság nem csupán nyomdatechnikai. A *Tiszta szigorúság* jónéhány vonatkozásban a *Tűz-tánc* folytatásának, öt évvel későbbi második kötetének tekinthető. De ugyanakkor benne foglaltatik az öt év alatt végbement változások képe is, skálája szélesebb, színei változatosabbak, anyaga sokrétűbb, bemutatott költői között pedig mind stílus, mind világnézet szempontjából szélsőségesebb egyéniségek találhatók, mint korábbi kötet-társában.” TAKÁCS István, *Tiszta szigorúság. Fiatal költők antológiája*, Életünk 1963/3., 240.

¹⁶ ORBÁN Ottó, *Fekete hadosztály*, *Nagyvilág* 1959/5., 746–748.

¹⁷ SZŐNYEI Tamás, *Titkos írás. Allambiztonság és irodalmi élet 1956–1990*, I., Noran, Budapest, 2012, 652.

¹⁸ ORBÁN Ottó, *Önarckép mocsári szörnyel = Uó., Cédula a romokon. Esszék és egyéb arcátlanságok*, Budapest, Magvető, 1994, 104.

¹⁹ „A *Tiszta szigorúság* legidősebb költője az 1924-es születésű Váci Mihály, a legfiatalabb a huszonhárom éves Nyerges András.” TAKÁCS, I. m.

csak a tűztáncosokkal indulhatott volna egy időben, pályatársai közül legközelebbi szellemi társai (Pilinszky János, Nemes Nagy Ágnes, Weöres Sándor, Vas István vagy Nagy László) jóval idősebbek voltak nála, s pályájuknak is más pontján jártak már, míg az úgynevezett posztmodern fordulat költői csak évekkel később, az évtizedfordulón jelentkeztek első köteteikkel (noha Tandori Dezső csak két, Petri György hét évvel volt fiatalabb nála).

Orbán irodalmi életbeli, irodalompolitikai relatív társtalansága két tekintetben árnyalható, mely mozzanatok azonban e hozzávetőleges kategóriák szempontjából nem tekinthetők különösen relevánsnak. Az egyik ilyen a Belvárosi Társaság volt. Ennek kialakulására így emlékszik vissza Orbán: „[...] ekkoriban [1959–60 körül – Ny. G. Á.] nem is tudatos döntés eredményeként, hanem valahogy az életstílusomból vagy életstílusunkból következőleg kezdett kialakulni nem is egy, hanem több laza baráti kör. Ezek nem voltak programszerűen megszerveződő egységek. Néhány ember összeverődött”.²⁰ A társaság kialakulása hátterének kvázi pszichológiai okait Orbán a Standeisky Éva által felvázolt helyzettel-igénnyel egybecsengő módon indokolja: „kezdtünk összeverődni ebben a nagy elveszettségben meg reményvesztettségben: az ösztönös akolmeleg keresése és a társalgással elűtött idő, meg közben valami reménykeresés is”.²¹ A kialakult nem hivatalos kategóriákon, szekértáborokon felülemelkedő szándékkal szerveződő asztaltársaság első, még spontán szerveződésüként leírt²² összeülésének (véltetően 1958-as) alkalmával így indokolták létrejöttük célját-értelmét: „És akkor mindenki előadta azt, ami a levegőben volt, hogy ez a dolog, ami itt '56-ban történt, ez nemcsak egy rövid lejáratú és egyszer lezajlott ütközet, hanem ez fölveti ennek az egész térségnek, az egész eszmerendszernek a létkérdését”.²³ Bár a hivatalos kultúrpolitikának a szerveződésnek ez a szintje is szemet szúrt,²⁴ s valamiféle állandó, általános („háborús”)²⁵ gyanakvást keltett mint furcsa képződmény, Orbán visszaemlékezésében hevesen érvel amellett, hogy társaságuk alapja nem (irodalom)politikai (tehát, ebben a kontextusban: *nemzedéki*) volt: „[...] egy véletlenül összeverődött asztaltársaság, melyet a következőkben mind gyakrabban fognak, hol sanda célzattal, hol egyszerűen csak felületességből a »nemzedék« névvel illetni. Pár órája ismerjük csak egymást, igazi közünk még ha volna is egymáshoz, hogy lehetnénk annak tudatában? Inkább méregetjük egymást. Hasonló vonásainknál, így szemre is, számosabbak különbségeink. Nem vagyunk nemzedék. Vagy ha az vagyunk is, ez nem sokat jelent a szemünkben.”²⁶

²⁰ ORBÁN-KABDEBÓ, I. m., 189.

²¹ Uo., 192.

²² Uo., 192–194.

²³ Uo., 194.

²⁴ Uo., 199–200.

²⁵ „Ha kicsi, ha helyi, ez mégiscsak háború volt.” ORBÁN Ottó, *Honnan jön a költő?*, Magvető, Budapest, 1980., 35.

²⁶ Uo., 33–34.

Orbán Ottó „vallomásos” költői programszövegei
a hatvanas évek első felében

A másik ilyen árnyaló momentum Orbán pályáján a Pór Péter által „szép és okos”-nak titulált „vallomása”,²⁷ melyet a Valóság 1962/1. számában tett közzé.²⁸ Ezen az íráson (illetve egy ezzel valószínűsíthetően összefüggő, időben is hozzá közel közreadott, másikon) kívül jelenlegi ismereteink szerint Orbán Ottónak nincs több a rendszerváltásig fellelhető, olyan publikált megnyilvánulása, melyben (érdemben) valamelyest „közírói” szerepkörben is feltűnik. S noha a cikk témája és kitűzött célja alapvetően a nyugati irodalmi és művészeti hatások művészetpolitikai megítélésének „rehabilitációja”, Orbán más szöveghelyeire nem jellemző módon komoly társadalomelméleti fejtegetéseinek is teret enged. A huszonhat évesen jegyzett írást (rá szintén nem jellemző módon) az önkritika gesztusával előszeretettel élő, hosszabb önreflexiói (így három esszékötetében, vagy Kabdebó Lóránt 1987–88-ban vele készített, 2016-ban, posztumusz megjelent életút-interjújában) egyikében sem említi.

A szerző azonban hiába tekintett nemlétezőként a *Vallomás és vázlat a megfiatalodó költészetről* című írására, az korántsem maradt hatástalan. Még a Valóság az évi negyedik számában Mód Aladár reagált a cikkekre,²⁹ Orbán írásának számos vélelmezett erényét hangsúlyozva fejte ki – árnyaló jellegű – kritikáját, de még 1986-ban, *A magyar irodalom története 1945–1975* II/1. kötetében *A lírai sematizmustól az új irányzatokig (1949–1975)* című fejezet irodalomjegyzékében is hivatkozási alapnak bizonyult.

S bár Orbán (némi iróniával) így fogalmaz (a hatvanas évek első felére visszaemlékező, a Belvárosi Asztaltársaságról szóló szakasz végén) az 1980-ban megjelent *Honnan jön a költő?* lapjain: „A munkásságomat kísérő kritikák egybehangzó megállapítása szerint én főleg külföldi költőktől tanultam a versírást. Nyilván azért, mert kevésbé érdekelt a hazai valóság”,³⁰ az 1962-es cikk korántsem erről árulkodik. A cikk szövegéből – éppen Orbán közírói munkásságára nem jellemző, mi több, teljesen unikális mivolta okán – hosszabban idézek.

Vitáink sokszor aggasztóan felületeseek. Sok vitacikk-író a modernséget látja mai költészetünk, főként a fiatalok költészete fő kérdésének. A vers és versíró mélyebb felelősségének, a teljesebb kifejezés kísérleteinek valódi problémáit úgy igyekezik megkerülni, hogy miközben éppen a költők új felelősségéről beszél, ezt a felelősséget kizárólag az eszközhasználatban óhajtja lemérni, összekeverve ezzel a műhelyt és az erkölcsöt. Ezeknek a koncepcióknak közös lényege, hogy a modernséggel szembeállítják a szerintük egyértelműen egységes és idegen hatásoktól érintetlen magyar költői hagyományt, hogy modernségről beszélve rendszerint a történelmileg meg-

²⁷ PÓR Péter, *Orbán Ottó: Fekete ünnep*, It 1962/3–4., 444–446.

²⁸ ORBÁN Ottó, *Vallomás és vázlat a megfiatalodó költészetről. Találkozás a verssel. A gyógyító vers*, Valóság 1962/1., 44–53.

²⁹ MÓD Aladár, *Hagyomány és modernség*, Valóság 1962/4., 45–59.

³⁰ ORBÁN, *Honnan jön a költő?*, 45.

határozott, korhoz kötött művészeti áramlatokat, a modernizmust értik, hogy a többségükben kapitalista társadalmi talajon létrejött művészi eszközöket mütől elvonatkoztatva is kapitalista szellemi tartalom hordozójának tartják. Ez az utóbbi a leglényegesebb, megérdemli, hogy rögtön ellentmondjunk, mert ebből az következne, hogy a művészet mindenkor osztályjellegének hordozója nem az egész mű, hanem a fogalmazásmód. Ez pedig így nyilvánvalóan nem állja meg a helyét. [...] A hagyomány maga a megtett út, mely sok kanyarulatával és kitérőjével nemcsak arra szolgál példával, amire rendszerint idézik – már tudniillik, hogy nagy költőink nem nyugaton keresték a követésre érdemes példát, hanem önálló, sajátosan magyar lírát teremtettek –, de bőven példázza az ellenkezőjét is. [...] A kor, a többszázmillió Afrika és Ázsia ébredésének és előretörésének kora a magyarság nagy-nemzet illúzióit már régen nevetségessé és lehetetlenné tette, világossá téve ugyanakkor azt is, hogy kérdéseink csak nemzeti keretek között már nem megoldhatók, hogy életünk már csak az új szociális átalakulás nagyobb közösségében nyerhet értelmet. [...] [A] magyarság értelme nem az, hogy korrigáljuk megnyomorított évszázadainkat, hanem hogy ma helyet találjunk a világban. [...] A nyomor és a szenvedés jözanná kellett, hogy tegyen bennünket, meg kellett őriznünk a szegénység elemien erős, egyszerű igazságait, s ez ma, amikor a nyugati nagy nemzetek egyre inkább megzavarodnak saját gazdagságuk labirintusaiban kóvályogva, nem lebecsülendő érték. Tudnánk jól és másként gazdagok lenni, mert sokáig voltunk nagyon szegények. És esélyünk sincs más, mint megpróbálni ezt a gazdagságot. Ez pedig nem sikerülhet egyedül, felnőtt nemzeté csak a nemzetek új közösségében lehetünk. Számomra ezt jelenti a hagyomány. És ez nem a nemzeti jelleg feladása, a nemzeti örökség megtagadása, mert mit kezdünk a nemzeti hagyománnyal, ha a szocializmus nagyobb közösségének tagadásával megint a nemzeti létet tesszük kérdésessé? A nemzeti hagyomány a belső és külső közösség-keresés hagyománya, s a nemzeti örökség részét képező költői örökségnek is ez az értéke. [...] Én hiszek a szocializmus erejében és nem hiszem azt, hogy az a munkás, aki a Valéria telepen azelőtt egy fabarakkban élt, ma pedig új lakásban lakik, Braque képeitől visszakívánna a kapitalizmust. Kötelességünknek tartom, hogy ismerjük Kelet és Nyugat minden számottevő eredményét, mert azok a mi kezünkben a mi munkánkat segítik. Amilyen egyértelműen követjük ezt az alapvető tudományok, olyan tétovázva tesszük ezt a művészetek területén. [...] Én azt tartom helyesnek, ha tovább haladunk a megkezdett úton és megismerjük minden igaz művészet minden igaz eredményét. Ha azért, mert Salvador Dali bohócot csinál magából, szemétdombra dobjuk Matisse-t, bünt követünk el a nép ellen, melynek kultúráját formáljuk. Ami meg a formai kérdéseket illeti, látnunk kell, hogy az osztálytartalom nem determinál egyetlen formát. A forma és a tartalom közti viszony nem mechanikus: a szonett nem feudális versforma, a regény egyaránt lehet kapitalista és szocialista szellemi tartalom hordozója. Ha szocialista kultúráért küzdünk, nem ki nem rakott vesszők vagy az arc felépítését analizáló portrék, hanem embertelen eszmék ellen kell küzdenünk!³¹

³¹ ORBÁN Ottó, *Vallomás és vázlat a megfiatalodó költészetről*, 45–49.

A szövegnek Orbántól szokatlan társadalomelméleti vonatkozásai mellett másik különlegessége, hogy a szerzőről más szöveghelyei összessége alapján kirajzolódó képpel voltaképp összeegyeztethetetlen felfogást sejtet. Hiszen, bár maga az érvelés, a magyar irodalom, kultúra, mi több, a teljes magyarságtudat viszonyfoglalóként való elgondolása, az izolációs helyett preferált nyitott és integráló szemlélet minden más megnyilatkozásában is Orbán Ottó sajátjaként, szemléletét alapjaiban meghatározó elgondolásként tűnik fel, önmeghatározása és érveléstechnikája nagyban eltér az általa kialakított önképtől, egyben munkássága egészétől is. Kezdve mindjárt azzal, hogy a cikkben megnyilatkozó személy, bár nem intézményes keretek közt, de mégsem független értelmiségiként hivatkozik magára, hanem a fennálló társadalmi rend elkötelezett híveként („Én hiszek a szocializmus erejében...”), valamint deklaráltan a korabeli társadalmi-politikai, szűkebb értelemben pedig a kultúrpolitikai folyamatoknak legalábbis célkitűzéseit helyeslő, azokat támogató, mi több, azok elérését feladatának tekintő, s azokért tevékenyen tenni akaró („Kötelességünknek tartom, hogy ismerjük Kelet és Nyugat minden számottevő eredményét...”; „Én azt tartom helyesnek, ha tovább haladunk a megkezdett úton...”; „...kommunista költő egyaránt kommunista lehet szonettben és szabadversben, a fiatalok verseiben is, ha igaz művészi mondani-valót igazán szolgál, minden eszköz jó!”, „Ha szocialista kultúráért küzdünk...”)³² értelmiségi gyanánt. Mindez olyannyira szembeűnő, hogy Orbán szövegének számos pontján (mint az imént újfent kiemeltékben), valamint egészében is nagyfokú hasonlóságot mutat az MSZMP KB Kulturális Elméleti Munkaközössége által 1961-ben (a Kortárs az évi 3. számában) közreadott, *Irodalomkritikánk néhány fogyatékoságáról* című téziseinek (Vö. például: „Határozott fejlődés mutatkozik [...] a kísérletezések elyszerű támogatásában. Marxista igényű kritikánk jórésze összetettebben, dialektikusabban vizsgálja a múlt irodalmában, a mai nyugati polgári irodalomban, s a hazai nem marxista szemléletű írók műveiben fellelhető értékeket. Igyekszik ezekkel is gazdagítani műveltségünk tárházát, erősíteni és szélesíteni a szocialista irodalom és minden haladó szándékú, realista törekvésű irodalom szövetségét”),³³ valamint az MSZMP VIII. kongresszusán, 1962 novemberében meghatározott, központi álláspontjának bizonyos³⁴ lényeges pontjaival.³⁵ Ugyancsak megfigyelhető, s megint csak

³² Ez utóbbi, kiragadott szövegrészek állításértéke már csak a szűkebb kontextusban érvényes, a tudományok és a művészet területén elért eredményekre vonatkoztatja őket a szerző.

³³ *Irodalomkritikánk néhány fogyatékoságáról. A Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottsága mellett működő Kulturális Elméleti Munkaközösség tézisei*, Kortárs 1961/3., 420–421.

³⁴ De korántsem mindegyikkel. Nem kívánom ugyanis azt a valótlán látszatot kelteni, hogy Orbán Ottó egy az egyben pártpropagandát mondott föl emlegetett „vallomások” írásaiban; amilyen fontosak ugyanis a fentiekben ismertetett párhuzamok, épp olyan lényegesek az eltérések is. Példának okáért a *Vallomás és vázlat...* egyik fő (tartalmi) ambíciója annak bizonyítása, hogy „forma” és (társadalmi-politikai) „tartalom” nem feltételezik egymást. Ez a szemlélet pedig problémamentesen nem egyeztethető össze a központi állásponttal, miszerint: „A polgári esztétizmus mai megnyilvánulási formája az a kritikai eljárás, amikor a bírálat eszmei problémák felvetése helyett marxista terminológiával kíván igazolni nem marxista, néha antimarxista mondanivalójú műveket. [...] A kritikai elvtelenség egy másik sajátos megnyilvánulása a kettős értékelés, a Janus-arcú bírálói módszer, amely fennakad ugyan az eszmei-tartalmi, politikai hibákon, de megriad saját merészségétől és a művészi érdem felnagyításával ellensúlyozza tartalmi kifogásait. [...] Az eszmei tartalomnak és az esztétikai értéknek ilyen elválasztása összeegyeztethetetlen a valóban tudományos bírálattal – hiszen a tartalom proble-

Orbán Ottó korábbi és későbbi eszmefuttatásaira sem emlékeztető, fontos momentum, hogy érveléstechnikájában a Kádár-rendszer paternalista, „népművelő” kultúrpolitikájának felfogása köszön vissza, amennyiben Matisse „szemétdombra dobásával” a többes szám első személyű (tehát közösségként elgondolt) megszólított (értelmiségiek/kultúraformálók) *bűnt követnek el*, mégpedig: „a nép ellen”. Ez egyben cél- vagy mandátumkijelölés is:³⁶ az értelmiség (legalábbis egyik) *célja és feladata* a nép (teljes körű) művelése, melynek megtagadása, negligálása vagy elhibázása (tehát a „rossz” ízléssel hozott értékítéletek – lásd Dali vs. Matisse) *bűnként* tételeződnek, elvégre a szintén többes szám első személyben hivatkozott értelmiségi réteg „szocialista kultúráért küzd”. Tekintve, hogy, mint írása végén összegzi a leírtakat: „Világos, egyértelmű, szocialista program ez”.³⁷

Spekulatív érvelésem szerint nem feltétlenül vagy kizárólagosan valamiféle huza-mos és tudatos „közeledési” vagy „helyezkedési” szándék vezethette Orbánt a fenti írás közzétételéhez. Úgy vélem, sokkal inkább a nyugati irodalmi hatásokról és modernségről szóló diskurzusban való érvényesüléshez, a *relevánsnak* ható hozzászólás korabeli formai-tartalmi-retorikai igényeihez való igazodás szándéka eredményezte szövegének fent kiemelt frázisait (ami, még ha igaz is, nem a felmentés, inkább a megértés szándékával látható csak be). Ezt látszik alátámasztani Orbánnak a rákövetkező évben, szintén a Valóság hasábjain közzétett, szintén a vallomás módusában megírt esszéje (*Séta a vers körül*).³⁸ A huszonhét éves költő e másik, önéletrajzi narratívában elhelyezett írásában ugyanis már nyomát sem találni a *Vallomás és vázlat...* apologetikus, „stréber” rendszerigenlésének vagy kapitalizmuskritikájának,³⁹ noha

matikussága még nagytehetségű szerzőnél is ellentmondásossá teszi a művészi megformálást is.” *Uo.*, 422–423.

³⁵ Vö. például a Darvas József felszólalásáról kelt beszámolóval az *Élet és Irodalom* 1962. november 24-i számában: „S az erősödő szellemi egység talaján színesebb és sokszínűbb lett az irodalom. Ez cáfolja azt, amit mondani szoktak, hogy a szocialista realizmus, az egységes világnézeti alap az irodalomban egyszínűséget eredményez. [...] Utalt arra, hogy érvényre kell jutatni irodalmi és művészeti életünkben a lenini tételt: az irodalom és a művészet nem a politika illusztrációja, hanem a maga sajátos módján ugyanazt kell csinálnia, amit a tudomány tesz. A tudomány sem tudomány, ha csak tételeket ismétel. Azzal válik tudománnyá, ha a valóságot, annak új összefüggéseit fedezi fel.” *Az irodalom a pártkongresszuson. Darvas József felszólalása*, *Élet és Irodalom* 1962. november 24., 1–2. Vö. továbbá: *Irodalmi egység – elvi alapon. Részlet a Központi Bizottság kongresszusi beszámolójából*, *Élet és Irodalom* 1962. december 1., 1.; valamint Kádár János kongresszusi vitázáró beszédének bizonyos részeivel: *Az irodalom és a művészet pártosságá*, *Élet és Irodalom* 1962. december 1., 1.

³⁶ Egyben generációs tekintetben is, lásd: „Nem könnyű a helyzetünk, de mert nagyok a feladataink, nagyok a lehetőségeink is. Sok olyan teher is nyomja a vállunkat, melyet tulajdonképpen nem nekünk kellene viselnünk. Az előttünk járó nemzedékek sok mindent tisztáztak, de sok kérdést hagytak megválaszolatlanul. A József Attila-szintű, egyetemes szocialista költészet igénye József Attila halála óta mindmáig nem tudott beteljesülni.” ORBÁN OTTÓ, *Vallomás és vázlat a megfiatalodó költészetéről*, 52.

³⁷ *Uo.*, 53.

³⁸ ORBÁN OTTÓ, *Séta a vers körül*, Valóság 1963/4., 88–98.

³⁹ Vö. például: „mi vagyunk az első generáció, mely az új útra lépett országban nőtt fel és ma, amikor világosan kirajzolódik a világ két útja s a megvénült vagy megfiatalított kapitalizmus minden formája magában rejti a fasizálódás lehetőségét, az antifasizmus a szocializmus vállalásának elő- és alapfeltétele.” ORBÁN OTTÓ, *Vallomás és vázlat a megfiatalodó költészetéről*, 52. Az alábbi idézetet külön tanulságos összevetni Orbán későbbi narratívájával, melyben a verseiben markánsan megjelenő antifasizmus már

egy pontján ez a szöveg még érinti is az 1962-es írás egyik fő témáját: ez esetben Blake, Whitman, Eliot hatását, illetve a modernség mibenlétét.⁴⁰ E témákat⁴¹ a *Séta a vers körül*ben Orbán már a rá (sokkal inkább) jellemző *tisztán esztétizáló* szemlélet keretei közt taglalja: a (nyugati) világlíra és a hazai költői hatások esetleges társadalmi-irodalompolitikai vetületét tudatosan nem érinti érvelésében, mikor például az őt érő irodalmi hatások esetében a *Pusztaság* és az *Eszmélet* egyazon értelmezési keretbe foglalva szerepel. Hogy ez a pusztán egyetlen év elteltével megjelent írás mennyire más szempontok szerint beszél hasonló kérdésekről, s mennyire más szemléletet is tükröz, mint az 1962-es szöveg, jól mintázza az alábbi mondata is: „Irodalom és valóság nem mosódhat egymásba, csak alkalmas közelségbe kerülhet, mint az elektromos szerkezet gömbjei, hogy a lélek feszültségétől taszítva átszikkasztóssá váljanak, fehér csíkot húzva a vers.”⁴²

A *Vallomás és vázlat...*, valamint a *Séta a vers körül* megjelentetése közt azonban napvilágot látott még egy Orbán-vallomás, mégpedig az *Élet és Irodalom* hasábjain. (Egyébként is figyelemre méltó, hogy az ekkortájt mindösszesen húszas évei második felében jár Orbán Ottó 1962 és 1964 közt összesen négy nagyobb lélegzetű, részben életrajziként pozicionált visszaemlékezésen alapuló *vallomást* tesz közzé a költészet mibenlétéről.) Még a *Vallomás és vázlat...* megjelenése évében, az *Élet és Irodalom* 1962. július 28-i számában publikálja (szintén „vallomás” gyanánt „a költészetéről”) *Tanúskodás a történelem évtizedes pillanataiban* című esszéjét, mely társadalom- és irodalompolitikai vonatkozásai arányaiban és a megfogalmazás terén is már enyhébbnek mutatkozik a *Vallomás és vázlat...*-ből kirajzolódó összképpel összevetve, azonban ezeket a címben is kiemelt, a cikk végén álló tétel „kapcsán” leírva, szintén hangsúlyossá teszi:

Minden ars poetica közül ezt [tudniillik, hogy: „Mit érdekelné engem a költészet maga?” – Ny. G. Á.] érzem a hozzám legközelebb állónak. A mestersége érdekelné a költőt, akinek az a mestersége, hogy érdeklődjön? Iszonyú elszegényítése lenne ez a költészetnek.⁴³ De kész, akár saját eszünk által is sokszor ellenőrzött igazságokra

nem „a szocializmus vállalásának elő- és alapfeltétele”, hanem olyan humanista alapérték-minimum, amit a korszak irodalomértelmezése (mint Orbán sugallja: *helytelenül*) aktív politikai állásfoglalásként értelmez: „Nem volt velem semmi baj, csak... Csak kiderült, hogy nem vagyok közéleti költő. Nem érdekel a politika. Nem-e? [...] Persze, nem panaszkodhatok. Ott villog a mellemen az érdemrend: »antifasiszta«. És hát mit akarok én? Ha egyszer a saját koromról, a környezet valóságáról nincs mit mondanom. [Az idézett szöveget folyvást több-kevesebb „közéleti” éllel bíró versönidézetekkel – *A nagy síkság*, az *Áttörés*, illetve *A sánc* című művek vonatkozó részleteivel – tűzdeli Orbán Ottó, ironikusan árnyalva a vélelmezett versbéli apolitikusságáról kialakult képet. – Ny. G. Á.] [...] Félreértés ne essék, eszem ágában sincs azt állítani, hogy én valaha is abban az értelemben lettem volna közéleti költő, ahogy ezt a meghatározást a hatvanas évek kritikai gyakorlata a költőkre és a költészetre alkalmazta.”

ORBÁN, *Honnan jön a költő?*, 68–72.

⁴⁰ ORBÁN, *Séta a vers körül*, 95–96.

⁴¹ Ahogy a két írás közt egyébként is találni szignifikáns mértékű tartalmi átfedést: ilyen például a félárva-intézeti évek alatti verselés, az ifonti „költői eszmélés” megírása.

⁴² Uo., 97.

⁴³ A leírtakat ezen a ponton érdemes összevetni Orbán későbbi, ars poétikus jellegű visszaulásaival az idézett szöveghelyre, mint például az 1994-re datált *Ars politica* felütésében: „Költő vagyok, mi érde-

hagynom – ez sem teremt költészetet, legfeljebb reklám-verset. [...] Megélni igazságainkat, nemcsak elgondolni őket! [...] Valami ilyesféle ars poeticát tartok csak elképzelhetőnek a mai költő számára. [...] „Napjaink” – sok mindent kell ennek jelentenie: érzékszerveink eleven ajándékait, elménk biztos mértanát, a gondolkodás emberi kényszerét, kultúrát és politikát, közgazdaságtant és fizikát. [...] Mert mi-csoda táj hullámain hajózunk! Évezredes nyomorúsága megnyitja magát előttünk, mint az anyaöl. Roskátag falvai, születő vidékei, friss, csecsemőarcú házai egészséges éhséggel olvasztanak magukba. Városai, a maga iránti meghatározó elnézéssel műemléknek nyilvánított ötven- vagy hatvanéves házai, durván simogatják bőrünket. Az új lakótelep szomszédságában egy végképp elaggott viskó előtt, madzagra kötve egy ártatlan, rózsaszínű malac turkál az udvaron. Valami készül ezen a földön. Ezt kimondani, ezt megfogalmazni, tanúskodni a történelem évezredes pillanatában – erre vállalkoztunk. Ez a vers első és utolsó tápláléka. És lehet, hogy másnak más, nekem ez a költészet legmélyebb értelme.”⁴⁴

A már-már (szándékolatlanul) parodisztikus hatásig fokozott társadalmi optimizmus idillképének felfestése, s ennek visszaadása mint a költészet legmélyebb értelme és ennek az „igazságnak” a megverselése mint (a megnyilatkozó számára) egyedül elképzelhető ars poetica lényegében összhangban van a *Vallomás és vázlat...*-ban felvázolt líraelképzeléssel, noha hangsúlyos különbség, hogy Orbán itt már sokkal árnyaltabban fogalmazza meg mindennek mandátumjellegét: preskriptív mandátumkijelölés helyett már inkább személyes ars poetica-jellegét hangsúlyozza, s inkább jó példaként, ajánlatként fogalmazza meg a fiatal költőgeneráció számára, mint kötelező érvényű *feladatként*. A szöveg, ennek dacára is, tartalmilag még inkább a *Vallomás és vázlat...*-tal mutat rokonságot, jobban emlékeztet arra, mint a *Séta a vers körülre*. Az 1964-es, szintén a Valóságban publikált *Európa elrablása. Kalandozás négy előjátékkal (Gondolatok a költészetéről)*⁴⁵ című írásban már az Orbántól mint közírótól megszokott fejtegetések és gondolatmenetek a jellemzők – ebben a művében tematizálja az Újhold-körrel való „szakítását”, valamint reagál az őt mint „epigonköltőt” és saját hanggal nem bíró formaművészt ért kritikai megjegyzésekre; a szövegnek társadalom- és irodalompolitikai vonatkozása lényegében már nincs – ennek fényében talán nem is véletlen, hogy az említett négy írás közül ez az egyetlen, amit aztán szerzője később felvesz az 1980-as *Honnan jön a költő?* anyagába.

Lényeges azonban azt is belátni, hogy Orbán ekkoriban kelt vallomásai, noha vélhetően valóban (a publikációk közegéhez is igazodva) hiperbolikus retorikával közvetítik Orbán Ottó akkori, „balos” irodalompolitikai nézeteit, ezek nem kizárólag

kelne, / ha nem a költészet maga? / A névtelen megénekelve, / a szó husa, teste, íze, szaga. // Az élet anyaga. Ha biztos / nem is, otthon ebben lehetsz. / A többi politika, piszkos, / lehangoló, kisstíliu hecc.”

ORBÁN Ottó, *Kocsmában meláz a vén kalóz. Új versek 1993–94*, Helikon, Budapest, 1995, 5.

⁴⁴ ORBÁN Ottó, *Tanúskodás a történelem évtizedes pillanataiban. Vallomás a költészetéről*, *Élet és Irodalom* 1962/30., 6.

⁴⁵ ORBÁN Ottó, *Európa elrablása. Kalandozás négy előjátékkal. Gondolatok a költészetéről*, *Valóság* 1964/7., 48–60.

a nyilvános diskurzusban jelentkeztek. Ennek bizonyítékként idézhetjük föl „Juhász Lajos” (Kristó Nagy István) egyik jelentését, melyben kitér arra, hogy „augusztusban [1962-ben – Ny. G. Á.] az ő [Gyurkó László, Csoóri Sándor, Tornai József – Ny. G. Á.] körükben fejtegette Orbán Ottó, hogy az úgynevezett »megbízható káderek« túlzott óvatosságukkal és éberségükkel vétót emelnek a »problematikusnak« vélt művek ellen, pedig »egy kicsivel több szabadság az egész magyar irodalom példátlan felvirágzására vezetne, és az irodalom nemhogy ellenséges, hanem őszintébben, nyíltabban hitelesebben szocialista lenne«”.⁴⁶ Mint látható, ebben a baráti körben (a Belvárosi Asztaltársaság tagjai előtt) hangoztatott érvelésben mind tartalmát, mind retorikáját tekintve igen hasonló érvelésmintát működtet Orbán, mint az 1962-es Valóság-beli cikkében. Úgy vélem, ez alapján (ha nem is kizárólagos bizonyossággal, de legalábbis joggal) feltételezhető, hogy írását alapvető akkori meggyőződését tükrözve, s elsősorban nem (irodalom)politikai helyezkedési szándékkal publikálta. Mind később közzétett írásai eltérő tartalmi és retorikai jegyei, mind az, hogy 1962-es „vallomásaira” a későbbiekben nem reflektált, a fentiek fényében még inkább a revideálás, az 1962-es írások megbánása és az azoktól való elhatárolódás gesztusértékű törekvéseiként tűnnek fel. Orbán későbbi írásai közül talán az egyetlen, valamelyest erre adott reakcióként értelmezhető szöveghelyet találni: ez a *Honnan jön a költő? Az ádáz szemtanú* című esszéjének a Belvárosi Asztaltársaságról szóló része, melyben a szerző így ír saját (és számos társa) elképzeléseiről azzal kapcsolatban, hogyan is terveztek viszonyulni a hatvanas évek elejének állami irodalompolitikai konszolidációs törekvéseihez:

Mert egy tekintetben mégiscsak politikai csoportosulás voltunk, noha, állíthatom, fogalmunk sem volt róla. Nem arról, hogy vannak olyan személyek vagy hivatalok, akik annak tekintenek bennünket; arról, hogy a valóságban is az vagyunk, hogy egymás iránt érzett spontán és személyes vonzalmunk alapja egy politikai képlet. Arra, mit a szemérmes zsargon torzulásoknak nevezett, mindannyian nemet mondtunk; arra, ami akkor csak a név nélküli jelen volt, és amit csak a későbbiekben kezdtek egyre többen konszolidációnak nevezni – ha vonakodva is, ha szemérmesen dűnnyögve is, ha számos és a mi számunkra létfontosságú fenntartásokkal is –, igent. A létünkkel. Abban az országban akartunk élni és dolgozni, melynek jövőjét egy egész történelmi időszakra érvényes hatállyal eldöntöttnek kellett vennünk. Számunkra nem az együttműködés ténye volt kérdéses, csak a mikéntje, a hatásfoka.⁴⁷

Orbán Ottó későbbi identitásalakító eljárásai, leírásai során nagy igyekezettel törekedett – visszamenőleg is – kialakítani magáról a nem apolitikus, de (direkten) nem politikáló költő képét. S az általa leírtak, visszaemlékezések és utólagos önminősítések ugyan (nagyobb részt) híven tükrözik a valós helyzetet (elvégre a fentiekben ismertetett, rövid ideig propagált irodalmi-közéleti program a verseiben nem hagyott kimutatható nyomot, s a recepció valóban versei antifaszizmusát tekintette „politikai”

⁴⁶ SZÖNYEI Tamás, *Titkos írás*, I., 652.

⁴⁷ ORBÁN Ottó, *Honnan jön a költő?*, 36–37. (Kiemelések tőlem – Ny. G. Á.)

gesztusnak), a kialakított összkép mégsem tükrözi teljes mértékben az igazságot, amennyiben, noha csak két megjelent írása alapján, de bizonyítható, hogy Orbán egy rövid ideig ambicionálta a teoretikusi/nemzedéki szószólói, költői programokat közzétevő, közírói szerepkört, korai költészetének (általa utólag szándékos félreértésként értékelt) politikai olvasatai e gesztusértékű megnyilvánulásaitól nem tekintetők függetlennek.

A modernizmus salakja

Egy vitaperformansz modelljének próbája

Nemcsak a hitet tevés gyakorlati megvalósulásai, hanem pusztán a vitahelyzetbe való bekapcsolódás gesztusa is sokat mondó. Orbán Ottó ugyanis e két 1962-es megnyilvánulását épp abban az időszakban tette közzé, amikor gesztusértékűnek számított belépni (különösen egy fiatal, leginkább „társutasnak” megnyerni kívánt szerző részéről) egy-egy ilyen diskurzusba. A beszédhelyzet kontextusának vázolásához Tyekvicska Árpádot idézem: „Darvas József, az írószövetség elnöke már az 1960-as közgyűlésén felszólította az íróársadalmat a szocializmus építése során jelentkező különböző problémák megvitatására... [...] A minden kényes kérdést nyíltan megvitató párt imágóját építő politikai vezetés sem zárkózott el az »elvi tisztázásoktól«. Így a viták automatikusan elemévé váltak a *nyitáskorszak* jelen- és jövőkép-meghatározásának. Ugyanakkor látni kell erős korlátozottságukat is. A megszólalók köre gyakorlatilag a párt különböző áramlatait képezte le, kiegészülve a „társutasok” népesedő csoportjával, és szinte kizárólag a humán, elsősorban művész, irodalmár értelmiségre korlátozódott, főként az *Élet és Irodalom*, az *Új Írás*, a *Kortárs*, no, és persze a *Nép-szabadság* hasábjain.”⁴⁸

Orbán szövegének alapvető tétele korántsem tekinthető újszerű vagy szokatlan álláspontnak az időszakban. Mint látható lesz, Orbán Ottó hozzászólása jól illeszkedik az időszakban megszokott vitadiskurzusok performatív, rituális sémáiba. Ehhez idézem Tyekvicska Árpád kommentárját az általa is modellértékűen ismertetett, 1961 ősztől 1962 nyaráig eltartó, ún. *frizsiderszocializmus-vitához*: „A fentiek jól szemléltetik az 1962-es év társadalmi-politikai viszonyait legalább két szempontból. Visszatükrözik azt a csökkent pluralizmust, amit a korszak és »vezető ereje«, az MSZMP tulajdonképpen kimúlásáig magában hordozott: az »önmagá ellenzékét« is szervezeti keretein belül tartó párt már hajlandó és képes volt »önmagával vitába bocsátkozni«, azaz megszólaltatni és – bár válogatva, irányítva – ütköztetni a magában hordott véleménykülönbségeket, eltérve az esetenként kényelmetlen antiteziseket, hogy a szintézisben felmutathassa kötelező érvényű önmeghatározását, a mindenkori »kádári centrumot«; azonban az életmódvita azokat a fentebb már tárgyalt dogmatikai és politikai változásokat is visszatükrözi, amelyeket – igazából most először erőteljesebben a »hazai viszonyoknak megfelelően« alkalmazva – az őszi kongresszus kanonizált.”⁴⁹

⁴⁸ TYEKVICSKA Árpád, 1962, *Beszélő* 1997/4., 73.

⁴⁹ *Uo.*, 76–77.

E „szereposztás” esetében a (de még „biztonságos” mértékig) kényelmetlen antitezist képviselő, kvázi „belső ellenzék” szólamának feleltethető meg Orbán Ottóé,⁵⁰ melyet Mód Aladár három lapszámmal később érkező válasza „tesz helyre” (szintetizál), s végül majd az Írószövetség közgyűlése kanonizál. Hogy a vitás véleménykülönbség antitezis fele is még a vállalható álláspontok körén belülről jön, ékesen mutatja a moszkvai Világirodalmi Intézetben rendezett tudományos konferenciát véleményező Viktor Percov (az Élet és Irodalomban részletesen ismertetett) és Orbán Ottó álláspontjai között fellelhető, számos releváns egybeesés, párhuzamosság.

Mindezek szemléltetésére Orbán Ottó után előbb az Élet és Irodalom 1962/13. számából idézem (szintén részletesen) azt a cikket, melyben „a moszkvai Világirodalmi Intézetben nemrég csehszlovák és szovjet esztéták, irodalomtörténészek és kritikusok, közös tudományos ülészakon vitatták meg az alkotói módszerek és az írói egyéniség viszonyának, kölcsönhatásának problémáit. [...] A vita néhány tanulságát ismerteti, s ezekhez fűződő gondolatait fejt ki V. Percov a *Lityerturnaja Gazeta* egyik legújabb számában.”⁵¹ majd az az évi 21. számból a választmány Darvas József elnök által előadott beszámolójának egy rövidebb részletét az Írószövetség 1962. május 18–19-én megtartott közgyűléséről.

Orbán Ottó: „A modern művészetet nem a salakja után kell megítélnünk, azt, ami a század művészetében igazán új és igazán művészet, nem dobhatjuk ki az ablakon azért, mert sarlatánjai is akadnak, és mert ezek a sarlatánok számszerűen sokkal többen vannak, mint az igazi művészek. Számomra a modern művészetet Picasso képei, Moore szobrai, Le Corbusier épületei, Bartók zenéje és József Attila költészete jelenti, melyek mind ezt az új felelősséget fogalmazzák meg és a »merre tovább?« gyötrő kérdésre felelnek. [...] A modernista mozgalmak felett rég eljárt az idő, anarchista polgár-ellenességük, vásári hangoskodásuk semmiképpen nem lehet példa a mai alkotó számára. De ezek a mozgalmak útnak indítottak vagy felszabadítottak néhány valóban nagy művészt, akik túlnőttek ezeken az irányzatokon... [...] A bírálók a jövődő magyar líra nevében féltik a mai fiatalokat, tehát a szándékok legalább olyan fontosak, mint az eredmények; s ha tekintetbe vesszük, hogy a költővé érés időszaka jó tíz évvel kitolódott és hogy zömmel harminckörüli vagy harmincon aluli emberekről van szó, nem is igen várhatunk már-megvalósult igazi nagy eredményeket. A szándékok pedig biztatóak, mert amit a sokszor suta versek tükröznek, nagyon becsületos törekvés: egészében megragadni a világ változását, a lényegét kimondani! [...] ...a versben sincs eleve egzisztencialista vagy

⁵⁰ Mindezzel azonban nem kívánom azt állítani (igaz, cáfolni sem), hogy Orbán Ottó feltétlenül tudatában lett volna a „vitában” betöltött szerepének, annál is inkább, mivel a séma működtethetőségének nem szükséges előfeltétele, hogy minden szereplő tudatában legyen annak, hogy akár meggyőződéssel képviselt véleménye az „önmagával vitakozó párt” performanszának megvalósításához használtatik fel. „Gyanússá” teszi azonban a helyzetet a *Vallomás*... nemcsak terminológiájában, hanem beszédpozíciójában és retorikájában, egész szellemiségében is megmutatkozó, döbbenetes mértékű különbözősége a többi Orbán-féle megnyilatkozásától.

⁵¹ Viktor Oszipovics PERCOV, *Tradíciók, új formák, írói alkat*... A *Lityerturnaja Gazeta* cikke, Élet és Irodalom 1962. március 31., 12.

realista fogalmazásmód, nincs polgári rím, kommunista költő egyaránt kommunista lehet szonettben és szabadversben, a fiatalok verseiben is, ha igaz művészi mondanivalót igazán szolgál, minden eszköz jó! [...] Ostobaság lenne például feltételezni azt, hogy a szocializmus közelsége önmagától megszünteti a századunkban reflektorfénybe került magányosság minden formáját. Erre a kérdésre sokféleképp lehet válaszolni: a magány szükségzerű, a magány a tragédia, a magány bűn a közösség ellen; az író dolga tisztességgel megadni a választ, de azt mondani, hogy magány nincs – hazugság. Új társadalmat pedig csak őszintén lehet teremteni. Őszintén és bizalommal. Ha jó, vitathatatlanul szocialista tartalmú verset olvasunk, melynek szokatlan a képalkotása, ne átkozzuk ki a szerzőt, ne bélyegezzük megtévedtnek, mint ezt sokszor még ma is tesszük! [...] *A fiatalok kérdése mindenekelőtt és mindvégig erkölcsi kérdés:* vállalni a felelősséget ezért a korért, ezért a népért, azért a szocializmusért, melyet nekünk kell megcsinálnunk, és melyben nekünk kell élnünk; igazat mondani... [...] S az erkölcsnek nincs elvonatkoztatható módszere. A fiatalok kérdése a tehetség és az őszinteség kérdése, és a bizalomé, melyre szükségük van feladataik megvalósításához.”⁵²

Viktor Percov: „A modernizmus, mint művészeti irányzat tőlünk idegen, velünk ellenséges. Vannak azonban olyan modernista művészek, akiknek egyéni tapasztalatait nem szabad figyelmen kívül hagyni. Ezeket a tapasztalatokat kellő kritikával fel lehet használni. A legfiatalabb szovjet költőgenerációból sokan érzik igen közel magukhoz Blok költészetét. Fokozott figyelemmel fordulnak az olyan költők munkássága felé, mint Annjenszkij, Mandelstam, Gumilev. Az olvasóknak most lehetőségük nyílt arra is, hogy megismerkedjenek Marina Cvetajeva verseivel is. Persze az ismerkedés nem megy zökkenők nélkül. A fiatalok egy részét nem annyira Cvetajeva »Versek Csehországhoz«-ja, nem annyira a közéleti költő hatalmas erővel és sajátos költőiséggel zengő hangja érdekli, mint inkább a magánosságot és életundort kifejező versek. Francia elvtársunk [Roger Garaudy – Ny. G. Á.] ábrándja az, hogy a fiatalok mindjárt azon a magas színvonalon kezdjenek, ahová az öregek eljutottak, hogy a fiatalok ne ismételjék az öregek tévelygéseit, úgy látszik, nem kevésbé illuzórikus, mint a hasonló ábrándok a szerelemben. Figyelmes, elvtársi segítséget kell adnunk a fiataloknak, hogy minél előbb kinőjék a hibáikat, hogy munkásságukban minél előbb felszínre törjenek a költészet tiszta, forró szökökútjai. Ne vesztegessük az időnket arra, hogy megkíséreljük kidolgozni az egyéni stílus kialakulásának általános érvényű útját. Ilyen út nincs, és nem is lehet. [...] Tvardovszkij a XXII. kongresszuson szerencsésen fogalmazta meg a szovjet szépirodalom feladatát, amikor ezt mondta: »a kommunizmus erkölcsi alapjának biztosítása«. Ezt a feladatot különböző írók különböző eszközökkel fogják megoldani. Mindnyájan keressük a legjobb eszközöket, és ezeket egyetlen kritériumon mérjük, azon, hogy mennyire hatékonyak, mennyire segítik annak a nagy célnak megközelítését, amelyet a párt új programjában, a kommunista társadalom felépítésének programjában tűzött elénk – fejezi be cikkét V. Percov.”⁵³

⁵² ORBÁN OTTÓ, *Vallomás és vázlat a megfiatalodó költészetről*, 48–52.

⁵³ PERCOV, *I. m.*

Darvas József: „Nekem rendkívüli módon tetszett a XXII. kongresszuson Tvardovszkijnak az a megfogalmazása, amikor a szocialista irodalomról azt mondta, hogy az nem elégedhetik meg egyszerűen a már meglévő tételek írói illusztrálásával, feladata az, hogy próbálja megismerni, kikutatni az emberi lélekben, az emberi viszonylatokban az eddig még ismeretlent, próbálja megközelíteni és ábrázolni az emberi együttélés új törvényeit. Nos, ez is cselekvő mozzanata a szocialista irodalomnak. Valahogy úgy vagyunk ezzel, mint a tudománnyal, bár a tudomány más-képpen tükrözi a valóságot, mint az irodalom, de ahogy tudomány nincs új összefüggések felfedezése nélkül, úgy irodalom sincs a maga módján új összefüggések megközelítése, cselekvő megközelítése, cselekvő felfedezése nélkül. Nem a modernség, hanem a modernizmus dekadens filozófiája ellen harcolunk.”⁵⁴

Összegzés

A „vallomás” mint korának jellemző pszeudoműfaja

Összegzőleg fontos megállapítani, hogy Orbán gesztustétele a maga idejében nem számított kirívónak, mi több, az által, hogy csupán két publikációjában érhető tetten ez a fajta, nyíltan deklarált, rendszerhű szellemiség – melynek aztán későbbi írásai-ban tapasztalható hiánya is legalább ennyire hangsúlyos –, közeledését a hivatalos kultúrpolitikához és a hatalomhoz nem tekinthetjük sem tartósnak, sem különösképpen igyekvőnek. „Vallomása” megírása alkalmával Orbán a forma és beszédszituáció megválasztásakor a korban nem idegen formulával élt: (többek között) a *Vallomás és vázlat...* megjelenése előtt egy évvel Gyurkó László szintén „vallomásos” formában indított vitát (az Új Írás hasábjain) az életforma kérdéséről,⁵⁵ Pákolitz István 1962-ben a Jelenkorban közölt „vallomást” „önmagáról”,⁵⁶ 1963-ban pedig Somlyó György is „vallomást” adott közre a Kortársban (a kritikáról),⁵⁷ valamint az Élet és Irodalom hasábjain 1961-től másfél évfolyamon keresztül jelentek meg a *Vallomás a költészetről* sorozat darabjai⁵⁸ (ezek egyike volt a *Tanúskodás a történelem évtizedes pillanataiban* is), majd, egy újabb, hosszabb sorozat keretében 1962 és 1970 között jelentek meg az Élet és Irodalom *Látogatóban* rovatának keretében „kortárs magyar írók vallomásai”.⁵⁹ Orbán Ottó „vallomása” és „tanúskodása” azonban ennél tágabb értelemben is egy sajátos, korabeli szövegtípushoz csatlakozik, melyet afféle sajátos, korabeli pszeudo-műfajként⁶⁰ érzek többé-kevésbé körülírhatónak. Olyanként, melynek

⁵⁴ DARVAS József, *Megnőttek az alkotómunka lehetőségei, de megnőtt az írói felelősség is*, Élet és Irodalom 1962. május 26., 1.

⁵⁵ GYURKÓ László, *Vallomás az életformáról*, Új Írás 1961/3., 265–270.

⁵⁶ PÁKOLITZ István, *Írás és élet. Vallomás önmagáról*, Jelenkor 1962/3., 395–397.

⁵⁷ SOMLYÓ György, *Vallomás a kritikáról*, Kortárs 1963/8., 1240–1247.

⁵⁸ A szerzők: Váci Mihály, Csoóri Sándor, Fodor József, Györe Imre, Vészi Endre, Somlyó György, Baranyi Ferenc, Várkonyi Nagy Béla és Orbán Ottó.

⁵⁹ Az interjúsorozat darabjaiból két kötet is napvilágot látott, 1968-ban, illetve 1971-ben. *Látogatóban. Kortárs magyar írók vallomásai*, szerk. ERKI Edit, Gondolat, Budapest, 1968.; *Látogatóban. Kortárs magyar írók vallomásai. Új gyűjtemény*, szerk. LENGYEL Péter, Gondolat, Budapest, 1971.

⁶⁰ Az ötvenes évek legvége-hatvanas évek eleje táján keletkezett, „kiegyezési”, illetve hűségnyilvánítási intenciójú megnyilatkozásokat történelmi-politikai és irodalompolitikai kontextusuk szempontjából

beszédpozíciója rendre a személyes (de egyben mindig egy nagyobb, közösségi narratívába is illeszkedő/illesztett) sors, valamiféle apologetikus vallomás (ideológiai tévelygések után az „igaz út” megelégedésének története), illetve a hitet tevés-elköteleződés (valamint, többnyire egyszersmind: programkijelölés) deklarálásának koordinátarendszerén belül képződik meg. Mindazonáltal Orbán esetében még e pszeudo-műfajjal való kapcsolata is pontosításra szorul. Annyiban legalábbis bizonyosan, amennyiben a (sem ideológiai, sem nemzedéki alapon nem homogén szerveződésű) Belvárosi Asztaltársaságot leszámítva jószerivel semmilyen nagyobb irodalmi csoportosuláshoz nem tartozó, még jócskán pályája elején járó költő gesztusa egyrésztől – értelemszerűen – kisebb súllyal is bírt, mint nála idősebb, ekkoriban már ismertebb-elismertebb íróársak hasonló kiegyezési jellegű megnyilvánulásai. Másrészt viszont motívációi sem lehettek ugyanazok, elvégre Orbán Ottó (jelenlegi ismereteink szerint) nem valamiféle nyomásnak-kényszerítésnek engedve írta meg vonatkozó esszé-szövegeit, s bizonyíthatóan politikai „rehabilitációra” sem volt szüksége. „Vallomása” és „tanúskodása” sokkal inkább azon tendencia egy későbbi leágazásának tekinthető, melynek értelmében „[1957-től kezdődően – Ny. G. Á.] az írók többsége, még ha ellenérzésekkel is, kinyilvánította lojalitását az új hatalom iránt”.⁶¹

E két szöveg, úgy vélem, Orbán Ottónak mind politikai, mind közirói-gondolkodói munkásságán belül is zárványt képez, s arra sem szolgáltatnak elégséges okot, hogy érdemben változtatnunk kelljen a szerző szemléletével kapcsolatban kialakult megítélésünkön, annak összképén. Azonban fontos árnyaló momentumoknak tartom őket (főképp annak fényében, hogy nemcsak a szerző, de – Pór Péter korabeli említését leszámítva – az általam ismert teljes Orbán-recepció is mindezidáig figyelmen kívül hagyta, nemlétezőként kezelte avagy valóban nem is ismerte ezeket az írásokat), egyszersmind a hatvanas évek első felében a hatalom és a fiatal írók kusza és nehezen átlátható viszonyrendszerének is érdekes és fontos esettanulmányát vélem felfedezni a fent leírtakban.

is rendkívül fontosnak tartom elkülöníteni a Révai-korszak írói önkritikáinak halmazától – lévén a különböző kontextusok és tételek teljesen más jellegű (és retorikájú) szövegeket eredményeztek.

⁶¹ *Magyar irodalom*, főszerk. GINTLI Tibor, Akadémiai, Budapest, 2010, 886. (A fejezet szerzője: SCHEIN Gábor)

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

Kafka fia

Borbély Szilárd a világirodalomban

„Az irodalom tudata nem azonosítható a nemzet tudatával”, jelenti ki Borbély Szilárd a magyar költészetéről írott „elfogult fejezeteinek” bevezetőjében, arra a „megdöbbenésre, zavartságra, értetlenségre” is utalva, amely szerinte Kertész Imre Nobel-díjjal való kitüntetését, vagyis a magyar irodalom első Nobel-díját követően volt megfigyelhető a magyar irodalmi nyilvánosságban.¹ Az esszé (el kell ismerni: nem teljesen koherens)² okfejtése szerint a modern magyar irodalom „intézményesülése”, amelyet inkább a (nemzeti) „sors” és kevésbé „metafizika” szempontjai határoztak meg, Kertész elismerése révén saját határaiba, fennhatóságának korlátaiba ütközött: az „intézményen” kívül elhelyezkedő alkotók (ilyen volna Kertész) bizonyos értelemben kétségbe vonják a magyar irodalom önszemléletét (ez időnként abban a vádban nyilvánul meg, hogy „ők nem a magyar irodalom részei”), amely – így Borbély – sokáig a lírában vélte azonosíthatónak azt, ami specifikusan *magyarrá* teszi. A (magyar) líra „hungarikum” (s mint ilyen, „védelmet igényel Európában”), „világirodalmi” vonatkozásban viszont a jelenkori próza az, ami a magyar irodalmat reprezentálja. A „líra nemzeti méretű bukása”³ arra világít rá, hogy a magyar irodalom „intézményének” önleírása nem alapulhat azon a nyelven, amely ezt az önleírást a nemzet (és a nemzetpolitikák) fogalmi keretei közé tereli. „A magyar líra – fűzi ehhez hozzá Borbély, majdnem tíz évvel később újraolvasva saját esszéjét – ebben az összefüggésben az 1820-as években körvonalazódó, majd modern nemzetállamként újjászülető, de egészen 1919-ig az osztrák birodalomban alávétettként létező, a függetlenséget csak vágyként ismerő ország sajátos beszédmódját jelentette.”⁴ Ennek azonban vége van, a líra nem nemzeti beszédmód, következésképpen nem is „hungarikum” többé. Ez volna a diagnózis annak a lírikusnak, akinek számára a hazai hírnevet egy olyan költeménye hozta el, amelyet a magyar irodalmat nemzetközi szinten reprezentáló prózaírók, Nádas Péter és Esterházy vettek védelmükbe a kiadói elutasítással szemben és deklaráltak „korszakos költeménynek” (és amely a lírikus szemével nézve jócskán összezavarta a líra nemzeti és műfaji határvonalait: „Juhász Ferenc tempója beoltva Esterházy Függőjével és a Kaddissal, míg meg nem születik belőlük Bach *Máté passiója* affektált,

¹ BORBÉLY Szilárd, *Hét elfogult fejezet a magyar líráról* = *Uő., Hungarikum-e a líra?*, Tipp-Cult, Budapest, 2012, 5.

² Vö. PATAKI Viktor, *Egy paradoxon ígérete. A lírafogalom változása Borbély Szilárd kritikai munkáiban*, *Studia Litteraria* 2016/1–2., 73–75.

³ „Illyés temetésén elhangzott patetikus beszédek a magyar költészet nagy korszakát is elbúcsúztatták egyben.” BORBÉLY, *Hét elfogult fejezet a magyar líráról*, 12.

⁴ BORBÉLY Szilárd, *Hét elfogult kommentár a magyar lírához* = *Uő., Hungarikum-e a líra?*, 216–217.

parnasszista jambusokban” – idézi Nádas Orbán Ottó benyomásait)⁵ a (posztumusz) nemzetközit pedig az első regénye, a *Nincstelének* fordításainak európai sikere, és akinek ez idő szerint utolsó műve, a befejezetlen *Kafka fia* című – időnként regényként is emlegetett – prózakötet⁶ szerzői jogi okok miatt – ez innen nézve majdhogynem szimbolikus – magyar eredetiben eddig nem jelent meg, német fordításban azonban szintén jelentős kritikai elismerésben részesült. A címben jelzett genealógia természetesen beszédes, mint az még szóba kerül majd.

A kezdésként idézett esszében Borbély kitér az intertextuális írásmód divatjára az 1980-as évek „prózaforulatában” („egy dolog azonban nagyon hamar világossá vált: idézni leginkább értelem-egészeket, vagyis teljes mondatokat kell”), ami aztán egy különös műfaji elhatárolásba fut ki, a líra és a próza intertextuális praxisának szembeállításába, amely megvilágíthatja „a líra új korszakának” egynémely jellemzőjét is: „A lírával ellentétben a próza a mondat-szintű idézést alkalmazza. A próza az idézet helyét felismerhetővé teszi, szemben a lírával, amely – bizonyos értelmezők szerint – mindig már eleve idézetként olvasható. Az idézés sokszor rejtett, nem személyhez, hanem személytelen rendszerekhez köthető volta az individuális vagy kollektív sors tanúsítása felől a nyelv esetleges, ám rendszerbe tagozódó volta felé vezet. Meglehet, a líra új korszaka felé is.”⁷

A líra (így értett) új korszakát többek között Borbély intertextuális poétikája reprezentálhatja, például a *Berlin & Hamlet* című (amerikai fordításban is jelentős sikert aratott,⁸ német fordításban pedig a Suhrkamp kiadónál 2019 őszére bejelentett) gyűjtemény sajátos kompozíciója. Ez a 2003-as kötet a szerző berlini tartózkodásainak állít emléket. A kötet négy jól elkülöníthető szövegcsoporthoz áll össze: berlini városrészeknek vagy helyszíneknek szentelt leíró költeményekből, amelyek gyakran Walter Benjamin-prózaszövegekből építkeznek (az *Egyirányú utca*, illetve a *Berlini gyerekkor* egynémely darabjából), a *Levél*-sorozatból (ezek töredékes átvételek Kafka Felice Bauerhez írott leveleiből), a *Töredék* címet viselő szériából, valamint *Allegóriákból*, ez utóbbi két csoport, különböző módokon, időről-időre Shakespeare híres hősét (a világirodalom egyik legismertebb figuráját) idézik fel. Borbély, aki – mint itt is – előszeretettel alkalmaz premodern (vagyis nemzeti irodalmi keretek között csak bajosan elhelyezhető) lírai műfaji konvenciókat, tulajdonképpen egy világirodalmi szöveg-hálózatban orientálja saját Berlin-tapasztalatát, méghozzá (amire, ha más nem is, Hamlet kitüntetett szerepe utalhat) nem kizárólag német perspektívával szembeítve az utazóét. Bár kézenfekvő volna arra hivatkozni, hogy a kötet voltaképpen nem tesz mást, mint hogy Berlin irodalmi topográfiján keresztül önti formába a német főváros, a „Városisten” (*Invaliden Strasse*) – ily módon mindig egyben szöveges – tapasztalatát,

⁵ NÁDAS Péter, *Olvasói vélemények*, *Alföld* 1993/5., 26–27.

⁶ BORBÉLY, Szilárd, *Kafkas Sohn*, ford. utószó Heike FLEMMING – Laszlo KORNITZERFORD, Suhrkamp, Berlin, 2017.

⁷ BORBÉLY, *Hét elfogult fejezet a magyar líráról*, 14–15.

⁸ Uő., *Berlin & Hamlet*, ford. Ottilie MULZET, NYRB Poets, New York 2016. A kötet 2017-ben szerepelt a National Translation Award in Poetry és a Best Translated Book Award in Poetry shortlistjein. Az amerikai fogadtatásról lásd „Szomorú, őszinte és látnoki olvasmány”, vál., ford. PUSZTA Dóra, *Élet és Irodalom* 2017. július 28., 16.

a helyzetet némiképp bonyolítja, hogy a versek szövedékében a modern magyar költészet nyelve és több klasszikusa is megjelenik – feldarabolva, olykor montázszerűen, nem mondatszintű idézetek formájában, vagyis nem organikusan beillesztve az említett intertextuális hálózatba. Ellentétben a (persze magyar fordításban felhasznált) Benjamin- és Kafka-idézetekkel, amelyekről a kötet függeléke (ha nem is teljesen akkurátusan, de) tájékoztat, a magyar irodalmi idézetek jelöletlenek maradnak ugyan, de ez a jelöletlenség mégsem jelent harmonikus betagolódást Borbély líranyelvébe, hiszen adott esetben – mint az egy példa erejéig látható lesz majd – annak a topográfának a leírásához járulnak hozzá, amelyet nem magyar (és nem lírai!) szövegeken keresztül dolgoz ki a kötet: voltaképpen annak az allegorikus ábrázolásmódnak a szolgálatába lépnek (például képaláírások, idézettöredékek státuszában), amelyet Borbély itt leginkább talán Benjamin nyomán (például a *Berlini gyermekkor* általa is idézett első darabjában, a *Tiergartenben* bemutatott, utcatáblákból, nyomokból, rajzolatokból és épületdíszekből felépülő városi jellabirintus ihletésére) alkalmaz és amelynek meghatározó jelenlétére a kötet értelmezői rendre fel is hívták a figyelmet.⁹

Az intertextuális utalásoknak az említett kötetkompozíció révén kiemelt csomópontjai sajátos összefüggésekbe rendeződnek, amelyeket Borbély nem tesz különnyílttá. Benjamin nem csupán berlini flâneurként meghatározó a kötetkompozíció számára, sőt nem is csupán mint Kafka egyik jelentős olvasója,¹⁰ hanem – mint arról éppen az allegóriátánát kifejtő értekezésének egy pontja tanúskodik – a német kultúra vagy a németiség *Hamlet* felőli értelmezését kibontakoztató gazdag hagyomány egyik alakítójaként is, aki – ellentétben Ferdinand Freiligrath híres költeményének szlogenjével (*Deutschland ist Hamlet*) – a dán királyfit nem a német döntésképtelenség vagy tehetetlenség megjelenítésére használja,¹¹ hanem sokkal inkább a német irodalom egy üres, betöltetlen helyét jelöli ki általa ott, ahol a szomorújátékok barokk melankóliája és a kereszténység között hiányzó kapcsolatot, a melankólia megváltását egyedül Shakespeare drámájában véli felismerni: „Legalább egyszer sikerült a kornak, hogy megidézze azt az emberi alakot, mely megfelelt az új-antik és középkori megvilágítás belső ellentmondásának, amilyenek a barokk látta a melankolikus embert. Ez azonban nem Németország műve volt. Hamletről van szó.”¹² Hamlet az tehát (és itt most csak ez az alakzat a fontos, nem az, hogy mennyire helytálló Benjamin szembeállítás), aki a szomorújáték német irodalmából hiányzik, az a hiány, amely felől ugyanakkor ez utóbbi valódi törekvései felismerhetők. Németország Hamlet, de csak annyiban, amennyiben Hamlet Németországból hiányzik. Hamlet persze Kafkával is rokon Borbély perspektívájából nézve: mint az leginkább a *Kafka fiából* derül ki, Borbély Kafka-képének centrumában az apatrauma áll, amely nem hiányzik természetesen a *Berlin & Hamlet* Shakespeare-utalásaiból sem, pl.: „[...]

⁹ Pl. VALASTYÁN Tamás, E – O – A – E, Disputa 2003/1., 63.; BAZSÁNYI Sándor, *Az emlékezet bábja*, Alföld 2004/4., 100.; PAPP Máté, „És amikor eljön az est...”, *Studia Litteraria* 2016/1–2., 112.

¹⁰ Lásd mindenképp Walter BENJAMIN, *Franz Kafka* = ÜÖ., *Angelus novus*, ford. TANDORI Dezső és mások, Magyar Helikon, Budapest, 1980.

¹¹ Hans Jürg LÜTHI, *Das deutsche Hamletbild seit Goethe*, Paul Haupt, Bern, 1952, 117–133.

¹² Walter BENJAMIN, *A német szomorújáték eredete*, = ÜÖ., *Angelus novus*, 356.

Apám szelleme kegyetlenségre / tanított. [...]” (*Allegória I.*); „Apjának, aki Wittenbergába küldte, / levelekben kellett beszámolnia tapasztalatairól” (*Töredék VII.*); „Nincs arc, amelyet láthatnál ebben / a pillanatban. Vak vagy, szemed / mégis egy rémült arc után kutat. / Azét, aki nemzett: a szellemét” (*Töredék X.*). Az elsőként idézett verset Borbély fiktív jegyzete szintén a német Hamlet-kép történeti vonatkozásrendszerében helyezi el, hiszen a jegyzet arról tájékoztat, hogy „1936-ban Berlinben előadták a Hamletet Hans Höfgen főszereplésével”, vagyis egyszerre céloz Gustav Gründgens alakítására és Klaus Mann *Mephisto* című regényének előbbiről mintázott figurájára. Ez a vers a *Berlin & Hamlet* nyitánya, az első *Allegória*, mely egy közismert embléma kettős megfejtését nyújtja („Az átszúrt szív, amiben a szerelmesek / hisznek, engem feladatomban / emlékeztet. Vezérre vágytam / mindig. [...]”), tulajdonképpen egy különös, allegorikus történelmi színjátékként pozicionálja Borbély kötetének szövegterét, amely valóban gyakran – és messze nem csupán a *Hamlet*-utalásokban – él egyfajta baljós vagy egyenesen halálos teatralitás eszközrendszerével, ami éppúgy kiterjed a lírai én önreflexív megjelenítésére (például: „Mintha egy színész játszana helyettem, / úgy forgatom a szavakat magamban, akár a tört szeretném” – *Töredék III.*), mint a Természettudományos Múzeum diorámáiról meditáló költeményre (*Naturhistorisches Museum*). A szemek itt, akárcsak a fentebb idézet részletben és a kötet számtalan más helyén, de akár a *Kafka fiában* is (például 58., 93.), nem látó szemekként válnak láthatóvá.¹³

Kafkát, aki 1910-ben, egy berlini *Hamlet*-előadás hatására úgy érezte, hogy egy másik ember arcát viselte,¹⁴ a Borbély verseskötetbe beillesztett levelek mindenekelőtt hamleti tépelődőként reprezentálják, akinek ismételten nehezére esik rászánia magát arra, hogy Berlinbe utazzon (*Levél I., V., VII. VIII. XII., XIII.*). Itt is egy hiány tárulkozik fel a Berlin körül felépülő diskurzusban, olyasvalaki beszél Berlinről, aki nincs ott, illetve aki ismételten vonakodik annak az utazásnak a megvalósításától, amelyet a kötet a maga (ennyiben ambivalens) eszközeivel dokumentál.¹⁵ Hamlet, akit a kötet egyik kritikusa egyenesen a lírai én alakmásként azonosított,¹⁶ végül hiányként van jelen a *Töredékek* sorozatában, pontosabban a sorozat címében is, hiszen – még ha vitatható is, hogy a nevezett mű mennyiben gyakorolt hatást a *Berlin & Hamlet* nyelvére¹⁷ – aligha ismerhető félre a Tandori Dezső *Töredék Hamletnek* című verseskötetvének címe által képzett hipogramma Borbély kompozíciója mögött. Egy szeretlen struktúrájú és középpont nélküli, illetve egy hiányzó középpont köré rendeződő irodalmi hálózat rajzolódik ki tehát, melynek struktúrája leginkább Harold Bloom „nyugati kánonról” alkotott különös víziójával szembeállítva tehető markánsná, amely a világirodalom legmeghatározóbb alkotásait – kis túlzással fogalmazva – *Hamlet*-

¹³ Vö. ehhez KRUPP József, „Kitörölt értelem”, *Vigilia* 2006/2., 122–123.

¹⁴ Franz KAFKA, *Briefe 1902–1924*, szerk. Max BROD, Fischer, Frankfurt am Main, 1958, 84.

¹⁵ „A levél célja nem az lesz, hogy a megnyilatkozás alanya bejelentse saját érkezését, inkább a kijelentés alanya kezd fiktív vagy látszólagos mozgásba. [...] Felicével folytatott levelezése az érkezés lehetetlenségével van teleírva, levelek özöne helyettesíti a találkozást, az érkezést.” Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *Kafka*, ford. KARÁCSONYI Judit, Quadmon, Budapest, 2009, 62–63.

¹⁶ BAZSÁNYI, *I. m.*, 101.

¹⁷ Vö. RÁ CZ Péter, *Egy otthon itt, egy itthon ott*, *Jelenkor* 2004/3., 327.

parafrázisok idő- és térbeli hálózataként állítja rendszerbe, többek közt Kafkát is a német *Hamlet*-obszesszió hagyományvonalába állítva.¹⁸ „Shakespeare legalábbis részint azért áll a Kánon középpontjában – jelenti ki Bloom – , mert a Hamlet ott van.”¹⁹ Borbély Berlinjének középpontjában Hamlet bizonyos értelemben a hiányában van ott.

A *Berlin & Hamlet* városleírásait mindenestre leginkább Benjamin labirintusszerű topográfiai „orientálják”, amelyek íráspraxisa szintén középpont nélküli struktúrát állít elő.²⁰ A *Tiergarten I.* című költemény tulajdonképpen nem tesz mást, mint szét-darabolja, majd összeilleszti, sajátos kivonatot előállítva a *Berlini gyermekkor* azonos című nyitószövegéből, olyasfajta hipertextust létrehozva, amely Gérard Genette terminológiájában a „kvantitatív transzformáció” valamely eseteként volna talán jellemezhető.²¹ Benjamin szövege a berlini városrészt, melynek egyébként fontos helyszín jut Kafka és Felice történetében is,²² olyan útvesztőként, az emlékezet tévelygése által kirajzolt térként ábrázolja, amely alapvetően textuális természetű, ezt emeli ki a szöveg utcanevekre hivatkozó, Borbélynál kondenzált formában átvett nyitánya: „Ha egy városban nem tudunk eligazodni, az még nem jelent sokat. Ahhoz azonban, hogy egy városban úgy tévelyegjen az ember, mint egy erdőben, már kell némi jártasság. Ilyenkor az utcanevék úgy szólnak a bolyongóhoz, mint száraz gallyak pattogása, és a város belsejének kis utcái a napszakot oly pontosan tükrözik vissza, akár egy völgyteknő. Ezt a művészetet én csak későn tanultam ki; azt az álmomat teljesített be, amelynek első nyomairól füzeteim itatópapírjainak labirintusai árulkodtak (*von dem die ersten Spuren Labyrinthe auf den Löschblättern meiner Hefte waren*). Igaz, nem is ezek az első nyomok, mert előttük volt már egy labirintusom, amelyik túlélte őket.”²³ (Borbélynál ebből ennyi marad: „Az utcanevék, mint a száraz ágak / a parkban, amely ma a labirintus.”) A város írásjelek labirintusa tehát (ez a motívum egyébként szerephez jut majd a *Kafka fiában* is, vö. például 37.), méghozzá egy összeomló jelrendszeré (hiszen nemcsak az utcanevék, hanem maguk az utcák is jelek: óráként mutatják a napszakot), amely – innen nézve következetesen – eltörölt emlékezetnyomok útvesztőjét rajzolja fel. Borbély verse – amely a kötet kontextusában, ha talán csak távoli utalásként is, valóban felidézheti Hamlet emlékezetének írotábláját („table of my memory”, majd „book and volume of my brain”), melyre az első felvonás ötödik jelenetében, kitörölve minden mást, a királyfi felvési halott apja parancsát²⁴ – töröl ebből

¹⁸ Harold BLOOM, *The Western Canon*, Harcourt Brace, New York – San Diego – London, 1994, 461.

¹⁹ Uo., 73. Vö. még: „Shakespeare azt jelenti a világirodalom számára, amit Hamlet az irodalmi alakok képzeletbeli tartománya számára: egy mindent átható szellemet, amelyet nem lehet korlátok közé szorítani.” Uo., 52.

²⁰ Vö. ehhez Bettine MENKE, *Sprachfiguren. Name – Allegorie – Bild nach Walter Benjamin*, Fink, Weimar, 2001², 350–351.

²¹ Vö. Gérard GENETTE, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, ford. Wolfram BAYER – Dieter HORNING, Suhrkamp, Frankfurt, 1993, 313–345.

²² Vö. pl. Franz KAFKA, *Levelek Felicének*, ford. GYÖRFFY Miklós – RÁCZ Péter, Palatinus, Budapest, 2009, 505–506.

²³ Walter BENJAMIN, *Tiergarten = Uő., Egyirányú utca. Berlini gyermekkor a századforduló táján*, ford. BERCZIK Árpád – SZITÁS Erzsébet – MÁRTON László, Atlantisz, Budapest, 2005, 95. (Uő., *Gesammelte Schriften*, IV/1., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972, 237. [A továbbiakban GS.]

²⁴ „Yea, from the table of my memory / I'll wipe away all trivial fond records, / All saws of books, all forms, all pressures past, / That youth and observation copied there; / And thy commandment all alone shall

a szövegből (kihagyja többek közt a Benjaminsnál felbukkanó „cél” emlékképét: „Nem messze a híd lábától ott volt már a cél”), továbbá – a kihagyások mellett a versforma, a strófászerkezet igényeitől is vezéreltetve – szaggatott, fragmentált térképzéssel szembesíti a Benjamin-prózában színre vitt bolyongás linearitását.²⁵ A kert, amelyben az emlékezet „a hallgatás magvait”²⁶ ültette el, Benjamin leírásában – a felsorolt szobrok és homlokzati díszek (köztük, legnyilvánvalóbb előreutalásként, „atlaszok”) közvetítésén keresztül – egy antik mitológéma, Héraklész munkáinak története felől tárja fel (allegoretikus) olvashatóságát, ez az olvasat sűrűsödik össze ott, Benjamin zárlatában, ahol a tévelygés a Tiergartenben „Héraklész hídjához” („Bei der Brücke des Herakles”; a berlini Herkulesbrückéhez) vezet: „Bennük antikká nemesedett a régi Nyugat-Berlin (*Westen*), ahonnan szellő (*westlichen Winde*) kerekedik a hajósok számára, s ők a Hesperidák almáival megterhelt naszádjukat lassan hajtják felfelé a Landwehrkanalon, majd Héraklész hídjánál kikötnek. És – akárcsak gyermekkoromban – a lernai hidra és a nemeai oroszlán most is ott voltak valahol a Großer Stern körüli bozótban.”²⁷

Borbély költeményében terjedelmi értelemben is nagy szerep jut ennek a zárlatnak (a tíz versszakból az utolsó négyre terjed ki), már csak azért is, mert az átírás ezen a ponton a *Hamlet* szövegére is kiterjed:²⁸ „itt, a harminc évvel korábban ültetett / hallgatás magvai e kertben és az utak / fedte bozótban most is ott van / a lernai hidra és a nemeai oroszlán / valahol, a Grosser Stern körül, míg / az Európa múltja felől kerekedő szellő / lassan hajtja a Hesperidák almáival / megrakott hajókat fölfelé / a Landwehr-kanalon, és a hajósok / szívét eltölti a múlt szorongása, / mikor kikötnek a Héraklész-hídnál.” Feltűnő az „utak fedte bozót” megfogalmazás, ami megfordítja a megszokott és referenciálisan kézenfekvőbben adódó formulát („bozót fedte utak”), mintha tehát maguk az utak labirintusai, vagyis éppen a bejárható tér fedné el az emlékezet tárgyait (Benjaminsal ellentétben Borbély már nem láthatta a szobrokat a hídon, amelyek egyébként maguk is egy másik, régebbi berlini hídról kerültek a szóban forgóra). Benjamin az emlékezet eme törlő-elfedő teljesítményére egyfelől a Hesperidák mitikus kertjében feltárulkozó, egyszerre tér- és időbeli ambivalenciára

live / Within the book and volume of my brain, / Unmix'd with baser matter: yes, by heaven! / O most pernicious woman! / O villain, villain, smiling, damned villain! / My tables! meet it is I set it down, / That one may smile, and smile, and be a villain – / At least I'm sure it may be so in Denmark: / (*Writing*) / So, uncle, there you are. Now to my word; / It is „Adieu, adieu! remember me.” / I have sworn „it.” (99–112.) WILLIAM SHAKESPEARE, *Hamlet*, szerk. Sean McECOY, Routledge, London – New York, 2006, 219–2210. Vö. MEZEI Gábor, *Írás és topográfia = Verskultúrák. A líraelmélet perspektívái*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő – KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – LÉNÁRT Tamás, Ráció, Budapest, 2017, 523.

²⁵ Erről bővebben Uo., 518–521.

²⁶ BENJAMIN, *Tiergarten*, 96.

²⁷ Uo., 98. (GS IV/1., 238–239.)

²⁸ Az első felvonás második jelenetében Hamlet Herculessel állítja szembe magát, hogy jellemezze a Claudius és az apja közötti különbséget („My father's brother, [but no more like my father / Than I to Hercules] [...]”; 152–153.), a negyedikben pedig a hős első munkájára, a nemeai oroszlánnal való megküzdésre hivatkozva követi a szellemet (My fate cries out, / And makes each petty artery in this body / As hardy as the Nemean lion's nerve.”; 83–85.). A második felvonás második jelenetében aztán Rosencrantz utal majd Hercules (és Atlasz) terhére (a földgolyóra), vagyis a tizenegyedik munkára, azaz a hesperidák almájának eltulajdonítására („Ay, that they do, my lord; Hercules and his load too.”; 360F.). Vö. SHAKESPEARE, *I. m.*, 178., 209–210., 470.

célozva reagál (a Nyugat és az este – az Esthajnalcsillag, azaz Heszperosz – lányainak, vagyis a nap elmúlásának a kertje egyfelől, ahol az örök ifjúság almái teremnek másfelől), másrészt a városrész antik mivoltának felfedezésével, ami mintha éppen a terület olvashatóságát biztosító jellabirintus teljesítménye volna.²⁹ Borbély átirata egyfelől fogalmilag kifejtettebbé teszi a megőrző, de egyben kitörő vagy a múlttá válás fenyegetését hordozó emlékezés teljesítményét, amikor a mítoszi kikötőhöz érkező hajósok szívébe „a múlt szorongását” ülteti el, másfelől történelmi jelentéssel ruhazza fel a Nyugat felől kerekedő szellő szerepét. Benjamin szövege egyetlen mondatban háromszor is utal erre az égtájra, amelyet Borbély egyszerűen „Európa múltjaként” azonosít. Európa múltja itt, Berlin (nyugati) szívében, fenyegető vonásokkal ruhazza fel a város antik topográfiáját, és ami – jelen szempontból – ennél fontosabb: Borbély egyben deterritorizálja Benjamin antik Berlin-topográfiáját.

A *Großer Stern*, Berlin úthálózatának egyik, ha nem a legfontosabb csomópontja, szintén különösen jelentős helye a város történelmi emlékezetének. Amikor Benjamin *Tiergarten*-szövege íródott, még nem itt állt az a Diadaloszlop (*Siegessäule*), amelyet a *Berlini gyermekkor* mottója megszólít – már ha itt valóban az emlékműről van szó („Ó, barnára süített Diadaloszlop, / cukorhóval, gyermekkoromból!”) –, és amelynek Benjamin a kötet egyik darabját is szentelte (*A Diadaloszlop*). Ez azt a gyermekkori észleletet idézi fel, amelynek számára az oszlop az egész világtörténelem síremlékének tűnt („Úgy tűnt, mintha a világtörténelem a franciák vereségével dicsőséges sírjába szállt volna, s fölötte ez a diadaloszlop lenne a síremlék az ide torkolló Győzelmi fasorral együtt.”)³⁰ Mivel az oszlopot az 1930-as évek végén a *Großer Stern*re telepítették át, Borbély Berlin-topográfiájában tulajdonképpen szükségszerűen hozzá kell, hogy tartozzon a *Tiergarten I.* fentebb tárgyalt jelrendszeréhez. A *Tiergarten II.* című miniciklus darabjainak a városi séta a központi motívuma, e séták egyikét „a sugaras szerkezetű parkban” éppen ez az emlékmű orientálja a „rothadó avarban”: „Egy hosszú, egyenese úton indult el a középpont, / az oszlop tetején lévő angyal felé. [...]”. Az angyal egy Viktória-alak, amelyet a *Tiergarten II.* két darabja (a iii. és az v.) igen rétegzett kulturális összefüggésbe helyez. Egyrészt a *U2 Stay* című 1993-as slágeréhez készült videoklipjére utalnak, amelyet Wim Wenders rendezett és amely idézi a rendező *Távol és mégis közel*, illetve az utóbbi előzményének tekinthető *Berlin felett az ég* című filmjeinek híres képsorait – ezen keresztül pedig az emberi alakok megjelenését az angyalfigura mellett, ami már Benjamin érdeklődését is felkeltette, akinek gyerekkori perspektívájából az emlékmű látogatói tulajdonképpen szintén kiállított figuráknak mutatkoznak („Néhanapján emberek álltak ott fenn. Úgy láttam, mintha az égbolt fekete kerettel övezné őket, akárcsak felragasztós képeim apró figuráit.”)³¹ Borbély elsősorban az angyalszobor tekintetére figyel, még hozzá a videoklip közeli felvételét felhasználva: „[...] A sok-sok szem, mint régi táblaképeken, / amely

²⁹ Benjamin a modernség korszaktudatát elemezve kitüntetett jelentőséget tulajdonított Baudelaire-nek a modern Párizson feltárulkozni vélt antikvitással kapcsolatos eszméinek, vö. Walter BENJAMIN, *A második császárság Párizsa Baudelaire-nél* = Uő., *Angelus novus*, 913–917.

³⁰ Uő., *A Diadaloszlop* = Uő., *Egyirányú utca*, 101.

³¹ Uő., 103.

a kormos égből néz le rám, az esti ég füstös / aranyából, most hozzájuk beszélnek: Szép volt / a U2-klip, amikor Bono ott ül fenn, és látni lehet / a közletről debil szoborarcot [...]”. Később „egy hatalmas néger prostituálthoz” hasonlítja a szobrot, amely hasonlat – mivel a végül egyszerűen „testnek” nevezi – mintha megvonná az emberi vagy legalábbis a személy-mivolt attribútumait a nőtől: „[...] A fiúra / nyírt fej hasonlított az U2-klip angyalára. Sárgásfekete / bőre szinte világított. Megcsillant rajta a fény. Rövid / bőrdzsekit viselt, amelyből kibuggyantak a mellei. A hatalmas / combjait egyáltalán nem takarta a kicsi, rikító piros / sortnadrág. A fűzős, magas sarkú bakancson, amely / szintén fekete volt, akárcsak a bőrén, meg-megcsillant / az utcáról beszűrődő fény. Leginkább az aranyszínű / szoborra emlékeztetett ez a fekete test.” A Benjamin-féle topográfia képezte hátteret, továbbá azt is figyelembe véve, hogy a klipben a kameramozgás révén a szobor tulajdonképpen repülni kezd (sőt a dalszöveg szerint talán zuhan is: „Just the bang and the clatter / As an angel runs to ground”), akár a IX. történetfilozófiai tézis híres, egy Klee-képtől inspirált angyalát is emlékeztetbe idézheti ez a hasonlat, egy olyan angyalt, akit a szélvihar (ha nem is Nyugatról, hanem egyenesen a Paradicsomból) egy ismeretlen jövő felé sodor.³² A történelem angyala – egy bukott angyal, egy „hatalmas, megvásárolható test.”³³

A videoklip említése mindkét helyen karácsonyi angyalokra irányuló asszociációt indít be, ami részben a *Berlini gyermekkor Karácsonyi angyal* című darabjára terelheti a figyelmet, ugyanakkor – az egyik helyen jelölten, a másikon jelöletlenül – egy ennél közvetlenebb irodalmi idézet jelenlétére is: Borbély ugyanis itt egy jelentős magyar flâneurversből, (a magyar irodalmi tudatban mindenekelőtt Tandori által kanonizált) Szép Ernő *Magányos éjszakai csavargás* című költeményéből (1915)³⁴ emeli át, több részletben, az alábbi sorokat: „Angyal, te szárnyas angyal (ajkaim ezt mozogták) / Kit szobrászok meg festők annyit mesélnek nékem, / Zengő fehér angyalka, angyal, nagy szárnyú angyal. / Mit szólanék, ha mézes hárfával, rózsafényben / Kinyílna most a mennybolt, akár az Operában. / [...] / Én sírnék és nevetnék, és azt hinném, ez álom / [...] / S a tiszta semmiségnek üres álmán merengnék” (ez utóbbihoz a *Tiergarten II.* v. darabjának zárólata ezt fűzi hozzá: „[...] Vajon ez mit jelent?”). A U2-klipben megpillantott „debil” arc a Benjamin- és a Szép Ernő-citátumok, valamint a Borbélynál megjelenő karácsonyi utalások kontextusában – teatrális, giccses, operai jelenségként, vásári színjátékként, harsány maszkként lepleződik le. Csakhogy ehhez hozzá tartozik az is, hogy a karácsonyi vonatkozást nem a Szép Ernő-vers hozza magával,

³² „Van Kleenek egy *Angelus Novus* című képe. Angyalt ábrázol, aki mintha rámeredne valamire és el akarna hátrálni tőle. Szeme tágra nyílik, szája nyitva, szárnyai kifeszülnek. Ilyen lehet a történelem angyala. Arcát a múlt felé fordítja. Ahol mi események láncolatát látjuk, ott ő egyetlen katasztrófát lát, mely szüntelen romot romra halmoz, s mindet a lába elé sodorja. Időzne még, hogy feltámassza a holtakat és összeilleszse, ami széttörött. De vihar kél a Paradicsom felől, belekap az angyal szárnyaiba, és olyan erővel, hogy nem tudja többé összezární őket. E vihar feltartóztatlanul üzi a jövő felé, amelynek hátat fordít, miközben égig nő előtte a romhalmaz. Ezt a vihart nevezzük haladásnak.” Walter BENJAMIN, *A történelem fogalmáról* = Uő., *Angelus novus*, 966.

³³ Az angyaloknak szükségszerűen rendelkezniük kell testtel, különben olyanok lennének, mint az Isten. És éppen ez, az, hogy van testük, teszi ki őket a bukás lehetőségének. Vö. Sybille KRÄMER, *Medium, Bote, Übertragung, Kleine Metaphysik der Medialität*, Shurkamp, Frankfurt am Main, 2008, 129–131.

³⁴ Vö. TÓTH Ákos, *Sugárút a végtelenbe. Szép Ernő: Magányos éjszakai csavargás*, IrtK 2012/6., 676–700.

amelyben erről szó sem esik. Szép éjszakai csavargója egy budapesti kávéházból indul útjára, „a tág Andrassy-úton”, vagyis ténylegesen elhalad egy valóságos operaház mellett és a Hősök terére jut, azaz a milleniumi emlékműhöz, középpontban egy oszlopon elhelyezett angyalszoborral. Gábrriel a sötétben ráadásul maga is szállni (lengeni) látszik: „Az ezredévi oszlop elébem állt sötétben, / A tetejében Gábor arkangyal árnya lengett.” Borbélynál tehát ez a budapesti Gábrriel montírozódik a berlini Viktóriára és a Moabitban megpillantott fekete prostituáltra. Talán azt sem lehet eldönteni, hogy Berlinben vagy Budapesten, illetve hogy voltaképpen melyik történeti idősíkban zajlik a séta, ebben az értelemben elmondható, hogy Borbély verse itt is deterritorizálja a Berlínről adott városleírást. Másfelől közelítve: beoltja a magyar költeményt egy német irodalmi környezetbe, aminek eredményeképpen olyasvalamit mutat meg ez utóbbiban, illetve – ellentétes irányból közelítve – ez a környezet olyasvalamit mutat meg Szép költeményében (a történelem győzelmi emlékművét mint síremléket a színpadias angyalábrázolásban, illetve fordítva), ami e beoltás nélkül talán nem tárulkozna fel. A szöveg ilyen formában végrehajtott „világirodalmiasítása”³⁵ ráadásul felveti az allegorikus ábrázolás egy különös esetét: miként juttathatja jelentéshez Budapest topográfiája Berlin leírását?

Hasonló kísérletre (vagyis annak a kérdésnek a körüljárására, miként működhetnek magyar irodalmi szövegek berlini városrészek leírásaként) Borbély több alkalommal is vállalkozik a kötetben. Az *Alexanderplatz* egy 1932-ben keletkezett költeményből, József Attila *Téli éjszakájából* vett (és feldarabolt) idézetek segítségével (és további József Attila-költeményekre, pl. a *Külvárosi éjre*, *A város pereménre*, az *Eszméltre* vagy a *A Dunánálra* is célozva) írja le Berlin szintén szét darabolt, éppen átalakulás alatt álló, labirintusként megjelenített keleti központját („[...] Fölött a kivilágított város / egy új világkorszak felé tekint. [...]”; „[...] A felszínen új / mítosz épül. Az építkezés miatt a kivezető / utakat rendszeresen átrendezik. Valóságos / labirintus ez. Mondom neked, Ariadné, / kedves, már nincs messze a kijárat”). Ennek a szét darabolt városi tájnak – amelynek a versben legfrekvenciáltabb színtereit a metrósomópont föld alatti járatai alkotják – Borbély tulajdonképpen a József Attila-költemény szavaiból felépített leírást kölcsönöz, vagyis annak lehetőségét teszteli, miként lehetséges egy leírást elszakítani a – továbbra is jelölt – tárgytól és egy másik helyszín leírásává tenni. A *Téli éjszaka* színterét persze nehezen lehetne meghatározni, pontos territorizálását lényegében megakadályozza a „csendes vidék” ember nélküliségére helyezett hangsúly, a látványelemek antropomorfizációja, ontológiai vagy kozmológiai absztrakciója vagy az „elme” és az emlékezés dimenzióiba való áthelyezése, sőt a Borbély szövegében is reflektált „vitrinbe” foglalása („Milyen vitrinben csillognak / ily téli éjszakák?” – „[...] A kirakatokban és a vitrinekben / lángol a székelyen. [...]). A referenciálisan valamegyest körülhatárolható tér- vagy tájképzetek tekintetében mindenesetre a *Téli éjszaka* szövegében megfigyelhető egyfajta átalakulás vagy akár térváltoztatás folyamata: a vidéki színterekre vonatkozó, az első szakaszokban meghatározó utalások – „vidék”,

³⁵ David Damrosch szerint a „világ” bevonása az irodalmi szövegben (pl. idegen irodalmi szövegek bevonása egy lokálisan körülhatárolható tér leírásába) a világirodalomba való belépés egyik lehetséges módzata, vö. David DAMROSCH, *How to Read World Literature*, Wiley-Blackwell, Chichester, 2009, 86.

„hegyek”, „tanya”, a(z, igaz, a „létből”) hazatérő „földműves” – „tehervonatokkal” átszótt területi mintázatoknak adják át a helyet, amelyek végül – majdhogynem szó szerint közlekedési értelemben („egy tehervonat a síkságra ér”, később: „A városok fölött / a tél még gőzölög. / De villogó vágányokon, / városba fut a kék fagyon / a sárga éjszaka fénye”) – a verset záró szakaszokban (amelyek közül három is a „város” kifejezéssel indul: „A városok fölött”; „A városban felüti műhelyét”; „A város peremén”) – megérkeznek a városba. Borbély költeménye tulajdonképpen innen indul, ha lehet így fogalmazni, egy szövevényes vasúti csomóponton, amelynek megjelenítésébe visszairja a József Attila-vers képi elemeit. Benjamin ismert kategóriáját kölcsönözve lényegében egy „dialektikus képet” hoz létre: az Alexanderplatz megjelenítésének szolgálatába állított József Attila-szövegek éppen ebben a sem idő-, sem térbeli értelemben a legkevésbé sem organikus konstellációban tárják fel a kép „olvashatóságát”: „Nem úgy van az – írja Benjamin az olvashatóság és a megismerhetőség „Mostjának” mi-benlétét magyarázva – , hogy az elmúlt a jelenbelire vagy a jelenbeli az elmúlra veti fényét, hanem kép az, amiben a volt a Mosttal villámszerűen áll össze egyetlen konstellációvá. Más szóval: a kép a szüneteltetés csendjében megállt dialektika (*Dialektik im Stillstand*). Hiszen amíg a jelen vonatkozása a múltra tisztán idői vonatkozás, a voltnak vonatkozása a Mostra dialektikus vonatkozás: nem idő, hanem képi természetű.”³⁶ Az így értett dialektikus kép természetesen allegorikus jelölésen alapul, hiszen Benjamin „olvasott képnek” nevezi, és – még ha az ilyen közvetlen párhuzamba állításban mindig marad valami óhatatlan darabosság – a két szöveg viszonyában valóban felismerhető egy olyasfajta „konstelláció”, amelyben a József Attila-szöveg konkrét látványleírássá válik Borbély versében, mely utóbbi viszont „olvashatóvá” teszi a pretextusát abban az értelemben, hogy a berlini tér leírása révén a *Téli éjszaka* bizonyos helyeinek textuális megfejtsére tesz javaslatokat.

Ez megfigyelhető pl. abban, hogy miként használja fel a *Téli éjszaka* egyik rejtélyes, többértelmű, gnómius kijelentését, a „Szép embertelenség” mondatot: az Alexanderplatz leírása ugyanis – szemben József Attila versével – sűrűn benépesített teret ábrázol, még ha e tér használói vagy lakói (kéregetők, „hazatérő vendégmunkások”, „a családjuktól távol élő emberek közössége”, „ideges vietnami cigarettaárusok”) a legkevésbé sem tekinthetők bármiféle birtok „tulajdonosának”. Az embertelenség másik – a József Attila-szövegből sem kitörölhető – jelentése pontosan ebben a tulajdon nélküliségben, vagyis lényegében a gazdasági kiszolgáltatottság megnyilvánulásában tárulkozik fel, amelyeket Borbély szisztematikusan számba vesz: az Alexanderplatzon a gazdasági javak tulajdon helyett adomány („[...] A földön / papírpohár néhány pénzérmével. [...]”, „[...] kéregető tizenévesek / füveznek [...]”), csempészáru vagy hirdetés formájában jelennek meg. Ez utóbbi vonatkozásban idézi Borbély a *Téli éjszaka* zárlatát is („mérem a téli éjszakát. / Mint birtokát / a tulajdonosa.”; „[...] ideges vietnami cigarettaárusok / keresik a tekinteted. A homályból néhol / előhajol egykettő. Műanyag reklám- / szatyrában az áru, amelynek nem / ő a tulajdonosa.”) Több példa mutathat rá arra is, hogy Borbély tulajdonképpen rávilágít az antropomorfi-

³⁶ Walter BENJAMIN, *Passzázok* (részletek) = Uő., *A szirének hallgatása*, ford. SZABÓ Csaba, Osiris, Budapest, 2001, 226. (GS V/1., 578.)

zációnak a *Téli éjszaka* ábrázolásmódjában betöltött központi, ám ambivalens szerepére. Hol úgy, hogy – miként a fentebb idézett helyen, amely a *Téli éjszaka* alábbi soraira is alludál: „Hol a homályból előhajol / egy rozsdalevelű fa” – defigurálja az alakzatot azáltal, hogy emberi szereplőt épít a citátumba, hol viszont éppen azzal, hogy kihagyja az „emberre” vonatkozó célzást az eredetiből. Ez figyelhető meg az *Alexanderplatz* 3–4. szakaszában is, amely a *Téli éjszaka* utolsó előtti versszakát írja át: „[...] A sarokban egy nagykabát, / kinyúlik belőle a láb, / és rálépnek. A ruha redői közül előbámul / egy arc, mint Európa megvetett arca. Kiköp / messzire, de nem szól. Tűnődik, mint / a gondolat maga. [...]” (*Alexanderplatz*) – „a sarkon reszket egy zörgő kabát, / egy ember, üldögél, / összehúzódik, mint a föld, hiába, / rálép a lábára a tél...”. Borbély, aki pontosan észleli, milyen jelentősége van az emberi testrészek és szervek – nem mindig biológiai vagy anatómiai, hanem katakretikus jelentésüket aktiváló – említésének (kezek, tagok, váll, szív, nyelv, elme, csont, öl, láb, sarok) a *Téli éjszakában*, itt is tulajdonképpen az „embertelenség” kettős jelentését nyomatékosítja: egyrészt defigurálja az összehúzódó (reszkető-didergő) ember lábára rálépő tél metaforáját, visszavezetve azt az embertelen gesztusra („rálépnek”) célzó szó szerinti jelentésre, másrészt pedig emberteleníti az idézetet, hiszen kitörli a *Téli éjszaka* szövegből azt az egyetlen helyet, ahol az ember főnév előfordul. A Borbély-szöveg ide illeszt egy különös poetológiai reflexiót is, hiszen két sorral később az alábbi hasonlattal él: „[...] A mozgólépcső / a magasba száll, és összefüggéseket teremt, / mint egy metafora, amely útközben hasonlattá silányult [...]”. Borbély, akinek költészete számára – mint azt a legnyilvánvalóbban *Mint minden alkalom* című 1995-ös kötete tanúsíthatja – a hasonlat a legcentrálisabb alakzatok egyike, mintha analitikusan felbontaná a *Téli éjszaka* metaforáit (az idézett helyen magát a *metafora* szót is egy hasonlatba építve), ugyanakkor arra is figyelmeztetve, hogy ezzel az alakzattal József Attila maga is sűrűn él (nemcsak) ebben a versében.

A *Téli éjszaka* egyik legtalányosabb képe a megállt szívé, amelynek lüktetését a vers áthelyezi a leírt tájba (illetve egy nem-időbeli dimenzióba):³⁷ „És mintha a szív örökről-örökre / állna s valami más, / talán a táj lüktetne, nem az elmulás. / Mintha a téli éj, a téli ég, a téli érc / volna harang / s nyelve a föld, a kovácsolt föld, a lengő nehéz. / S a szív a hang.” Borbély ezt az örökről-örökre álló hangot itt is a karácsonyi látványosságok kommersz kellékeinek világába ülteti át, ismét az ezt előállító igazságtalan (vagy embertelen) gazdasági törvényekre emlékeztetve: „beszivárog a *Stille Nacht* idegesítő, / a telefonközpontokból ismert várakoztató / melódiája. És mintha a szív örökről- / örökre állna s valami más, talán a táj / lüktetne, nem az elmulás, s a megalázott, / idegen faj volna a lelkiismeret maga, / s a szív a hang [...]”. A megállt vagy álló szív képét itt az örökkön-örökké várakoztató (vagyis a voltaképpeni emberi hangot elérhetlenné tévő) géphanggal hozza összefüggésbe. A szív lüktetése nyilvánvalóan az „elmulás” ritmusa is, amelyet József Attila egy ebben az értelemben nem-emberi temporalitással helyezett szembe. A Borbély-vers utolsó szakasza feloldja az időtlenül álló szív fogalmi irritációját, hiszen a befejezett modalitású igeformát is színre lépteti:

³⁷ Ezt az értelmezési lehetőséget lásd LŐRINCZ Csongor, *A ritmus némasága? = Verskultúrák*, 320–325.

„[...] Az elfáradt sötét, akár / a virradatkor kivégzettek elfáradt szíve, / megáll. [...]”. A kifárasztó várakoztatásnak, a virradatkor elpusztított szívnek és az éppen e pusztulás által tartósított téli éjszaka örök sötétjének ily módon kombinált képzetei azt sugallják, hogy a *Téli éjszaka* szövegének beavatkozása voltaképpen az ellenkezőjére fordítja – hiszen lényegében mortifikálja – az éppen átépítés alatt álló, új világkorszak felé induló, új mítoszt építő berlini tér, a rendszeresen átrendezett „kivezető utak” mozgékony labirintusának képét: a József Attila-idézetek ezt dialektikus képpé formálják, Benjamin megfogalmazásával élve „a szüneteltetés csendjében megállt dialektikát” rögzítve a leírásban.

„Lehetetlenség egy Berlin-térképet keríteni” – álmodja 1914 februárjában Kafka,³⁸ az a szerző, aki talán a lefrekvenciáltabb referenciáját képezte a Borbély utolsó pályaszakaszát meghatározó parafrázisoknak.³⁹ A *Kafka fiában* Borbély tulajdonképpen arra vállalkozik, hogy egyrészt az onnan hiányzó irodalmi előszöveggént bevonja, *be-fordítsa*⁴⁰ Kafkát a magyar nyelvű irodalomba, másrészt beleírja saját szövegét (és saját életrajzát) a Kafka-szövegvilágba, ez a művelet pedig – mint az rögtön szóba kerül majd – kitapint bizonyos üres helyeket is az oeuvre-ben – bár ez így talán pontatlan megfogalmazás, hiszen ezek az üres helyek nem feltétlenül (vagy nem így) tételezhetők Borbély beavatkozása előtt vagy attól függetlenül. Ebben a prózakötetében (amelynek végleges struktúrájáról aligha lehet igazán megalapozott feltevéseket megfogalmazni) Borbély természetesen ezt a textuális átültetést vagy beoltást elvégzi a másik irányban is, hiszen bőven merít Kafka-szövegekből: igaz, mintha elsősorban a Kafka-életrajz dokumentumai (tematikusan és topográfiaileg pedig Kafka életének prágai színhelyei, valamint saját és apjának zsidóságához való viszonya) állnának érdeklődésének homlokterében (ebben a kötetben is található átvétel a Felicéhez írott levelekből, továbbá fényképleírások, valamint szövegszerű utalások természetesen a *Levél Apámhozra*), de nyilvánvalóan felfedezhetők allúziók a *Der Prozeßre*, valamint az elbeszélések egynémelyikére is.⁴¹ A leglátványosabb gesztusa talán mégis az, hogy beleír a Kafka-mű textuális környezetébe, mindenekelett – és ebben az értelemben ez a művelete egyben kritikai is – a *Levél Apámhoz* fiktív kontextusát előállítva azáltal, hogy a *Kafka fia* négy, az apa Kafkához írott levelét (részint tehát: válaszát) is tartalmazza, amelyek közül az egyik már a fiú halála után írott, vagyis szorososan műfaji értelemben véve is fiktív levél. Borbély itt tehát mintha az apa képviselőjére vállalkozna, az apának adna hangot és teremtené pozíciót, amely a híres levelét megfogalmazó Kafkát is más fénytörésbe helyezné – amivel persze egy Kafká-

³⁸ Fraz KAFKA, *Naplók*, ford. GYÖRFFY Miklós, Európa, Budapest 2008, 417.

³⁹ A Kafka-parafrázisok áttekintő elemzését nyújtja VALASTYÁN Tamás, *Az átírás gesztusai. Kafka-parafrázisok Borbély Szilárd műveiben*, *Alföld* 2018/11., 92–107.

⁴⁰ Vö. Pascale CASANOVA, *The World Republic of Letters*, ford. Malcolm DEBEVOISE, Harvard UP, Cambridge–London, 2004, 235.

⁴¹ Magyar irodalomtörténeti előzményként Kornis Mihály *Büntetések* című, montázsszerűen Kafka-szövegekből építkező színdarabját (1981) lehetne említeni, amelynek egyik inspirációja a Kafka naplóból és leveleiből összeállított, ugyanabban az időben megjelent válogatás volt: Franz KAFKA, *Naplók, levelek*, ford. TANDORI Dezső – ANTAL László – EÖRSI István, Európa, Budapest, 1981. A *Berlin & Hamlet* jegyzetei szerint egyébként Borbély is ezt a kiadást használta.

nál sem hiányzó gesztus jelentőségére is rávilágít (a *Levél Apámhoz* vége felé ugyanis Kafka maga is beilleszt egy szövegrészt, amely az apa elképzelt választát testesíti meg és amelyet ezzel a formulával vezet be: „Ha végigolvasod a Tőled való félelmem indoklását, ezt felelhetnéd”,⁴² de akár az elbeszélések némelyikére is lehetne hivatkozni, elsősorban az *Elf Söbne* apa-narrátorára), mintegy magát ezt a gesztust kinagyítva és kiegészítve. Mindeközben, persze, a *Kafka fia*, amely ismételtelen jelöli az amúgy gyakran, akár a grammatikai személy vonatkozásában is váltakozó elbeszélő és a Kafka-figura közötti azonosság határait, többszörösen elbizonytalanítja azt a (nemcsak családi, hanem – nyilván Kafka és Borbély vonatkozásában – egyben irodalomtörténeti) genealógiát is, amelyet a kötet címe, kompozíciója és a *Levél Apámhoz* beszédhelyzetének tükrös megismétlése a középpontba állít. Borbély Kafka-képének, ebben a könyvében, akár csak – mint az fentebb szóba került – legalábbis részben a *Berlin & Hamlet* kontextusában is, ugyan kétségtelenül az az ödipális mintázat áll a középpontjában, amely ellen Deleuze és Guattari könyve vehemensen tiltakozott,⁴³ maga a leszámazási reláció azonban nyilvánvalóan többértelművé válik pusztán a kötet címé révén is. *Kafka fia*, ez tekinthető irodalomtörténeti önazonosításnak is, és persze vonatkozhat magára Kafkára (aki értelemszerűen Kafka, mármint Hermann Kafka fia), de akár az apára is (akinek a saját apjához, tehát Franz Kafka nagyapjához fűződő viszonyát szintén tárgyalja a kötet), sőt a fikcióban felbukkan Kafka fiú iker-testvére is, mindeközben pedig nyilvánvalóan arra is céloz, hogy a cím egyszerűen üres referenciával is bírhat, hiszen Franz Kafkának magának, hivatalosan legalábbis, nem volt utódja (Max Brod ugyan említést tesz⁴⁴ egy állítólagos fiúgyerekről, akinek létezéséről Kafkának nem volt tudomása, ezt a mendemondát a későbbi kutatás nem erősítette meg). Kafka egy leszámazási sor megszakadását jelenti, vagyis amikor Borbély az utódjának deklarálja magát, akkor – a cím referenciális vonatkozhatóságának fentebb jelzett többértelműségén túl – egy lehetetlen örökös fiktív pozíciójába helyezi magát.

A *Kafka fia* egyik olyan fejezete (*Kafka und das Badezimmer*), ahol Borbély a legnagyobb építi be saját életrajzának bizonyos elemeit, annak történetét meséli el, ahogyan az itt egyszerűen elbeszélőnek („der Erzähler”) nevezett harmadik személyű narrátor megismerkedik az iskolából hazamenet egy a vidéki fiókkönyvtárból kikölcsönzött könyvvel, nyilvánvalóan a *Der Prozeß* – mint később egyértelművé válik – magyar fordításával. A fejezet utolsó bekezdésében az elbeszélő személye megváltozik, énként folytatja az elbeszélést, amely lényegében Borbély egy interjúját kivonatolja, azokat a válaszokat, amelyekben a szerző Kafkáról mint meghatározó olvasmányélményéről beszél (a nevezett regény mellett itt is említi a Felice Bauerhez írott leveleket), és ahol elmeséli a Kafkával való megismerkedésének később a *Kafka fiában* is előadott történetét.⁴⁵ A fejezet, amely Kafkát a héber keresztnévvel említi

⁴² Franz KAFKA *Levél Apámhoz*, ford. SZABÓ Ede, Noran, Budapest, 2003, 116.

⁴³ Vö. DELEUZE-GUATTARI, I. m., 19–24.

⁴⁴ Max BROD, *Franz Kafka*, Fischer, Frankfurt am Main, 1962, 294–298.

⁴⁵ Vö. BORBÉLY Szilárd, *Az igazi nevem nem ismerem. Beszélgetés Lucie Szymanowskával és Kiss Szemán Róberttel = Uő., Egy gyilkosság mellékszálai*, Vigilia, Budapest, 2008, 87–88.

(Borbély az *Anselm* alakot használja)⁴⁶ a történetbe hosszabb, történelmi vonatkozású kitérőket ékel be. Ezekben egyrészt a kelet-európai diktatúrák kultúra- és nyelvpolitikájának jellemzésére kerül sor, illetve egy kelet-európai kisváros zsidóságának pusztulását is felidézik (bár a *Kafka fia* szövege végig kerüli a magyar vonatkozások konkretizálását, nyilvánvaló, hogy a helyszínnek önéletrajzi jelentősége van), és az említett utolsó bekezdés ezt a történelmi-politikai vonatkozást terjeszti ki az immár én-elbeszélő Kafkával (a Kafka-prózával) való találkozását elmesélő történetére is. Egy könyvet idéz fel, amelyben „valaki” Kafka elementáris hatásáról beszél, aki az elbeszélő számára emiatt Kafka testvéreinek tűnik („In irgendetem Buch hatte ich gelesen, hatte jemand geschrieben, Kafka sei für ihn am prägendsten gewesen, und ich hatte das Gefühl gehabt, er wäre Kafkas Bruder und wisse alles von ihm” [28.]; a jelenleg hozzáférhetetlen szöveg német fordításának magyarra való visszafordításában volna valami elkerülhetetlen abszurditás, amelytől itt el kell tekinteni). Vagyis az elbeszélő Kafkához vezető útját bizonyos értelemben az említett interjúban Kafkáról beszélő Borbély preformálja, aki egyébként ebben az – „Az igazi nevem nem ismerem” cím alatt publikált – interjúban (és ez is fontos a leszámazástani mintázat szempontjából) saját családi genealógiájának feltárhatatlanságáról is beszél. Ezt követően azonban szó esik egy másik motivációról is: azokról a (kommunista kultúrpolitika kiadási praxisára valóban módfelett jellemző) elő- és utószavakról, amelyeket a „polgári”, „dekadens”, „kelet-európai”, „zsidó” irodalom alkotásainak magyar fordításaihoz mellékeltek. A kisfiú ugyanis hasonlóságot fedezett fel az őt az iskolában övező bizalmatlanság és ama gyanakvás között, amely ezekből a kommentárokból sugárzott a kiadott szövegek iránt („Das Vor- oder Nachwort, damals war es Brauch, den arglosen Leser mit dergleichen zu warnen, jene abzuschrecken, die gegenüber der bürgerlichen, dekadenten, osteuropäischen [was in den Ohren vieler »jüdisch« bedeutete] Literatur Vorurteile hegten. In der Schule, in die ich damals ging, hatte man mich mit demselben Argwohn gemustert, dem diese Vor- beziehungsweise Nachworte die Bücher musterten, die ich gerade wegen dieses Argwohns aus dem wenig benutzten Bestand der Bezirksbibliothek entlieh.” [28–29.]). Itt tehát – ezúttal kissé enyhítve is az ödipális mintázaton – egy társadalmi-politika gyakorlat perspektívájából tárulkozik fel a Borbély és Kafka közötti rokonság, amely ezen a ponton az elbeszélő identitásának megsokszorozását mélyíti el.

A *Kafka fia* történetei mindazonáltal rendre inkább megerősítik, mintsem aláaknázzák az apa–fiú-viszony folytonosságát, ezzel ugyanakkor rendre az apához való hasonlatossága elől menekülő fiú bukását tanúsítva, aki az ödipális trauma feldolgozását mindenekelőtt az írástól reméli („Kafka beschloss schon früh, sich durch das Schreiben aus all dem zu retten, mit dem sein Vater ein Leben lang nicht fertig wurde, und während der Vater stolz war auf das, was er erreicht hatte, ganz allein, wie er gern betonte, ohne jede Hilfe, spürte, ja wusste Franz, dass ihn das Schreiben davor bewahren würde, so zu werden wie sein Vater” [58.]). Az írásként megvalósított élet karkai motívuma egy üres, de megszakíthatatlan kontinuitást alapoz meg. Kafkát,

⁴⁶ Vö. ehhez KAFKA, *Naplók*, 244.

akinek számára saját zsidó identitása a világ írásként való megéléseként nyer értelmet („Wie Du in Deinem Brief schreibst, glauben wir Juden von den meisten Dingen, dass jemand sie geschrieben hat”) és aki híres levele szerint az apja írás iránti ellenszenvében lelt rá a tőle való eltávolodás egyetlen támpontjára,⁴⁷ az apa azzal szembesíti, hogy az ő élete ugyanúgy írással és olvasással telt el („Ich habe mein ganzes Leben lang gelesen, alles, womit ich mich beschäftigt habe, Handel, Kauf, Verträge, war nichts als Lesen.” [110.]). Egy rabbi, aki az írást a felejtés évezredek zsidó gyakorlataként jellemzi, amely csak ebben a negatív értelemben teremt folytonosságot („Alles Schreiben führt ins Nichts” [48.]), Kafkát egyfelől azzal a – paradox – tanáccsal látja el, hogy ne feledkezzen meg a felejtésről („Das Vergessen, meine ich. Sie sollten es niemals vergessen.” [47.]), másfelől arra a törvényre emlékezteti, hogy a fiúnak követnie kell az apát. Amikor pedig Kafka az apa vég nélküli asztali beszédeit idézi fel, ugyan képtelen felfedezni a hasonlóságot ezek és saját mániás íráskényszere között, de ezt megteszi helyette a narrátor (158–160.). Az apa megtörhetetlen hatalma – mint ezt az az epizód tanúsítja, amelyben Kafka a szülői ellenkezés ellenére elkezd biciklizni tanulni, de amikor az apa elveszíti az érdeklődését, maga is lemond erről a „lázadásról” – abban nyilvánul meg, hogy a fiú szembefordulása inkább visszaigazolja, mint megszakítja a generációk közötti folytonosságot: ezt a mintát a kötetet bevezető, az olvasóhoz intézett és tulajdonképpen „tartalomismertető” fejezet egy történetfilozófiai klisé formájában előre is bocsátja.⁴⁸ Borbély szigorúan emlékeztet ennek a mintázatnak a hatalmára. A *Levél Apámhoz* fentebb említett vallomására (különösen az alábbi kijelentésre: „Írásaim Rólad szóltak, hiszen csak azt panasoltam el bennük, amit nem panaszolhattam el a kebleden.”) az alábbi választ adja az apa egyik fiktív levelében: „Dabei schmarotzest Du bei mir, in Deinen Schriften geht es auch um mich. Ohne mich könntest Du über nichts schreiben, was Dir, wie Du sagst, das Wichtigste ist.” (173.) Az elődökön élőködő írás eme képlete különös, önkritikus fényt vet Borbély – innen nézve tehát: parazitisztikus – irodalmi genealógiájának színrevitelére is.⁴⁹

Egy másik alkalommal Borbély viszont Kafkát írja bele a magyar irodalom terébe, olyan átutazóként, akinek így nemcsak arra nyílt alkalmá, hogy (1915-ben) ténylege-

⁴⁷ KAFKA, *Levél Apámhoz*, 88–89.

⁴⁸ „Von diesem unablässigen Zug erzählt dieses Buch, davon, wie in Osteuropa Söhne zu Vätern werden und die Vorwürfe vergessen, die sie in der Kindheit und Jugend gegen die Welt der Väter vorbrachten. Wie sie die zur Faust geballte Hand vergessen, die sie in der Jugend gegen die Welt der Väter erhoben und unter Flüchen schüttelten. Wie sie nicht viel später mit diesen Fäusten jene zu blutigen Fleischetzen schlagen [Kafka nagyapja vágómester volt, ami többször is említésre kerül a szövegben. KSZ], die die Fäuste gegen sie erheben, während sie selbst schon erlahmen und untätig nach den Almosen greifen, die ihre Herren ihnen zuwerfen. Von den Worten also, die sie wie abgegriffene Groschen miteinander tauschen. Es erzählt also vom Vergessen.” BORBÉLY, *Kafkas Sohn*, 8.

⁴⁹ Bloom revíziós arányai közül ez a gesztus leginkább az *apophrades* kategóriája mentén lenne mérlegre tehető: „Annak diadala, hogy sikerült úgy elhelyezni az elődöt a saját műben, hogy bizonyos passzusok az ő művében nem a saját színrelépés előrelátásának mutatkoznak, hanem a saját teljesítmény adósának, sőt (szükségszerűen) olyanak, amit a saját nagyobb ragyogása kisebbít. A hatalmas halottak visszatérnek, de a mi színeinkben, a mi hangunkon térnek vissza, legalábbis részben vagy momentumokban, amelyek a mi állhatatosságunkat tanúsítják, nem az övéké. Ha teljes mértékben a saját erejük-ből térnek vissza, akkor az övéké a diadal” Harold BLOOM, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford UP, New York – Oxford, 1997, 141.

sen keresztülvonatozzon az akkori – már az I. világháború nyomait hordozó – Magyarország nagy részén (az útibeszámoló meglehetősen vegyes benyomásokat rögzít, különösen érdekes az utazás nyelvi és etnikai sokszínűsége: cseh, magyar, német, osztrák, zsidó útitársak megfigyelésére adódik alkalom Bécs és Sátoraljaújhely között),⁵⁰ hanem arra is, hogy – Genette terminológiájában talán a „diegetikus transzpozíció”⁵¹ egy esetét megvalósítva – fiktív szereplőként tanújává válhasson Kosztolányi egyik leghíresebb elbeszélésének, az *Esti Kornél* kilencedik fejezetének, amely a főhősnek a bolgár kalauzzal folytatott különös beszélgetéséről számol be. Borbély 2001-ben írott, *A bolgár kalauz* című prózaszövege (novellája?) három részből áll, három fiktív „talált” szövegből.⁵² Az első egy rövid részlet egy a Magyarország 20. századi történetének alakulását nem egyszer erőteljesen befolyásoló cseh politikusnak, Edvard Benešnek tulajdonított parlamenti felszólalásból, amely „a bolgárok és magyarok párbeszédét” európai fül számára idegennek bélyegzi: az európai ember „nyelvüket, akárcsak a természet hangjait, dallamuk és melódiájuk szerint ítéli meg”⁵³ Ezt követi Kafka egy fiktív naplóbejegyzése, amely egy Max Broddal közös, álombeli utazásról (a valódi Kafkától kölcsönzött szóval: „műzsi utazásról”)⁵⁴ számol be: az álom régi tervet teljesít be azzal, hogy „a bolgárok földjére” (130.) vezeti Kafkát, ami nyilvánvaló allúzió az oly kitartóan tervezgetett palesztinai útra, amelyre a szövegrész aztán két nyílt utalást is tesz (132., 138.). A vonatút keresztülvezet Magyarországon, amelynek Kafka nem sok figyelmet szentel („úgy gondoltuk el, hogy mintegy behunyott szemmel kell magunk mögött hagynunk”; „Így gondoltunk mindig Magyarországra, amely alighogy felkelti a vágyat, már ki is oltja, és amelynek hangja nem ér el hozzánk városaiból, zsúfolt, füstös pályaudvarairól.” [130.]). Magyarország egyfajta *némafilm*ként tárulkozik fel az átutazó számára (ezt a szót egyébként Esti használja a Kosztolányi-történetben az olyan utazó benyomásait jellemezve, aki nem érti annak az országnak a nyelvét, ahol jár).⁵⁵ Kafka szájakat lát, „amelyek ütemesen mozogva talán valamilyen üzenetet közvetítenek felénk”, ezek pedig a szirének hallgatására⁵⁶, vagyis egyben Kafka saját, híres elbeszélésére, a *Das Schweigen der Sirenen*re emlékeztetnek, egy olyan szövegre, amely rendkívül szofisztikált módon gátolja meg olvasóját még abban is, hogy a hallgatást egyszerűen és egyértelműen hallgatásként azonosítsa.⁵⁷ Kafka álombeli topográfiaja itt húzza meg Európa határait (131., 132.), ami érdekes áthelyeződést eredményez a Beneš-idézethez képest, amelyre az álmáról beszélő

⁵⁰ Vö. KAFKA, *Naplók*, 539–545.

⁵¹ Vö. GENETTE, *I. m.*, 403–415.

⁵² A szöveg egyébként egy bolgár–magyar kétnyelvű irodalmi vállalkozás keretei között született, amelyben a két ország írói tettek kísérletet Kosztolányi novellájának újraírására: *A bolgár kalauz – Българският кондуктор*, szerk. Szvetla KJOSZEVA, Pro Schola Bulgarica Alapítvány, Budapest, 2003.

⁵³ BORBÉLY Szilárd, *A bolgár kalauz = Uő, Árnyképrajzoló*, Kalligram, Pozsony, 2008, 129.

⁵⁴ Mint arra Valastyán Tamás felhívja a figyelmet – lásd VALASTYÁN, *I. m.*, 99. –, Kafka Broddal közösen tett, 1912-es weimari útját emlegeti így. Vö. KAFKA, *Levelek Felicének*, 5.

⁵⁵ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Esti Kornél*, Kalligram, Pozsony, 2011, 174.

⁵⁶ BORBÉLY, *I. m.*, 131.

⁵⁷ Lásd ehhez Menke alapos elemzését: Bettine MENKE, *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, Wilhelm Fink, München, 2000, 610–655.

Kafka maga is utal majd egy későbbi ponton. (137.) Az Estihez hasonlóan álmatlan Kafka a bolgár határt (és így: Európát) elhagyva lesz szemtanúja egy magyar férfi (akit korábban „a magyarok lágy, furcsa, érthetetlen nyelvén” beszélni is hallott) azon kísérletének, hogy anélkül kezdeményezzen és tartson fenn beszélgetést azzal a bolgár kalauzzal, akinek beszéde viszont „dörmögés” volt, hogy egy szót is értene (és így: szólna) bolgárul. Ez a kockázatos játék – talán Estinek a Kosztolányi-novellában nyújtott jellemzéséhez képest túlzó egyértelműséggel – a magyar férfi felsőbbrendűségéről tanúskodik Kafka számára, ezen keresztül pedig az európai kultúra azon, kegyetlen erejéről (ezt Borbély Kafkája a „megfigyelés” kifinomult képességében látja kifejeződni), amely lehetővé tette a férfi számára, hogy „érzéketlen legyen, és megalázó módon játsszon a kalauzzal, mint egy regény szereplőjével, aki fölött megsemmisítő hatalma van.” (138. Kiemelés K.-Sz. Z.) Fontos, hogy a beékelt hasonlat révén Kafka mintha nem csupán a bolgár kalauzzal szemben metakommunikatív eszközökkel fölénybe kerülő Estit, hanem mintha az Estit figuráját és magát a jelenetet megalkotó Kosztolányira is kiterjesztené kritikus pillantását. Az európai Esti „szenvtelenségével, közönyével és megvetésével” megint csak a szirének baljós hallgatását idézi fel, és Esti – bizonyos értelemben – valóban hallgat, valóban a hallgatását formálja hatékony fegyverre (ahogyan Kafka fegyvernek nevezte a szirének hallgatását)⁵⁸ a kockázatos játék során.

A Borbély szöveg harmadik része tulajdonképpen egy – talán kevesebb sikerrel megoldott – Benjamin-pastiche, egy „ismeretlen feljegyzés”, amely *A műfordító feladata* című esszé kérdésfelvetéseinek egyikét érinti, méghozzá a Benjamin által „tisztá nyelvnek” elkeresztelt instancia egyik lehetséges – magában a Benjamin-esszében ebben a formában fel nem merülő – megnyilvánulását, „amikor a beszélők nem ismerik egymás nyelvét, mégis, és talán ennek ellenére, avagy épp ezért párbeszéd jön létre közöttük. [...] A nyelv nélküli dialógus eseteit kerestem”. (141.) Benjamin eme fiktív, tulajdonképpen valamiféle posztstrukturalista zsargon többé-kevésbé sikeres imitálása révén megfogalmazott⁵⁹ okfejtése keretében utal – immár mint szövegre – Kosztolányi (német nyersfordításban olvasott) elbeszélésére, amelyről elemzése arra a lesújtó következtetésre nyújt, hogy az – mivel a bolgár nyelvet „a beszéd hatalmából kirekesztett területet” használja, a „területen kívüliség jelölésének eszközeként” (amely területen kívüliség itt is Európán kívüliséget jelent) – „kulturális sovinizmust” és „xenofóbiát” nyilvánít meg. (143–144.) Esti hallgatása Benjaminget is Kafkára, Kafka hallgató szirénekről írott szövegére emlékezteti, amely felől nézve Kosztolányi elbeszélése „tapintatlan és érzéketlen elbeszélésnek” látszik. Végül Benjamin is reterritoralizálja Esti és a fiktív Kafka Európa-térképét, nála Európa határvonalai vagy áthaladnak

⁵⁸ „Nun haben aber die Sirenen eine noch schrecklichere Waffe als ihren Gesang, nämlich ihr Schweigen.” Franz KAFKA, *Das Schweigen der Sirenen* = Uő., *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere prosa aus dem Machlass*, Fischer, Frankfurt, 1966, 78.; „Mármost van azonban a sziréneknek egy éneküknél is borzalmasabb fegyvere, nevezetesen a hallgatásuk.” Franz KAFKA *A szirének hallgatása*, ford. TANDORI Dezső = Uő., *Elbeszélések*, ford. ANTAL László és mások, Palatinus, Budapest, 2001, 378.

⁵⁹ Egy ponton például „szoláris metaforákat” emleget, amit Borbély alighanem Paul de Mantól kölcsönöz, vö. Paul de MAN, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford. FOGARASI György, Pompeji 1997/2–3., 102., 105., ahogyan valószínűleg a kritikai „vakság” többször használt képzetét is.

a magyarokon, vagy – akárcsak a Benešnek tulajdonított felszólalásban – ugyanúgy kizárják őket, mint a bolgárokat.⁶⁰

A fiktív Kafka természetesen – a fikció keretein belül legalábbis – nem Kosztolányira, vagyis Kosztolányi szövegére irányítja módfelett kritikus észrevételeit (bár, mint fentebb látható volt, voltaképpen ezt is megteszi), hanem Esti Kornélra, akiről számtalan előnytelen jelző segítségével fogalmazza meg álombéli benyomásait. Esti – többek között – „eröltetetten volt kedves és mutogatta magabiztosságát”, „túlságosan önhitt és hiú”, „furcsa állatot látott” a kalauzban, „kiáltása fájdalomosan éles és érzéketlen volt.”⁶¹ Borbély Kafkája ezt az attitűdöt „a jólétben élő ember közönyével” hozza összefüggésbe, akinek „az előkelőbb osztályok öntudata” és „a gazdag, polgáraikat megvédő országokba született emberek felsőbbrendűsége” alapozza meg a magabiztosságát, amelynek legfőbb eszköze a már említett képesség, „a megfigyelés szenvtelenségének kifinomult képessége” (135.) – a kalauz ezzel szemben egy művészi sikerének elismerésére vágyó, „sértett és narcisztikus íróra” emlékezteti (136.)

Borbély, akinél természetesen található példa ennél jóval afirmatívabb Kosztolányi-átírára is (például *A számítógép este* című megragadó versében) és aki ebben a szövegben is időről-időre közel kerül Kosztolányi nyelvéhez (a Kafka álmának egyik hasonlatában emlegetett frakkos pincérek” [131.] pl. éppen egy másik *Esti Kornél*-történetet, az *Omelette à Woburnt* idézhetik fel), olyan olvasatot vázol itt fel az Esti-történetről, amely meglehetősen idegennek és talán igazságtalannak is⁶² mutatkozna az *Esti Kornél* értelmezési hagyományában. És valóban jó pár érvet lehetne felhozni amellet, hogy Borbély (Kafkája) milyen pontokon tekint el a magyar elbeszélő irodalom kánonjában aligha megkérdőjelezhető pozíciójú Kosztolányi-szöveg narratív építményének összetettségétől. Ennek részletes tárgyalásába itt persze nincs mód belebonyolódni, néhány rövid utalás mindazonáltal idekívánkozik. Nyilvánvaló, hogy Esti egyfelől legalább annyira kiteszi magát a kockázatnak, mint amennyire biztosítja a fölényét is abban a beszélgetésben, amelyet egy számára ismeretlen nyelven, azaz

⁶⁰ „Tapintatlan és érzéketlen elbeszélésében, talán éppen nyílt tapintatlansága és durva érzékletlensége révén a magyar író, akinek sajnos nem emlékszem a nevére, a szellemi Európa határaitól tudósított szövege vakságát tekintve meglepő előrelátással. Nem akarom hinni, hogy azért, mert ezek a határok manapság a magyarokban található [Persze, mit jelent itt ez a „manapság”? Borbély szövegének kritikai éle nyilvánvalóan a saját korára is vonatkoztatható ezen a ponton. – K.-Sz. Z.], hanem sokkal inkább azért, mivel maguk is ezen a határon, a megvetettségnek ebben a kivetítésében élnek, Európa süllyedő, Atlantiszt idéző szigeteinek egyikén.”

⁶¹ „A másik férfi győzelme teljes [Kosztolányinál itt fakad sírva a kalauz, Estit azonban e megnyilvánulás értelmetlensége vagy értelmetlensége nyomán ekkor kevésbé a diadalérzet keríti hatalmába, mint inkább a kétségbeesés: „a kétségbeesés környékezett”. – K.-Sz. Z.], megrázta, maga felé fordította a kalauz arcát, és élesen, a fegyverzár csattanásának baljós hidegségével többször az arcába kiáltott.” (Kiemelés K.-Sz. Z.) Erről a kiáltásról van szó: „Keményen megragadtam a kalauz két vállát, hogy lelket öntsek beléje s fülébe ezt kiáltottam bolgárul háromszor: »Nem, nem, nem!«”. (KOSZTOLÁNYI, *Esti Kornél*, 183–184.) Érdekes, hogy a Borbély Kafkája által nyújtott jellemzés Kosztolányinál nem Esti, hanem a kalauz diskurzusának leírásához áll közelebb: „A kérdések egyre gyorsabban és határozottabban kattogtak, mint a gépfegyverek, a mellemnek szögezve” – ezt nem sokkal később ugyanis Esti mondja a kalauz beszédéről. (Kiemelés K.-Sz. Z.)

⁶² Valastyán Tamás például „erőszakos magyarázatról”, „jogtalan kritikáról” beszél, lásd VALASTYÁN, *I. m.*, 100.

majdhogynem némán, elsősorban metakommunikatív készségeire – színészi játékára⁶³ – hagyatkozva folytat. Másfelől Esti a hallatlan történetet olyan nyelvkritikai előfeltevésekre támaszkodva adja elő hallgatóságának, amelyek a saját nyelvére nézve is érvényesek. „Az életben még nem fordult elő olyan helyzet – mondja például –, melyre nem lehetett volna alkalmazni, hogy »ilyen az élet«. Ha valaki meghal, akkor is csak azt mondjuk, »Ilyen az élet.«” (182.) Ugyanígy hagyatkozik az ellentétes jelentések egymásba fordíthatóságára az igenek és nemek mondásának játékában, amely itt nyilvánvalóan bibliai, elsősorban Jézus hegyi beszédére irányuló vonatkozást is hordoz (vö. Mt 5,33–37)⁶⁴ és amelyben Esti azt a megfigyelését juttatja érvényre, mely szerint „az »igen« legtöbbször »nem« is”. (178.) Esti szinte csak ezekre a szavakra korlátozódó szókinccsénél tulajdonképpen nem sokkal meggyőzőbb az sem, amit magyarul ad elő, vagyis az egész történet, amelyet – mint a novellaciklusban oly sokszor – egy meghatározott hallgatóságnak mesél el, melynek bizalmára kénytelen apellálni ott, ahol, miután kijelentette, hogy „amint tudjátok, tíz nyelven beszélek” (175.), eskü alatt tesz tanúbizonyságot amellest, hogy a bolgár szókinccse valóban nem terjed túl néhány szón. (196.) Esküt tesz, vagyis ebben a vonatkozásban (tehát nem csupán az igenek és a nemek közötti – amúgy a történet végén mégis igénybe vett – határozott különbségtételt illető kételyében) is szembehelyezkedik az eskütételt tiltó újszövetségi pretextussal. Ez persze mindenekelőtt Esti beszédhelyzetében is feltárja a kockázat, a kockáztatás mozzanatát: saját nyelvszemlélete erősíti meg abban, hogy az egész történet hitelét kell szükségszerűen kockára tennie, amennyiben nem támaszkodhat a referenciális és szemantikai visszaigazolás semmiféle instanciájára. Esti ebben a tekintetben módfelett magabiztos ugyan („Ez a história kétségtelenül pajkos lehetett s akadtak részletei, melyek egyenesen pajzánok voltak, talán dévajok és borsosak is” – állapítja meg egy alkalommal a kalauz előadásáról [180.], másutt a saját arckifejezését is olvashatónak ítéli: „egy néma pillantást vetettem feléje, mely ezt fejezte ki: »Az, amit tettél, nem volt szép, de tévedni emberi dolog, ez egyszer megbocsátok.«” [185.]), de bizonyos értelemben ugyanúgy kiszolgáltatja magát (mint elbeszélőt) a közönségének, mint a kalauz a saját történetét Estinek. Ebből a szempontból talán az sem teljesen mellékes, hogy Esti testamentális karakterű, saját (vagyis a történet hitelességét igazoló egyetlen instancia) halálát megelőlegező kitételeket iktat az elbeszélésébe („Ott történt velem ez, amit kár volna elhallgatnom. Végre akármikor meghalhatok – egy hajszálér megpattan a szívben vagy az agyban – s másvalaki – ebben bizonyos vagyok – ilyesmit nem élhet meg, soha.” [175.]; „Olyan gyorsan aludtam el, mint aki szívszélhűdés következtében szörnyethal.” [184.]), illetve van olyan részlet az elbeszélésben, ahol pedig nyilvánvalóan parodisztikus nyelvhasználatba vált át, a rózsásujjú hajnal homéroszi kliséjére (*rhododaktülosz Éősz*) nyújtva sajátos fordítási alternatívát („A hamuszürke égen a pitymallat bazsarózsái nyiladoztak.” [181.]).

Esti továbbá – hallgatóságának kommunikatív sikerét magyarázva – a nyelv ismeretlenségében rejlő fenyegetést vagy kihívást a saját anyanyelvre is kiterjeszti:

⁶³ Vö. KOSZTOLÁNYI, *Esti Kornél*, 179.

⁶⁴ Lásd erről BALASSA Péter, *A bolgár kalauz = Uő., A bolgár kalauz*, Pesti Szalon, Budapest, 1996, 9–12.

„Az idegeneket az jellemzi, hogy mindig annak az országnak a nyelvén igyekeznek beszélni, melyben utaznak, ezen a téren túlságosan is buzgólkodnak s akkor egy-kettőre kisül, hogy idegenek. Viszont az odavalók, a bennszülöttek csak bölintanak, jelekkel értetik meg magukat. Harapófogóval kell kiszedni belőlük a szót.” (177.) Ez az okfejtése is kétértelmű persze. Egyfelől ismét kommunikatív stratégiájának fölényét bizonyítja, az átgondolt szimulációs csel sikerét, másfelől viszont a beszéd azon univerzális (és jó okkal a hallgatás felé terelő) fenyegetésének felismerését is, hogy az a sokat beszélőkről azt fogja elárulni, hogy „tulajdon anyanyelvükhöz sem konyítanak”. Esti – innen nézve – erre a fenyegetésre is válaszol a hallgatag kommunikáció fenntartásához való ragaszkodásával. Végül megemlítendő, hogy Borbély Kafkája értelemszerűen nem vet, nem vethet számot a Kosztolányi-elbeszélés alapvető narratív gesztusával, az elbeszélő és Esti mint másodlagos, megtett elbeszélő (vagy akár Kosztolányi és – a sokszor ugyan az író valamiféle alakmásának tekintett – Esti) közötti különbségtétellel. Az álmodó Kafka ugyanis nemhogy a Kosztolányi-novella diegézisébe, hanem egy másodlagos diegézisbe, voltaképpen az elbeszélés történetébe, Esti elbeszélésébe mint történetbe épül be. Az elbeszélő és a főhős közötti különbségtételről (vagyis Esti perspektívájának közvetítettségéről) csak Benjamin fiktív töredéke tudhat, aki szöveggént szembesül Kosztolányi történetével (ő „az író al-teregőjét” emlegeti [142.], illetve elmarasztalja az elbeszélőt, aki „kevesebbet tud, mint a hőse”, mert – jelentsen ez itt bármit – „csak saját írását kívánja értelmezni” [144–145.]). Borbély fiktív Kafkájának kritikai perspektívája éppen ezért, mondhatni kézenfekvő módon, a Kosztolányi/Esti-figura köré kiépült irodalom- és kultúrtörténeti klisére irányítva a legélesebb. A bolgár kalauzzal beszélgető férfi *bohémnak akart látszani*. Ez talán a legsúlyosabb megfigyelése, amely tagadhatatlanul rávilágít a bohém író, utazó és megfigyelő típuszerű, szociokulturálisan is behatárolható alakját alkalmazó Kosztolányi/Esti-klisé éppen kulturális vonatkozásait tekintve kétes konstrukciójára. „Bohémnek igyekezett látszani. Önfeladtnak, sejtelmesnek és kiismerhetetlennek, aki mint egy varázsló, titkokat ismer, mély, borzongató, felfoghatatlan rejtelmeket. [...] Valójában kopott ripacsnak látszott. [...] Tudod, Max, újabban az ilyenekkel tele vannak a nagyvárosok. A Grábenen is futkos belőlük jónéhány. Amikor az elhízott, szétesni akaró, különféle irányba futó szíjakkal feszesen összepántolt katonák a határon az iratait kérték, véletlenül láttam, arcukba mosolygott és drága, aranyvégű cigarettával kínálgatta őket.” (134.)⁶⁵ Kafka perspektívájából Kosztolányi/Esti – éppenséggel nem *egyedüli példány*. Hogy ez a megfigyelés könnyebben megfogalmazható e sajátos világirodalmi konstellációban (a németül író prágai zsidó egy Törökország felé haladó vonaton szemtanúja lesz a magyar írófigura néma beszélgetésének egy – nemcsak Kafka, de tulajdonképpen a részint persze ironizáló Esti szerint is – epikai erényeket csillogtató bolgár kalauzzal),⁶⁶ mint a nemzeti kánon keretei között, az nem szorul magyarázatra. Talán az sem különösebben,

⁶⁵ Vö. KOSZTOLÁNYI, *Esti Kornél*, 176., 179.

⁶⁶ „Mondatainak üteméből mindenesetre kiéreztem, hogy egy kedélyes, vidám, hosszúlélekzetű és összefüggő történetet ad elő, mely széles, epikai mederben lassan és méltóságosan hömpölyög a kifejtet felé.” (Uő., 180.)

hogy miért éppen Kafka hordozza ezt a perspektívát, vagyis egy olyan szerző, akinek megkésett világirodalmi kanonizációjában értelemszerűen kevés szerephez jutottak az életmű keletkezésének időszakát meghatározó nemzeti és kulturális keretek,⁶⁷ és akinek a „kisebbségi” (tkp. kis) irodalomról alkotott, később nagy karriert befutó elképzelése részben az irodalmi nyelv „deterritorizálásának” lehetőségén alapul.⁶⁸ Borbély Kosztolányi-átiratát valamiféle világirodalmi példázatként olvasva Kafka színreléptetése egyfelől azokra a vakfoltokra világíthat rá (például a kulturális dominancia látens érvényesítésre vagy az egyediség tételezésére), amelyeket egy irodalom nemzeti keretek által meghatározott önértelmezése produkál, másfelől pedig arra, hogy a domináns pozícióból az idegen felé forduló kultúra nem kis mértékben a hallgatás és a nem-értés révén tartja fenn ezt a fölényét.

A kisebbségi irodalom Deleuze és Guattari által javasolt kafei alternatívája a sajátban való idegenség felismerése: „Saját nyelvünkben idegenként létezni, akár Kafka nagy úszója”.⁶⁹ Kafka itt említett prózatöredéke Borbély Kosztolányi-átirata mellé helyezve különösen tanulságos. Az olimpiai bajnok úszó, akit számára ismeretlen szülővárosában köszöntenek, nem érti azt, amit körülötte beszélnek, sőt azt sem, miért őt küldte el az az ország, amely nem a hazája, az olimpiára annak ellenére, hogy nem is tud úszni. Az olimpiai bajnok ott van, de még sincs, talán sosem lehet a hazájában („Zunächst muss ich feststellen, dass ich hier nicht in meinem Vaterland bin und trotz grosser Anstrengung kein Wort von dem verstehe was hier gesprochen wird.”),⁷⁰ és ez az ellentmondás talán elmondható arról a pozícióról is, amelyet a nemzeti irodalmak alkotásai töltenek be akkor, amikor a világirodalom (az irodalom olimpiája) szabja meg a helyüket és a rájuk irányított perspektívát. Kafka úszóját végső soron nem zavarja, hogy nem értik egymást beszédének hallgatóságával („es stört mich nicht sehr, dass ich Sie nicht verstehe und auch Sie scheint es nicht sehr zu stören, dass Sie mich nicht verstehen.”),⁷¹ éppoly kevésbé, mint ahogyan Esti Kornél

⁶⁷ CASANOVA, I. m., 353.

⁶⁸ Vö. DELEUZE–GUATTARI, I. m., 37–38. Deleuze-ék elgondolásának bírálatát, amely azonban az itt kiemelt összefüggést nem érinti, és leginkább a koncepció nem kielégítő megalapozottsága mellett szolgál érvekkel, lásd CASANOVA, I. m., 203–204.; ill. David DAMROSCH, *What Is World Literature?*, Princeton UP, Princeton–Oxford, 2003, 201–202. A vonatkozó eszmefuttatásában (KAFKA, *Naplók*, 238–242.) Kafka egyébként „az irodalmi munka sokféle előnye” között felsorolja „a külső életben többnyire tétlen és mindig szétforgácsolódo nemzeti tudat belső összetartását, azt a büszkeséget és támaszt, amelyet a nemzet az irodalom révén önmagának és az ellenséges külvilággal szemben szerez”, „a nemzet figyelmének önnön körére való korlátozódását és az idegennek csupán tükrözésben való átvételét”, de „az apák és fiúk közötti ellentétek megnevelését és megbeszélési lehetőségét” is! A kis(ebbségi) irodalmakban nagyobb az ellenállás az ellen, hogy „bevezessék idegen irodalmak eredményeit, vagy utánozzák a már bevezetett idegen irodalmat”.

⁶⁹ DELEUZE–GUATTARI, I. m., 55.

⁷⁰ Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, 321. („Először is le kell szögezmem, hogy itt én nem a hazámban vagyok, és a legnagyobb erőfeszítés ellenére sem értek egy szót sem abból, ami elhangzik.” Franz KAFKA, *Töredékek füzeteiből és papírlapokról*, ford. TANDORI Dezső, Cartaphilus, Budapest, 2001, 98.)

⁷¹ KAFKA, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, 322. („nem nagyon zavar, hogy nem értem önöket, és a jelek szerint önöket sem nagyon zavarja, hogy engem nem értenek” Uő., *Töredékek füzeteiből és papírlapokról*, 99.)

és a bolgár kalauz beszélgetését sem gátolja meg ez a körülmény. Mi több, Borbély szövegében Kafka fiktív beszámolója sem támaszkodhat többre a jelenet értelmezése során, mint Esti a bolgár kalauz történetének megfejtésekor, hiszen ő sem érti sem a kalauzt, sem a keveset szóló Estit. Megfigyelő pozíciójának világirodalmi dominanciája éppoly törekeny tehát, épp annyira kockázatos, mint Estié a bolgár kalauzzal szemben. A világirodalom – és ezt Kafka, Kosztolányi és Borbély is láthatóan tudták – mindig képes arra, hogy megkérdőjelezze egy nemzeti irodalom önszemléletének építményét, ennek azonban az olyasfajta, kockázatos, hallgatag megértés az ára, amely Esti Kornél talán csupán látszólagos fölényét biztosította a bolgár kalauzzal folytatott beszélgetésben.

MŰHELY

Z. VARGA ZOLTÁN

Metaforikus szerkezet és történelmi megértés

Déry Tibor: *Alvilági játékok* (1946/1948/1955)¹

Déry Tibor számos, különböző műfajban írott művében foglalkozott a vészkorszakkal és Budapest ostromával. Több önéletrajzi visszaemlékezés,² egy dráma (*A tanúk*)³ és egy vitairat mellett talán a legismertebb az először 1946-ban megjelent *Alvilági játékok* című elbeszélésgyűjtemény, amely a hetvenes, nyolcvanas évekig „az egyik legfontosabb Budapest ostromát megörökítő kanonizált szöveg”-nek számított.⁴ A több kiadást is megért, többszerzős, gyűjteményes kötetekbe is felvett mű alighanem megformáltságának erős, felismerhetően „irodalmi” jellegzetességei miatt került a vészkorszak-, ostrom- és II. világháború-ábrázolások reprezentatív, ideológiai és esztétikai szempontból is elismert alkotásai közé. A mű keletkezése bonyolult, filológiai szempontból is érdekes történetet takar.⁵ A következőkben azonban nem Déry irodalom- és kultúrpolitikai pozícióváltásainak történetét szeretném elemezni, hanem a szerző poétikai törekvéseit, melyek a különböző szövegváltozatokban is igyekeznek egységes értelmet adni az *Alvilági játékok*nak.

A könyv első, 1946-os kiadása öt számozott fejezetből áll. A második, 1948-as változata szintén öt elbeszélést tartalmaz, ám az újonnan felvett *Decemberi ébredés* lett a nyitódarab, és az új változat a cenzúra miatt kimaradó, az orosz katonák erőszakoskodását is ábrázoló *Háború* helyett az eredetileg azt megelőző *Félelemmel* feje-

ződik be. 1955-ben a kötet elnyeri végleges formáját: a kezdő novella a *Karácsonyest* című szöveg lesz, és megváltozik a befejező novella, a *Félelem* zárata is, melyet a *Felszállás az alvilágból* című, időközben megjelent, azonos fikciós univerzumhoz tartozó (szereplők, helyszín, téma azonossága) elbeszélésből emelt át Déry.⁶

Az *Alvilági játékok* darabjai – a kezdések és a befejezések eltérő ideológiai értelem ellenére is – egységes szövegvilágot alkotnak. A mozaikos narratív kompozíció lehetővé teszi, hogy a minden változatban szereplő négy „törzs”-elbeszélést (*A ló*; *A csomag*; *Anna néni*; *Félelem*) és a kimaradó vagy újonnan beemelt szövegeket (*Háború*; *Felszállás az alvilágból*; *Karácsonyest*; *Decemberi ébredés*) önállóan, egymástól függetlenül, vagy akár egy nagyobb lélegzetű, összefüggő elbeszélés részeként olvassuk. A novellák helyszíne néhány rövid kitérőt nem számítva egy a főváros pesti oldalán, a Szabadság tér közelében („a főkapitánysággal átellenes házban, egy keskeny mellékutc[ában]”) ⁷ található bérház pincéje, időnként lakásai. Az utolsó, legterjedelmesebb elbeszélésben e ház lebombázása után a szín az egyik szomszédos épület légvédelmi helyiségébe, a Nádor utcába kerül át. Az 1955-ös kiadástól kezdve az első novella a Budapest körüli ostromgyűrű bezárulásának napjával, 1944. december 24-ével kezdődik, az utolsó a környéket „felszabadító” első orosz katonák megérkezésével, a németek és a nyilasok távozásával, a Pestet és Budát összekötő hidak felrobantásával zárul. A köztük eltelt időszakot a történetek epizodikusan, de időrendben mesélik el. Fiktív idő és történelmi idő kapcsolata töredékes, az ostrom aktuális történései nem befolyásolják érdemben a szereplők életét – a különböző változatokban záró pozícióba kerülő *Háborút* és *Félelmet* nem számítva, melyekben az oroszok küszöbön álló érkezése, illetve ennek várható következményei adják a cselekményalakító feszültséget. Ezt leszámítva a fiktív idő statikus, kimerevített. Sok szereplő több novellában is felbukkan (Mari néni, özvegy Daniskáné, a nagyothalló ezredes, Pignitzkyék, Anna néni és katonaszökevény fia, Juliska, sőt, a *Félelem* polgári főszereplői is előkerülnek e lakók beszélgetéseiben), ezen kívül előfordul, hogy a szereplők visszautalnak egy korábbi novellában végbement eseményre (például Pignitzky tanácsos halálára, Anna néni meggyilkolására, korábbi lakhelyük elpusztulására stb.). Ily módon tehát a novellák a hely, az idő egysége, a szereplői kör érintkezései, az elbeszélések határain átívelő metaforikus hálózat (látás/homály; fény/sötétség) és az intertextuális utalásrendszer (bibliai motívumok, görög mitológiai utalások) révén akár egy kihagyásos, töredékes regény fejezeteiként is olvashatók.

Az egyes novelláknak nemcsak a terjedelme, hanem a „fókusz” is változatos. A *Karácsonyest* című nyitó történet allegorikus-szimbolikus szerkezetű, csakúgy, mint

⁶ A három különböző elrendezés különbségét részletesen tárgyalom az *Önéletírás és fikció között. Történelmi történetek* című, a L'Harmattan kiadónál sajtó alatt lévő könyvemben. A gondolatmenet követhetősége miatt megadom a novellák sorrendjét az elbeszélésgyűjtemény különböző változataiban: I. *Alvilági játékok*, Szikra, Budapest, 1946 (önálló kötet): I. *A ló*, II. *A csomag*, III. *Anna néni*, IV. *Félelem*, V. *Háború*; 2. Elbeszélésciklusként a *Jókedv és buzgalom* (Szikra, Budapest, 1948.) kötetben: I. *Decemberi ébredés*, II. *A ló*, III. *A csomag*, IV. *Anna néni*, V. *Félelem*; 3. Elbeszélésciklusként *A ló meg az öregasszony* (Magvető, Budapest, 1955.) kötetben: I. *Karácsonyest*, II. *Decemberi ébredés*, III. *A ló*, IV. *A csomag*, V. *Anna néni*, VI. *Félelem*.

⁷ Déry Tibor, *Alvilági játékok = Magyar trók tanúságtétele* (1944–45), Magvető – Szépirodalmi, Budapest, 1975, 207.

¹ A szerző a tanulmány elkészítése idején Bolyai János Kutatói Ösztöndíjban részesült.

² A II. világháborús élmények első önéletrajzi megfogalmazása az 1955-ben megjelent *Emlékeim az alvilágból* című füzet (Az Országos Béketanács kiadványa, h. n., 1955.). Ez az első személyes visszaemlékezés már ekkor is egy nagyobb önéletrajzi vállalkozás körvonalait sejtette, s a benne elmesélt 1944-es történések jórészt meg is találhatóak az 1969-es *Ítélet nincs* című memoárkötetben, különösen annak *Nyilas kalandok* című fejezetében. Déry Tibor, *Ítélet nincs*, Szépirodalmi, Budapest, 1971, 227–254.

³ Déry Tibor, *A tanúk = Uő., A tanúk, Tükör, Itthon*, Hungária, Budapest, 1948.

⁴ KISANTAL Tamás, „mi csak tanúk vagyunk, mi nem tehetünk róla”. *Múltkép és szereplehetőségek Déry Tibor A tanúk című drámájában*, *Literatura* 2017/4., 298.

⁵ Az *Alvilági játékok* kalandos keletkezéstörténetét Botka Ferenc foglalja össze a Déry-archívum 17. köteteként megjelent *Szép elmélet fonákja* című kiadványban. Vö. BOTKA Ferenc, [c.n.] [kommentár] = Déry Tibor, *Szép elmélet fonákja. Cikk, művek, beszédek, interjúk* (1945–1957), Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2002, 471–472.

az eredeti befejezés, a *Háború* című novella. A *Decemberi ébredés* tárgyias, minimalista írás, *A ló* allegorikus, példázatos elbeszélés, *A csomagban* a groteszk megformálás dominál, az *Anna néni* szintén példázatos jellegű, míg az új záródarab, a *Félelem* – mely a kötet leghosszabb novellája – kamaradrámát idéz. A címek – *Félelem* kivéve, mely magyarzó funkcióval bír – metonimikus rész–egész-viszonyban állnak az általuk megnevezett szöveggel, és hozzájárulnak a szövegek jelentéstartományának bővítéséhez. Tárgyilagosan utalnak a történet valamely fontos, ám az elbeszélésben csak másodlagos szerepet kapó részletre.

A novellák nem a főszereplők köré íródnak, az elbeszélői figyelem megoszlik a különböző alakok között. A szereplők zömmel idősek, közülük is aránylag nagyobb figyelmet kapnak az asszonyok. A narrátor minduntalan hangsúlyozza idősebb alakjainak testi törődöttségét, fogyatkozását, szereplőit öregíti, ötvenéves nőket „vénaszszonynak”, „öregasszonynak” nevez; hősei nehezen mozognak, soványak vagy elhízottak, sánták vagy süketek, az elbeszélői tekintet kíméletlenül kiteregyti a testi hibákat. A szereplők efféle leírását nem realista célok motiválják, az elbeszélő a hadköteles férfiak hiányával nem a művek történeti idejét konnotálja redundáns módon. Az öregségnek, törődöttségnek, a szenvedések nyomait viselő testnek (a *Karácsonyest* nagy hasú özvegy Ruskónéja három gyermekét és férjét temette el) célja a halál mindenütt jelenvalóságának hangsúlyozása, a halálközeli lét általános egzisztenciális helyzetének metonimikus kiemelése, a bibliai, újszövetségi szegénység képzetének megidézése, amely az igaz tanításra fogékonyág metonímiája. Az erkölcsi szempontból elvileg semleges életkor egy alkalommal (*Anna néni*) morális értelmet is nyer, amikor a címszereplő Anna néni halála előtt a pince passzív lakóit vádolja az éppen a végesség elfogadásából és belátásából nyerhető bátorság és kiállás hiánya miatt:

A fiatal még a boldogságban bízok, de mi vesztenivalója van a magunkfajta öregnek? Isten s ember elhullt mellőle, magára maradt szeretetével, amely senkinek sem kell, reményei kútba estek, hát az utolsó órájában sem becsülné meg magát, mielőtt a lelkét kinyomja? [...] S most, hogy itt volt az olcsó alkalom, mert már amúgy is a gödör szélén álltok, hát ezt is elszalasztottátok, madaraim.⁸

Az *Alvilági játékok*at benépesítő szereplők nagy része szegény. A szegénység ábrázolása jobban illeszkedik a mű „realista” törekvéseibe, már ha „realista” törekvésnek tartjuk, hogy a társadalmi kontextust úgy mutatják be a szövegek, hogy az olvasó összefüggést lát a szereplők társadalmi helyzete (származásuk, gazdasági lehetőségeik, műveltségük, beidegződött cselekvési mintáik és gondolkodásmódjuk, áthagyományozott értékrendjeik) és viselkedése között. A pince szegény lakói szolidárisabban viselkednek egymással, megosztják maradék javaikat egymással, közösen, egymást segítve, a nélkülözéseket elviselve vészlik át az ostromot. Ezzel szemben a tehetősebekre kevésbé jellemző a segítőkészség, a „felebaráti szeretet” gyakorlati megnyilvánulásai, s viselkedésük általános morális minősége is alacsonyabb. De a szegénység,

⁸ Uo., 285–286.

a nincstelenség – akárcsak az öregség, a megtört, szenvedéseket magán viselő test – itt is a megbékélt, megváltott krisztusi, keresztényi állapot lehetőségét jelképezi, amely az egész szövegen végigvonul az áldozathozatal, az áldozattá válás, az önfeláldozás variációin keresztül. A megváltásnak ez a közelsége végig ott van a történetekben, hiszen az együttérzés, a szájalom, az irgalom megannyi megnyilvánulását láthatjuk a szereplők cselekedeteiben, hallhatjuk szavaikban. A szöveg univerzum egészében azonban a „felebaráti szeretet” ritkán válik következetes, hatékony és sikeres cselekvéssé, személytelen közösségi morállá. A háborús pusztítás barbarizmusa, az alapvető morális szabályok büntetés nélküli áthágása, a gátlástalanság, az erőszak tobzódása közepette ez a közeli egyszerre nagyon, szinte elérhetetlenül távoli lesz.

A *Karácsonyest* című novella tematikus és motívikus szembeállításokra és ellenpontozásokra épül. A történet pár óra leforgása alatt játszódik. Egy karácsonyi családi vacsora előkészületeit, majd magát a vacsorát mutatja be. A karácsonyi készülődés, a házi boldogság apró cselekvései mögött azonban utalásos módon felsejlik a nyomasztó történelmi helyzet (fegyverek, hamis iratok, titkos szervezkedés, letartóztatás). Noha a karácsony, Krisztus, az emberiség megváltójának születése a kereszténység egyik legfontosabb ünnepe, az ünnep a nyugati világban a 20. század közepére jórészt profanizálódott, s nem csupán vallásos ünnep, hanem a modern, világi berendezkedésű társadalom egésze (más vallásúak vagy hitetlenek) számára is fontossá vált mint a szeretet, a családi összetartozás ünnepe. A novellában is éppen ezt látjuk, hiszen a szereplők semmilyen vallásos szertartásra, rituáléra nem készülnek, az ünnep eseménye a közös családi vacsora (lenne), melynek bősége szemben áll a család szerény anyagi lehetőségeivel, illetve a történelmi idők ínséges körülményeivel. A család csupán három főből áll: az idős anya (özv. Ruskóné), legkisebb lánya (Évi), illetve a lány vőlegénye (János). A szereplőkről a történet rövid ideje alatt keveset tudunk meg. Az anya bemutatásából csapásokkal teli személyes élettörténet bontakozik ki, hiszen férjét és hét gyermekéből hármát is eltemetett, de mindez csupán megviselt testén hagyott nyomokat, lelkének épségén nem. Az elbeszélő annak ellenére is minduntalan „öregasszonynak”, „özvegynek” nevezi, hogy az egész történet során vidám, humoros, a háborús viszonyok komolyságához szinte nem is illő a viselkedése: leendő vejével közvetlen, kedves, lányával, Évivel pedig egészen meghitt, évődő a viszonya. A kicsattanó életöröm azonban – a fiatalsággal kibővülve – mégis Évinek az attribútuma, akinek „bugyborékoló, fel-felszálló, édes gerlenevetése” erotikus képzeteket kelt: „fejét hátravetve, teli torokkal [nevetett], olyan buzgón, hogy gömbölyű fehér nyaka megtelt az édes erőfeszítéstől”.⁹ Ugyancsak a lány kezdeményezi a beszélgetést az ételekről, ő az, aki lassan, érzékletesen ad „élő közvetítést” az ünnepi kacsza elkészítéséről, szakszerű felszeleteléséről. A két nő az élet érzéki örömeinek képviselőivel nem hedonizmust hirdet, egyébként a menyasszony és a vőlegény násza, és maga az étkezés leírása is hiányzik a szövegből, csupán szűkszavú elbeszélői beszámolóként vagy ellipszis-ként kerül a narrációba. A testi, anyagi valóságra irányuló figyelmük, gondosságuk a körülöttük zajló kollektív szörnyűségek intellektuális, (im)morális eredetével képez

⁹ Uo., 211.

ellenpárt. A testiség örömei egy ártatlan, természeti állapot megnyilvánulásai, melyekre a történet végén az alvó fiatalokat szemlélő anya tekintete ad áldást és feloldozást, természeti folytonosságot s büntelenséget szegezve szembe a történelem álnokságával.

Az áldás és a megváltás ígérete közvetlenebb módon is megjelenik a szövegben. A történelmi „véletlen”, vagyis az ostromgyűrű bezárulása és az 1944-es szenteste egybeesése a szövegben jelentéssé válik. A megváltás ígérete, Krisztus születésének örömhíre és a szovjet csapatok megérkezése – a mű megjelenésének kontextusában – merész és különös metaforát képez a szövegben. János, Évi vőlegénye azonnal felfigyel az első orosz „belövésre”, a felmentő sereg érkezésének örömhírére, s míg a „megváltás” a kötet számos helyén – például *A ló* című novellában – ironikus távolságtartással jelenik meg, itt szó sincs erről:

A férfi nyelt egyet megindultságában.

– Karácsony napja van – mondta.

[...] karácsony napján az első orosz ágyúgolyó! Talán megérjük a megváltást!¹⁰

A novellák képi világában feltűnnek az egész kötetet behálózó metaforák. „Gyerünk az alvilágba!” – kiáltja az özvegyasszony a fiataloknak az első támadáskor, s a pince, az ostromtörténetek elmaradhatatlan helyszíne egyszerűen az épület lakóinak mikrokozmoszaként tárul az olvasó elé. A hétköznapi nyelvben szinte mindig metaforikus értelmében (a halottak birodalma) használjuk az „alvilág” kifejezést. Déry szövegében viszont a szóösszetételből kihallatszik a szó szerinti jelentés, mely a térbeli elhelyezkedést és/vagy az alárendelt pozíciót az épületnek a lakók mindennapi életében kevés szerepet kapó helyiségére vonatkoztatja. Az *Alvilági játékok* cím többszörös szemantikai feszültséget takar, hiszen egyrészt az antik mitológia nagyszabású hőseinek és emberi mértéket alakító történeteinek világát viszi ki a kötet világába, másrészt a halál közelségének ünnepélyes komolyságát a „játékok” kifejezés pejoratív komolytalanságával kapcsolja össze (vö. „kisdéd játékok”). Az emberi világ anyagi és erkölcsi pusztulásának apokaliptikus víziója, az „alvilág” metonimikus használata Déry művében közelebb van az antik túlvilághoz: a pince kevésbé idézi az örök büntetés és kárhozat keresztény képzetét, figurái inkább a görög mitológia alvilágában foglyul ejtett holtak redukált, de mégis antropomorf életét élik.

A történetbeli pince elvileg védelmet és menedéket nyújt, ám ezt a tulajdonságát alig értékeli ideiglenes lakói. A pincebeli élet egyik metonimikus jellegzetessége a fény hiánya, korlátozottsága. Számos jelenet látomásosságának, apokaliptikus víziójának feltétele a hiányos megvilágítás, az imbolygó gyertya- vagy lámpafény miatt eltorzult tárgyak, megváltozott emberi vonások.

A légóparancsnok, a menet élén lépkedve, itt hirtelen megállt, s feje fölé emelte kis, fekete petróleumlámpáját. Kétoldalt az árnyékok, élénken hadonászva, leszakadtak a falakról, s egymás tövébe átnöve, mint egy bonyolult bokor gonoszság, mozdulat-

¹⁰ Uo., 210.

lanul meglapultak a padlón. A pince boltíves, sötét mennyezete alatt, a falak rácsukódó keretében, megjelent a ló kivilágított, széles fara.¹¹

Az asztal fölötti polcokon egy bádogdobozba szerelt kanóc himbálta bizonytalan, holdszínű lángját. [...] Olykor egy kar vastag árnyéka diadalmasan felszaladt a mennyezetre, s elmerült a homályban.¹²

A világosság (fény), illetve annak hiánya, a sötétség, a vakság az *Alvilági játékok* legfontosabb trópusa. A földalatti élethez tartozó sötétséget az elégtelen mesterséges megvilágítás legfeljebb homállyá alakítja, az ember előidézte apokaliptikus érzékelésmód formája a vízió lesz, melyben nemcsak a tárgyi világ stabilitása bomlik meg, hanem az emberi tudás és erkölcs talapzata is, a pince lakói pedig hasonlatossá válnak a platonai barlang-hasonlat árnyékvilágának tudatlanságban élő lényeihez. A világosságnak a történelmi körülményekből adódó hiányát az évszak, a tél fénytelenége is erősíti, a külszínen játszódó jelenetek nappalában pedig a köd nyeli el fenyegetően a dolgokat és az embereket. Nyilvánvaló, hogy az érzékelés fogatkozása nem szűkül a fizikai tapasztalásra: a tisztánlátás hiányának metaforái morális irányvesztésre utalnak.

A Mátyástemplom, mint egy nyíl, amelyet a hegy lőtt ki magából, sötétben igyekezett a holdfényes ég felé, alatta a házak, melyekben az ostrom óta kialudt minden emberi öntudat, világtalan szemekkel nézték a magára hagyott folyót.¹³

A fény mint fizikai jelenség, illetve a morális tisztánlátás metaforikus egymásra vetítése *A ló* című elbeszélésben jelenik meg a legkomplexebb módon, a fény/sötétség – látás/vakság metaforika ebben a novellában képezi a legsűrűbb jelentésmezőt. A történetben az egyik szereplő nyomába szegődik és a pincébe költözik egy, a romos városban kóborló ló. A befogadó pince közösségében részvétet ébreszt az idegen, urbanus környezetben, az emberi gondoskodás hiányában, a harci cselekmények közepette pusztulásra ítélt állat. S hogy együttérzésük még teljesebb legyen, az emberek konfliktusába ártatlanul belekerült állat ráadásul vak is, noha a novella később elbizonytalanítja az olvasót e tekintetben. A lakók többsége az esendőség, a gyámoltalanság, az ártatlanság allegóriáját látja a lóban, egyúttal pedig átruházzák, delegálják együttérzésüket, s az állat antropomorfizálásával önmaguk és mások szenvedését pillantják meg benne. A ló iránt felébredt részvét bizonyos tekintetben azonosulás az ártatlan áldozat szerepével, de egyben a felelősség elhárítása is, amint ezt a történet alakulása a későbbiekben igazolja. Az oktan állat ugyanis nem tud változtatni sorsán, szemben az emberekkel, ahogyan azt az Anna néni című novella címszereplője társai szemére veti. A ló érkezése felbolydítja a sorsát beletörődően és megadással váró közösséget, melynek tagjai sorscsapásként élik meg a háborút. A legszélsőségesebb reakció

¹¹ Uo., 226.

¹² Uo., 231.

¹³ Uo., 240.

özvegy Daniskánéé, aki a ló megjelenését jelenésként éli meg, s misztikus élményét babonás áhitattal osztja meg kétkedő barátnőjével, a szintén özvegy Mari nénivel: „a fény ott maradt a feje körül. Nem hittem a szememnek, többször is odanézttem, de olyan fényesség ragyogott körülötte, mintha egy csillag gyúlt volna ki a feje fölött.”¹⁴ Időnként az elbeszélő is valamiféle isteni jelként, hírnökként – a megváltásé, a feloldozásé, a békéé? – mutatja be a lovat:

Az oidipuszi éjszaka vaksötétjében csak patkóinak felszálló, sárga szikrái fényletek, mint egy jajkiáltás írásjelei. Hosszan, panaszosan nyertett, nyakából, hátából dőlt a vér; a pince alacsony mennyezete három helyen lehántotta bőrét. A folyosó végére érve azonban hirtelen megállt, s mélyen lehorgasztotta a fejét.¹⁵

Az elbeszélő valóban sugallja a ló megjelenésének fontosságát, ám annak többértelműségét inkább arra használja, hogy megvilágítsa a szereplők eltérő viszonyát a pusztításhoz és a gyilkoláshoz. A több nézőpontú megközelítés ironikus és groteszk tónusokkal tompítja a középpontba állított szereplők pátoszos szemléletmódját, így a novella egészének pátoszos hangvételét és témakörét is:

Az emberek hallgatva néztek maguk elé, elsötétülő szemmel s kegyetlen összecsikorduló fogakkal; úgy festettek, mintha az állat kövér, verejtékes farát vizsgálgatnák a zsigerek vadságának s a krisztusi szeretetnek kettős szenvedélyével. A ló hátraforduló fejével szelíd, hívogató pillantásokat vetett feléjük.¹⁶

A pince szegény lakói összefognak a ló megmentéséért, s felháborodva fogadják a tehetősebb Pignitzky tanácsosnak az állat levágására tett, a körülmények ismeretében egyébként észszerűnek tűnő javaslatát. Az állat sorsa fölötti szánakozás, a vele való törődés bizonyos tekintetben kibúvó, hogy ne lássák meg az emberi szenvedést (Julival például senki sem törődik, amikor hasra esik és jajgatva elterül, a ló panaszos nyertetésére viszont összesereglik a pince), embertársaik orruk előtt zajló feláldozását. A Szabadság térre induló takarmányszerző expedíció tagjai titkon tudatában is vannak ennek a morális önellentmondásnak, mint kiderül a légóparancsnok tervét elmesélő Juli és a lovat megtaláló János bácsi dialógusából:

- Tudom én azt, hogy ember-állat nem arra született, hogy boldog legyen, hanem hogy elvégezze a kötelességét. De a ló mégsem arra való, hogy levágják.
- Hát az ember? – mondta János bácsi.¹⁷

Útjukat folytatva aztán hamarosan beleütköznek az emberi mézárszékhez terelt zsidók menetébe. A két férfi meg sem próbál segíteni a halálra szánt embereken, gyáván

¹⁴ Uo., 230.

¹⁵ Uo., 226.

¹⁶ Uo., 227.

¹⁷ Uo., 245.

viselkednek, erkölcsi ellenérzéseik legfeljebb a szörnyülködésben, rosszkedvű, büntudatos félrenézésben nyilvánulnak meg. Ezzel szemben Sovány Juli, a törékeny, fiatal árva lány ugyan sikertelenül, de megpróbál szembeszállni a nyilasokkal. Juli alakja Kosztolányi, Móricz vagy Csáth néhány hősét idézi. Ő is, mint a fenti szerzők néhány feledhetetlen hőse, meghasonlik az emberi gonoszság mértéktelensége láttán, egyszerű jósága megrendül a mindent átható erőszak légkörében. A tehetetlenség és frusztráció érzése végül esztelen tette sarkallja: a zsidók megmentésére tett sikertelen mentőakcióját a pince közösségében játssza újra. Az ismétlési kényszer az agresszor szerepét Pignitzkyre, a védtelen zsidókét pedig a lóra viszi át, Julit pedig a tanácsos meggyilkolására ösztönzi, a lány a gyilkosság eltűzött, artikulálatlan gesztusával tiltakozik a világ gazságai ellen.

A sötétség és vakság metaforái *A ló* című novellában az emberi szférája fölé növekedett erőket jelképeznek. A köd mint a látás akadálya e metafora egyik variánsa. A köd az embereket elveszejtő gyilkos közeg, az anyaggá vált halál, mely felbontja, feldarabolja testüket; a látvány, a kép szakadozottsága, a láttatott dolog, a meggyilkolt testek szakadozottságára utal:

A ködnek egy másik mozgó fülkéjéből csak egy hosszú, vékony kar nyúlt ki, kezében bottal, melynek vége eltűnt a sodródó párában. Magányos fejek álltak ki itt-ott a ködből, arrébb egy kinyúló láb ereszkedett bele a kavargásba, amely nyomban elnyelte utánazuhanó, láthatatlan törzsével együtt.¹⁸

A korlátozott érzékelést, a látás kihagyásait a képzelet egészíti ki látomássá, a pillanatokra előtűnő részletekből következtet a monumentális gonoszságra, ami egy pillanatra allegorikus alakot ölt Juli előtt:

A hullámozó köd helyenként oly sűrűn nyomult a végeláthatatlanul vonuló sorok közé, hogy gyors, fehér függönyével egy-egy részletet elkerített a menetből, s természettüli nagyságban a felszínre emelte.¹⁹

A magas, sovány asszony körül egy percre szétfoszlott a köd, hátraforduló arca oly élesen vált ki a tűz fényében, mint egy kérdés a gyóntatószékből. Juli felnézett az égre. Az asszony fölött, az égő ház szikraesőjében lebegve, tisztán kivette a halál angyalát, kezében hatalmas pallosával, amelynek árnyéka a nő arcára esett.²⁰

A ködnek és sötétségnek narratív funkciója is van, hiszen a zsidók megölését nem ábrázolja közvetlenül a szöveg. A gyilkosságok a távolban vagy a köd leple alatt történnek, csupán kikövetkeztethetőek a gépfegyversorozatokból és pisztolylövésekből, vagy pedig kicsinyítő tükrözésként vetíti előre őket az elbeszélés az ostromlott környék utcaképének leírásakor: „a megrepedt vízvezetéki cső bokáig elárasztotta az

¹⁸ Uo., 246.

¹⁹ Uo.

²⁰ Uo., 247.

utcát; a sötéten bugyborékoló vízen egy nagy hajás baba úszott szétvetett karokkal. Embert alig lehetett látni.”²¹ A kitakarásos, elliptikus narráció az olvasás szintjén is bevonja a képzeletet a látomás megkonstruálásába, mintegy az olvasóra bízva az elképzelhetetlen elképzelését, önkéntelenül is megfelelve az ábrázolás tilalmának és a kegyelet elvárásának.

A kihagyásos, utalásos elbeszélésmód a kötet egészére jellemző eljárás. A *Decemberi ébredés* című rövid elbeszélés az óvóhelyre kényszerült lakók mindennapjainak életképszerű leírása. A történetben nincs drámai esemény, a pince népeiségének házi foglalatosságait látjuk: főznek, takarítanak, banális dolgokról beszélgetnek, a háziasság apró-cseprő eseményeit pedig az elbeszélő néha külső nézőpontból folyó, a látható, érzékelhető tárgyi világra irányuló, máskor pedig a szereplők egyéni nézőpontjait tükröző, de szintén a külvilágra összpontosuló leírásai kísérik. Ezek a megfigyelések egyszerre lírai tónusúak és mégis intellektuálisak, egyszerre törekszenek a megfigyelt tárgyi világ érzéki megjelenítésére és értelmezésére:

A reszketés a kövek bőre alatt, láthatatlanul futott, s úgy hatott az ágyuk szélén öltözködő emberek idegeire, mint egy hosszan elnyúló, megoldatlan kérdés, mely az öntudat alatt ide-oda kígyózva hasztalan keresi a kielégülést. A füledt, nyirkos levegőben égő gyertyák csak gyöngén világították be a nagy helyiségeket, amelynek közepe szinte teljesen sötétben maradt; a párnák és lepedők könnyáztatta, pállott szaga itt, a sötétben gyűlt össze a legvastagabban.²²

Az elbeszélés csattanóját kimondott és kimondatlan, részletező bemutatás és kihagyott drámaiság szembeállítás adja. Az ágyúzás szünetében egy groteszk jelenetben a pince egyik lakója, a „vénlány” házi kedvencét, kendermagos tyúkját sétáltatja. Az elbeszélés a szereplő tekintetét követi, amely felméri a támadás okozta károkat, miközben elidőzik a bizarr táplálékát fogyasztó háziállaton:

A tyúk szétterpesztett lábbal, egy helyben állt, s egy patkány leszakított fejét csipegette hegyes csőrével. Tollazata ragyogott, nyaka keményen megfeszült: az egyetlen ép lény a romok között. A szemközti járdán egy katona holtteste feküdt, mellette egy kitépelt fa, ég felé nyújtózó gyökerekkel.²³

Csupán az elbeszélés végén tudjuk meg, hogy a pusztulás groteszk csendéletének emberi alakja, a földön fekvő katona nem más, mint egyik lakótársának, a pincében köztiszteletnek örvendő nyugalmazott, nagyothalló ezredesnek, Lajos bácsinak a fia. Az elbeszélés utolsó jelenetében a vénlány foghegyről odavetve, részvétlenül közli a ház-mesternével: „– Juliska – [...] –, szóljon Lajos bácsinak, hogy a katonafia meghalt. A Nádor utca 28. előtt fekszik a járdán.”²⁴ Az elbeszélés kettős fokalizációja miatt

²¹ Uo., 243.

²² Uo., 218.

²³ Uo., 222.

²⁴ Uo.

nem derül ki egyértelműen, hogy a háttérben felsejlő emberi dráma (a szülő elveszíti gyermekét) a szereplőt, a vénlányt hagyja hidegen, vagy a narrátor takarja ki az elbeszélésből, a történetet a bombázás zajától megrémült tyúk elrejtésével zárul. Déry megoldása Hemingway híres jéghegyhasolatát idézi, hiszen a mű az emberi szenvedés és tragédia kifejlődését nem ábrázolja, csupán elképzelhetővé teszi. Az elbeszélő figyelem aránytalanul többet foglalkozik az oktalan haszonállat viselkedésével és reakcióival, mint az emberi élet körülte felsejlő rendkívüli eseményeivel és az általuk kiváltott érzelmekkel.

Az emberi élet háborús viszonyok közötti elértéktelenedése, az erőszakos emberi halál természetessé, hétköznapivá válása egy másik novellában, *A csomagban* groteszk módon jelenik meg. A történet két szomszédos lakóépület abszurd mérkőzését meséli el, ahogy egy holttestet lopnak át estéről estére a másik épület előtti járdára. Sem a halott kilétét, sem a halál okait nem firtatja senki, az élők nem tudják és nem is akarják betartani a halottakra vonatkozó emberi és „isten” szabályokat. A végtisztesség rituáléja kiüresedik, s az elbeszélés kabaréjelenet módjára meséli el, hogy a holttest eltávolítása milyen bonyodalmakat és nehézségeket, apró örömeket és bosszúságokat okoz a lakók számára.

A novellafűzér leghosszabb elbeszélése a *Félelem* című novella, mely egyben a kötet 1948 utáni kiadásainak záró darabja. A kötet közel egyharmadát elfoglaló mű a történelmi időben is a legkésőbb játszódik, Pest elfoglalásának végnapjaiban, a novella befejezésében meg is érkeznek az oroszok. Mint arról már korábban szó esett, a novella színhelye különbözik a többiétől, s az átköltöző két özvegyasszonytól értesülünk korábbi otthonuk megsemmisüléséről. A helyszínnel együtt a bemutatott szociokulturális milió is változik, az új tér lakói tehetősebbek, polgári, nagypolgári szereplők is felbukkannak az előző történetek egyszerűbb kispolgári közegéhez képest. Míg az előző elbeszélések egy apolitikus, a történelmi eseményeket passzívan szemlélő réteget mutattak be – az *Anna néni* című novellát kivéve, ahol a saját létében fenyegetett kisember szembeszállt a hatalommal –, addig a *Félelem* szereplőinek jelentős hányada aktív részese a történelemnek. A novella fogoly és fogvatartott kölcsönös függését viszi színre kamaradráma módjára, melynek középpontjában a „nyilas érzelmű” lakók (Bór ügyvéd és felesége, Finiász tanácsjegyző és családja, Milossné), illetve a házban salvadori útlelvéllel bujkáló zsidók, Veress Tamás és idős édesanyja állnak. A történet néhány órájában a ház éppen razzia előtt áll, ám már a szimpatizánsok számára is világos, hogy a nyilasuralom végóráit élik. A magyar nemzetiszocialisták egykori aktív támogatói (Bórek és Finiász is nyilas párttagok) már helyezkedni próbálnak a bukás utáni időkre, ugyanakkor tudják, hogy a nyilasok még mindig élet-halál urai. A konfliktus is ebből adódik, hiszen a házparancsnok Bóréknak jelenteni kellene, hogy zsidók élnek az óvóhelyen, de ők és Finiász is félnek a várható felelősségre vonástól. Bórné ugyan feljelenti Veresséket a rendőrnnyomozóknak, a razziára készülődő nyilasokat azonban már nem figyelmezteti jelenlétükre, a novella csúcspontján pedig megpróbálja lebeszélni a feladással fenyegetőző Milossné. A fizikai erőszak büntetlen/büntetlen elkövetésének ideológiai, diszkurzív alapját megteremtő nyilas értelmiségi

réteg belső konfliktusokkal is terhelt. A novella magánbűnök és közkerölcsök összefüggését sugallja. Finiász jegyző szakítani akar szeretőjével, Milossnéval, aki szeretné megtartani a férfit az általa kiutaltatott „zsidólakással” egyetemben. Milossné többször is megszarolja Finiászt, azzal fenyegetőzik, hogy jelenetet rendez, a novella csúcspontján pedig meggyanúsítja a férfit, hogy ő bűjtatja a hirtelen eltűnt Veresséket, s ezért fel fogja adni őt a nyilasoknak. A „darab” teátrális fordulattal zárul, Finiász lelövi Milossnét, majd nem sokkal ezután Veressék is előkerülnek egészségügyi sétájukról.

A széles értelemben vett elkövetők köréből a novella a fizikai erőszakból ugyan kimaradó, de zsidók ellen elkövetett bűncselekményekben felbujtóként és haszonélvezőként részt vevő (feljelentések, a zsidó vagyontulajdonítása) középosztály magatartását vizsgálja. Jellemzésük nem külső, erős ideológiai pozícióból történik, a novella egyetlen erőszakos cselekedetének nincs köze náci ideológiájukhoz. A történelmi idő és események keretezése ezt nem is teszi lehetővé, hiszen a novella fókuszában az áll, hogy miként reagálnak hatalmuk bukására. Az elbeszélés a pince razziára várakozó közönségének felfüggesztett idejébe minden korábbinál jobban belesűríti a pokol és az alvilág utalásos megjelenítését. Az elbeszélés a hatalomnak, az erőszakos önkénynek kitett egyének szorongását, a szorongás pillanatát tartja ki. Ebben a pokolban immár annak tervezői is együtt főnek áldozataikkal. Az elkövetők nem lelkiismeretüktől félnek, hanem a felelősségre vonástól. Az elbeszélő nem törekszik az elkövetők szörnyetegként való ábrázolására, és az áldozatok ritka ellenállása is inkább az alkalmi okok és körülmények, nem pedig az elvekből következő hősiesség számlájára írható. Romlottságuk egyszerű emberi romlottság, gyávák, számítóak, alattomosak, hazugok és képmutatóak, de nem eltúlzott módon, valamiféle ördögi hübriszzel.

Az *Alvilági játékokra* általánosan is jellemző narrátori szerep és pozíció bemutatására talán a *Félelem* című novella a legalkalmasabb. Az elbeszélő ugyanis egyrészt instruktorként, rendezőként, aki időt, teret igazgat, előremozdítja a cselekményt a szereplői nézőpontok váltogatásával, dialógusaik követésével. A szereplők sokszor jutnak szóhoz, egyenes beszédben megjelenő dialógusaik szervezik jelenetek soraként a narrációt. Ugyanakkor az elbeszélő nemcsak a szereplők beszédét közvetíti, hanem belső, kimondatlan tudatállapotaikat is. Ezt pedig nem a klasszikus narrátori eljárásokkal teszi, tehát nem belenéz a szereplők tudatába, s közvetíti azt belső monológként vagy szabad, átképzelt beszéddel, hanem expresszív módon vetíti ki érzésvilágukat a környező tárgyi világba. Álljon itt egy Milossné és Finiász között zajló jelenet, melyben az elhagyott szerető nézőpontját követhetjük:

Ha olykor felkapta szemét a padlóról, amelynek szürke cementjében – mint egy magömlésben – egy megvalósulhatatlan világ ábrándjait kutatta, fémes csillogású tekintete Finiász tanácsjegyző szögletes, vérmes arcára kúszott, egy lélegzetnyi időre megállapodott rajta, majd sietve visszaereszkedett alvilági látomásai közé. Teste ilyenkor mintha hangot váltana, megperdült, nyaka kipirult, szép gyöngyfogai önfeláldozóan kivillantak duzzadt, vörösre festett ajkai közül.²⁵

²⁵ Uo., 295.

Az idézetben a szereplői tapasztalat, a szeretőben feléledő vágy, a másakra irányított csábberő összekapcsolódik a narrátor szólamával, mely az érzéki-érzelmi élményt olyan lírai, de egyben értelmileg hangsúlyozó nyelven szólaltatja meg, mely a szereplői tudathoz képest többlettudást takar. Az elbeszélői szólamnak ez a többlettudása néha még inkább felborítja a szereplői-elbeszélői nézőpont szóhoz jutásának arányát, s a szereplők egyikéhez sem köthető, a történet alakításához és követéséhez valójában nem is szükséges megfigyeléseket tesz, tudást közvetít. A következő részlet özvegy Veress Károlyné, a pincében hamis papírokkal rejtőző idősebb zsidó nő nézőpontjából indul ki, de aztán elszakad tőle, önállósodik, s voltaképp az özvegy teljes létezését átfogó, sőt e létezés történelmi, egzisztenciális kereteit is reflektáló nézőpontot alkot:

Mint a föld, amely mélyebb rétegeiben megfogja és megrögzíti őskora történelmét, de felületének változatait órák alatt elfújja a szél, az öregasszony emlékezete megóvta élete pliocén eseményeit, amelyek megkövesedve, sértetlenül álltak minden válságot, s amit tizenhét éves korában betéve megtanult, [...] azt egy szőnyi sérelem nélkül, létük régi pompájában, teljes alakjukkal, mint egy ásványgyűjteményt cipelte magával sírja felé, de porként elhullajtott minden újabb kori eseményt, s gyakran arról is elfelejtkezett, hogy idegen házban él, idegen emberek között, s egy paraszthajszálon múlik, hogy agyon nem lövik.²⁶

Ez a megfigyelés nem képezi a jelenetben a szereplő önmagáról alkotott tudatának részét, és tulajdonképpen a karakter indirekt jellemzéséhez sem tartozik, de a jelenet drámai súlyának létrehozásában mégis fontos szerepet játszik, hiszen a történelmi katalizma esetleges fordulatait egy teljes élet morálisan szilárd perspektívájából érzékelteti.

Az elbeszélői szólam önállóan, a szereplők nézőpontjától függetlenül is feladatának tekinti, hogy az elbeszélő világot szimbolikus, morális, egzisztenciális jelentések távlatába helyezze. Szuggesztív, látomásos írásmódja hasonlatokon és metaforákon át tágitja a pincelakók egyedi tapasztalatait a helyzet tétjének egyszerre történelmi és metafizikai megragadásává:

Lassan telt az idő; úgy nyúlt el előttük, mint a hajótörött előtt a köröskörül parttalan tenger: ha egy-egy kimagasló perc hullámként a hátára kapta őket, a magasból is csak a láthatárig elnyúló idő dörgő pusztasága látszott. A lélekben mértani haladványban nőtt a félelem. Az időről az ember csak akkor vesz tudomást, ha kevés vagy sok van belőle, azaz, ha mértéktelenül elszaporodik, vagy hirtelen elfogy; ilyenkor helyét észrevétlenül egy más közeg foglalja el: a szorongás, amelynek áramlásában a lélek elveszti szemmértékét, tájékozódó képességét, köznapi súlyát, s éppoly tanácstalanul hanykolódik benne, mint a test, ha a levegőből váratlanul egy más, ismeretlen közegbe, egy ingovány álló iszapjába vagy egy folyó sodrába bukik.²⁷

²⁶ Uo., 302.

²⁷ Uo., 327–328.

Az elbeszélés befejezésének kérdése, mely 1955-től egyben a ciklus vagy elbeszélés-gyűjtemény befejezése is lesz, külön említésre érdemes, hiszen a két, eltérő befejezés másféle hangsúlyokkal látja el a zárójelenetet. Az eredeti *Félelemben* az orosz katonák felbukkanását az elbeszélő csak külső szempontból, a két öregasszony nézőpontjából jeleníti meg. A jelenet, melyben az oltárkép előtt térdeplő Daniskáné a „felvilágba” kéredzkedik a „falon függő Krisztus-képet” szótlánul nézegető oroszról,²⁸ krisztusi, keresztény szimbolikával telített. Igaz ugyan, hogy az 1955-ös kiadású kötetben szereplő, megváltoztatott befejezésű *Félelemből* hiányoznak ezek a képek, viszont mégis visszacsempészi azt az 1948 karácsonyán íródott és az 1955-ös kiadástól kezdve az elbeszélés-gyűjtemény elejére emelt *Karácsonyest* metaforarendszerével. A *Felszállás az alvilágból* című szövegből átvett befejezésben ezzel szemben nagyobb szerep jut az orosz katonának: megszólal, méghozzá egyenes beszédben, majd egy kissé didaktikusnak ható jelenetben leveszi és elhajtja egy magyar kisfiú katonasapkáját, ezzel a nevelő szándékú gesztussal, az átélt borzalmak hatására kialakított humanista életbölcselettel igyekszik eltéríteni a kisfiút a katonaélet, így a háború fetisizálásától.²⁹

Az *Alvilági játékok* eredeti, 1946-os kiadása a *Háború* című elbeszéléssel végződik. A további kiadásokból cenzúrázott szöveg különlegessége, hogy a történet megjeleníti, amint egy szovjet katona megerőszakol egy lányt. A *Háború* című elbeszélésben a szereplők és az események metaforikus hálózatba rendeződnek, ezáltal többletjelenést kapnak az események tényszerű rögzítéséhez képest. A két orosz katonát a szöveg már felbukkanásukkor a születő új élet iránti tisztelet, illetve az erőszak, a nyers, állatias nemi vágy együttes attribútumával mutatja be: „Géppisztolyukat némán ringatva, mint egy karon csecsemőt, hangosan lihegték, szájuk sarkából egy vékony, csillogó nyálpatak ereszkedett le állukra.”³⁰ Ez a kettősség aztán az anyával és lányával való kettős jelenetben fonódik össze: míg egyikük az új élet születésénél egyedüli férfiként bábáskodik természetes szeméremmel, addig másikuk brutális módon, a nő testéhez és az intimitáshoz való alapvető szabadságát semmibe véve avatja azt be a nemi életbe.

Az egyik orosz katona, a derekán átkarolva, a házfelügyelőék tizennyolcéves, szőke lányát a kijárat felé vonszolta. A másik, aggodalmasan összeráncolt homlokkal egy ágy fölé hajolt, amelyben a lány állapotos anyja a réműlettől vajúdni kezdett.³¹

A szülés és az erőszakos nemi aktus összekapcsolása a lány sikolyainak és az anya görcsös hánykolódásának egymásra vetítésében éri el tetőpontját: „A szakadozott, éles sikoltások felhallatszottak az udvarig. A házfelügyelő egy percre megállt befelé futtában: nem tudta eldönteni, hogy felesége, vagy lánya hangját hallja-e.”³² A szim-

²⁸ DÉRY Tibor, *Alvilági játékok*, Szikra, Budapest, 1946, 123.

²⁹ A politikai üzenet megfogalmazásának szempontjából *A tanuk*ban még aktívabbak az orosz „felszabadítók”, hiszen a pincelakókat egy retorikai kérdéssel – mely egyben a dráma utolsó mondata – szembesítik az önmagukért cselekvés elmulasztásával, ily módon pedig történelmi felelősségükkel („Azt kérdezi, hogy miért nem mi magunk szabadítottuk fel magunkat?”) DÉRY, *A tanuk*, 193.

³⁰ DÉRY, *Alvilági játékok*, 1946, 127.

³¹ *Uo.*, 128.

³² *Uo.*, 129.

bolikusan egymás mellé helyezett két esemény megjelenítésének arányai egyenlőtlenek: míg a lány megerőszakolása a „színen” kívül történik, így sem az elbeszélés szereplői, sem az olvasók nem szemtanúi annak, hanem csak tudásuk alapján következtetnek annak megtörténetére, addig a szülésre az elbeszélés terében, „nyílt színen” kerül sor.

Az elbeszélés utolsó jelenetében Mari néni megmutatja az újszülött csecsemőt az orosz katonáknak, így próbálja szembesíteni őket tettükkel, áttételesen pedig a háború pusztításának értelmetlenségével. A gesztus morális ítéletet fogalmaz meg a történet végén, ám ez az ítéletalkotás nem történelmi, politikai vagy társadalmi alapra támaszkodik, hanem az élet tiszteletének természeti elvét szegezi szembe az erőszakkal. A háború elítélése nem történelmi-politikai szempontból történik – noha abban, hogy éppen a korábban a hatalmat kiszolgáló házfelügyelő családja válik áldozattá, nem nehéz észrevenni az ideológiai értelmet –, s a tabutéma megsértése mellett valószínűleg ez a kevéssé osztályharcos magyarázat is ok lehetett az elbeszélés későbbi cenzúrázására.

Az *Alvilági játékok* elbeszélésciklus kompozícióját egyfelől keletkezésének és megjelenésének politikai kontextusa alakította, másfelől viszont az egyes darabjai a különböző szövegváltozatok ellenére is egységes szövegüniverzumot alkotnak. Az elbeszélésfüzér poétikáját a fogalmazás lírai sűrítése, pontosságra törő, de sokrétű jelentéstartományokat felidéző írásmód, a szereplői tapasztalatokat és tudatokat metaforikus jelentésrétegekkel kapcsolatba hozó, kihagyásos, utalásos, az olvasói képzeletet a kimondatlan, kitakart összefüggések kikövetkeztetésére ösztönző elbeszélésmód jellemzi. A kezdés és a befejezés változatai hangsúlyáthelyeződéseket hajtanak végre a mű metaforikus szerkezetében, ezzel együtt pedig a mű történelemmel kapcsolatos ideológiai állásfoglalásában. Az 1955-ös kiadással rögzült szöveg nyitánya és zárata optimistább, és a háború korabeli hivatalos értelmezéséhez közelebb álló jelentéssel látja el Déry könyvét (lezáruló történelmi korszak, a társadalmi újrakezdettség lehetősége). Ugyanakkor az *Alvilági játékok* ennek ellenére is tartózkodik a történelmi esemény közvetlen politikai-morális értelmezésétől, s a társadalmi-történelmi tanulságok megfogalmazása helyett a történelmi esemény alakításában részes vagy azt elszenvedő emberek viselkedésének szimbolikus, transzcendens, természetelvű etikai jelentéseit vizsgálja.

PATAKY ADRIENN

Tandori Dezső szonettjeiről

„Színek és hangok vannak a természetben is, szavak nincsenek. [...] A képek, a szobrok, a szonáták, a szimfóniák nemzetközilek – a versek soha.”

(Gottfried Benn)

A posztmodern szonett sűrűn él az újra-/átírás, a formacsonkítás/-bővítés, műfajkeverés, ars poétikusság, önreflexivitás lehetőségeivel.¹ A magyar költészetben Tandori Dezső mellett például Petri Györgynél vált ars poétikussá, a lírai öntudat egyik megnyilvánulási formájává a szonett: amikor az reagál saját születésére (az írás körülményeire) és/vagy (ön)megszólít. A posztmodern nyelv- és versválsága Tandori költészetében a szonettforma alakulásának áttekintésén keresztül is megragadható.

A Töredék és a Talált tárgy

Tandori első verseskötetét (*Töredék Hamletnek*, 1968) eredetileg *Egyetlen* címmel tervezte publikálni, s a második (*Egy talált tárgy megtisztítása*, 1973) szintén nem jelenhetett meg az általa először adott címmel: *A. Rimbaud a sivatagban forgat*.²

A tervezett *Egyetlen* a Tandorit kezdetektől különösen foglalkoztató egy(etlen) és kizárólagosság vágyára utal, s – mint ahogy Petri korai költészete is – az Ady-hatással, mint eredettel, a „Minden Egész eltörött” topossal is összefüggésbe hozható.³

A második kötet címének a szakirodalom általában két pretextusára hívja fel a figyelmet, egyrészt hogy József Attila *Eszméletének* élet-metaforáját kölcsönzi – de a modern megszólalásmód lehetetlenségét, érvénytelenítését viszi színre általa! –, másrészt, hogy a Marcel Duchamp-féle ready-made-re reflektál.⁴ Tandori talált tárgyai nyelvi természetűek: szótári bejegyzések, emlékek grammatikai törmelékei, nyelvi lelemények, játékok. A megtisztítás célja a szétesett, eredeti használatától – az értelemadástól – eltávolodott nyelvet a poétika eszközeivel rendszerbe foglalni, az esztétikum és a kifejezés szolgálatába állítani. A címben eredetileg Rimbaud nevét felhasználni szándékozó második kötet a francia költő „elveit” gondolja újra, az egész költészetet, sőt irodalmat megragadó esztétikai-etikai probléma kerül középpontjába. Ez felveti

a hagyomány folytathatóságának kérdését, s egyúttal a nyelvi korlátoltságát is. Sok mindenben eltér az első kötettől, ám egyvalamiben mégis megegyezik vele: mindkettő szakít a költő közösségi szószóló pozíciójával, a politikai-ideológiai elvárásokkal, és mindezek helyébe egzisztenciális kérdéseket helyez, továbbá a megnyilatkozás aktusát mint problémát.

„Tandori nyilván az arisztokratikus regiszter legarisztokratikusabb költőjeként indult. A szonetthez való eljutása [...] [n]em magától értetődő tehát” – írja Horváth Iván,⁵ majd azzal folytatja, hogy ha az első három kötetre, mint egy szellemi út három stációjára tekintünk, akkor természetesnek fog tűnni a végállomáson a szonett megjelenése. Ha közelebbről megvizsgáljuk ezeket a köteteket, kiderül, hogy a szonettforma már a pálya első szakaszában felsejlik; a harmadik versgyűjteményben pedig újra érvényre jutnak a korábbi konvenciók: a szonett, a ballada és más kötött formák által. Az első kötet két verse felidézi, megelőlegezi a szonettformát: a *Prelúdium és ötsoros* című 9+5 sorra tagolt vers, az *Az üdvözet* című pedig rímtelen, négy szakaszos darab.

Az 1973-as, második kötet (*Egy talált tárgy megtisztítása*) egyetlen szonettje *A szonett*. A rímképletre utaló betűkből és a petrarcai tercínák és kvartinák szerinti strofátagolásból kirajzolódó, képversszerű darab sortörések nélkül alig több, mint száz karakter: „a / b / b / a // a / b / (Ennél a sornál megakadt,) / b / a // c / d / d // c / d / c / (aztán mégis folytatta és befejezte.)”. A költői technika a vers anyagszerűségére, belső struktúrájára rámutatás és keletkezésére reflektálás lett, ez a szintaxist és a szemantikát minimálisra csökkentő vers vizualitásával ugyanakkor saját felolvasásának (belső hallásának) korlátjává is vált: Tandori a formát a technikai lehetőségekre redukálta, az írást/hangot a képre cserélte. Ez a vers Tarján Tamás szerint „szonettcsontváz”,⁶ Bányai János szerint „rímképletnyi szonett”.⁷ *A szonett* feltárja technikai eljárását, s eközben dekonstruálja is magát: utal „megtölthetőségére”, s maga az utalás válik üzenetté, „tartalomná” – amivel implicit felhívja a figyelmet tartalom és forma el nem választhatóságára. Ahogy a nyelv sem, úgy a versforma sem közvetítő, nem valaminek a hordozója vagy médiuma, hanem maga a megnyilatkozás. Tandori ezzel a verssel a szonett tradícióját folytatja, de közben annak folytathatatlanságát is reprezentálja: az önreflexív kiszólás a nyelv hatalmát, s a gondolat megrekedését szemlélteti, de az írógéppel írás mechanizmusa során egykor bekövetkezhett materiális összeakadást is leképezi.⁸ Bán Zoltán András szerint ebben a versben két szerző különül el, „az egyik, a névtelen, aki a »szonettet írja, és nyilvánvalóan küzd a formával és a kifejezéssel, és

⁵ HORVÁTH IVÁN, *Magyar ritmus*, Alföld 2000/2., 15–16.

⁶ TARJÁN TAMÁS, *Két köntös. A szonett és a haiku* = Uő., *Egy tiszta tárgy megtalálása*, Orpheusz, Budapest, 1994, 68.

⁷ BÁNYAI JÁNOS, *Versék versben* = Uő., *Hagyománytörés*, Forum, Újvidék, 1998, 125.

⁸ Christopher Sholes, az írógép feltalálója eredetileg az ábécé betűit vette alapul, ám a kezdetleges mechanikai lehetőségek okán folyton összeakad (a betűket lecsapó) lengőkarok miatt 1868-ban szabadalmaztatta a QWERTY-sorrendű írógépet, amelyen a leggyakrabban használt betűk egymástól távolabbra kerültek, ezzel kiküszöbölte a megakadásokat. A Tandori-versben az ábécé egymás mellett álló betűi, az a és b betűk, rímek követik egymást variálódva, a megakadás innen nézve is értelmezhető: az ismétlődésekbe belebotlik a nyelv vagy megakad az írógép.

¹ E tanulmány egy nagyobb, szonettel foglalkozó munka része, előzményei: PATAKY ADRIENN, *Versválság/újírás és önreflexivitás a (poszt)modern szonettben = Verskultúrák. A líraelmélet perspektívái*, szerk. KULCSÁR SZABÓ ERNŐ – KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN – LÉNÁRT TAMÁS, RÁCIÓ, Budapest, 2017, 103–116.; PATAKY ADRIENN, *Szonettek egy posztnyugatos lírából. Petri György hagyatéka*, It 2018/4., 381–401.

² Tandori erre több helyen utal, lásd például az első kötetéről írott kritika kapcsán említett címcserét: TANDORI DEZSŐ, *Töredék Bori Imrének. Régi jelíge*, Híd 1999/12., 948–950.

³ Erről lásd TARJÁN TAMÁS, *Ady, József Attila, Petri*, Irodalomismeret 2011/3., 55–59.

⁴ Lásd például BÁN ZOLTÁN ANDRÁS, *Tandori megtisztít*, Beszélő 1998/4., 79–80.; BEDECS ZOLTÁN, *Beszélni nehez. Költői magatartásformák Tandori Dezső lírájában*, PhD-disszertáció, Miskolc, 2005.

a másik, talán »Tandori Dezső«, aki közli az olvasókkal »kollégája« szakmai problémáit, beavat a műhelytitkokba, és aki ekkor nem szerzője, de sokkal inkább közreadója a versnek. Nincs immár szonett, csak annak csontváza, ám ez a szkeleton nagyon is él”.⁹ A szonett ugyanakkor egyetlen lírai én hangjaként is olvasható, aki saját alkotására a posztmodernben gyakori jegyzet/magyarázat/zárójeles megjegyzés módját választva reflektál. Hogy a lírai én kicsoda – a szerző Tandori vagy más –, az nem derül ki a szövegből, még az sem, hogy „élőről” van-e szó: így az is felmerül, hogy az E/3. dezantropomorf, mechanikus szerkezet: a gép akad meg. (A *Változatok homokórára* ciklus további darabjai is többnyire kísérletezők, objektívek: sem a ciklus, sem a kötet nem rendelkezik egységes lírai énnel.) Tandori tehát *A szonettben* kizökkentő íróniával (szándékos rontással) töri meg a rímképletet, s teszi a paratextus-jellegű betoldások révén a verset tizenhat sorossá: 6 (7) + 8 (9), így az oktáva–szextett-felosztás is megtörik, nemcsak a második kvartina és második tercina bővül. Ez a mintázat hasonló Georges Fourest *Nihil, cap. 00* szonettjéhez – amely huszonöt-huszonöt x jelből álló sorokból épül fel, két-két kvartinára, majd tercínára bontva azokat, ötödik sorának végén lábjegyzettel: „(1) Ha fogalmazhatok így (A szerző megjegyzése)”¹⁰ –, de hasonló, szavakat nem tartalmazó szonettet találunk Jacques Roubaud-nál, a francia Oulipo-csoport tagjánál is (pl. *La Vie: sonnet*). Az önreflexív betoldás, lábjegyzet, magyarázat pedig Petri György szonettjeit bontja meg (szándékos rontás) hasonlóképpen, lásd például a *Rozzanett* közbeiktatott jegyzetét: „¹ (A fentemlített barom én vagyok)” és zárósort (tizenhatodik sor), vagy a *Ne lankadjunk, próbálunk meg egy szépet* című Petri-szonettet három sorral megtoldó dölt kiegészítést az utolsó tercinában: „igazán valami szépet akartam írni neked, te kedves, / hát ez nem ment, és ráadásul aludni se hagylok, / akkor legalább gyorsan véget vetek ennek a kurva szonettnek”.

Tandori betoldott mondata párbeszédbe lép az előző kötete *Koan III.* című versével, amely pontosan megfogalmazza az elbizonytalanított továbblépés nehézségét: „Némaság a hang helyett. / De a némaság mi helyett?” (*Koan III.*) Doboss szerint ez a műmesterpéldája a Tandori-féle alkotói módszernek, és hasonló ahhoz, ahogy egy Orosz István-grafikán „a mozdulatlan kép mozgásba jön, mert eltelik egy időpillanat, amelyben átrendeződik a koordináta-rendszer. Megváltozik a tér-idő”.¹¹ A művészettörténetből kölcsönzött *anamorfotikusság* kifejezést használja, amit döntő formaelvnek tart Tandori művészetében. Az *anamorfózis* a művészetekben „perspektivikus, torzítottnak tűnő, de a megfelelő szögben nézve eredeti formáját mutató kép”, az eredeti forma tehát egy speciális nézőpontból, esetleg tükör segítségével, átalakulva fedi fel magát. Ugyanakkor anamorfózis az is, amikor a portrén ábrázolt arc szemét oly módon festik meg, hogy az „mindig a nézőre tekint”.¹² Mindez *A szonettre* is érthető: a szonett eredeti formáját mutatja meg, s mindig az olvasóra tekint (kikacsint), leleplezve műhelytitkait.

⁹ BÁN Zoltán András, *Tandori megtisztít*, Beszélő 1973/4., 79. Néhány évvel későbbi, hasonlóan vázszerű Macska János *ABC szonettkoszorúja*: minden sora egy betűből áll, még a mesterszonett sem tartalmaz szöveget a címén kívül, mégis felfedezhető benne, a betűk összeolvasásával keletkező ritmikusság.

¹⁰ Az eredetiben: „(1) Si j'ose m'exprimer ains! (Note de l'Auteur)”

¹¹ DOBOSS Gyula, „Tandori light”, *Kortárs* 2016/7–8., 73.

¹² Lásd *anamorfózis* szócikk, BAKOS Ferenc, *Idegen szavak és kifejezések szótára*, Akadémiai, Budapest, 2004, 53.

Szonett és forma a későbbi kötetekben

Az *Egy talált tárgy megtisztítása* kötetre éppúgy, mint az elsőre, jellemző a hallgatás, a szűkszavúság vagy gnómiasság, a harmadik könyv (*A mennyezet és a padló*) ezzel szemben nagyobb fordulatot képez: nem értékelhető az első kettő által kijelölt irány egyenes folytatásaként, hiszen az első két kötet önmaga lezártságát hirdeti, amire a válasz az önfelszámolás, az elnémulás, az elliptikusság lehetne. A harmadik kötet viszont inkább klasszicizálódik, s visszatér az eredeti problémához: a hagyomány folytathatósága és a kimondhatóság folyamatosan e költészet tárgya marad. Tandori későbbi lírája is önreflexív, újra és újra rákérdez a líra alapproblémáira, radikális formaművészetet hoz létre, amelynek során dekonstruálja például a szonettet, határokat feszegetve.

Míg Tandori első két verseskötetében az elhallgatás poétikája érvényesül, minuciózus ábrázolásmóddal, a harmadik kötet átfordul a mindent kimondani akarás igényébe. Az 1976-os *A mennyezet és padló*¹³ balladákat, szonetteket és más klasszikus formát közöl, a szavakból alkotás itt a mindennapi élet természetes részévé vált, s ezzel együtt az erre reflektálás is. Pályája későbbi szakaszában a gyakoriságot is az írás szervező erejévé tette Tandori, a mindennapi praxis szintjére emelte a szonettet is, *A Még így sem* (1978) című kötetét szonettfolyam¹⁴ és szonettregény¹⁵ műfajmeghatározásokkal is illetik, Kulcsár-Szabó Zoltán pedig azt írja, hogy

[...] a klasszikus metrum itt (talán egyáltalán nem is olyan tévesen) formális princípiumként értendő, egyfajta mechanikus szabályként, amely, tulajdonképpen végtelen számban, majdhogynem mintha automatikusan meghatározott verseket generálna. Éppen ez a felismerés teszi lehetővé Tandori számára, hogy nagy számban írjon (szándékoltan és önreflexív módon jelölten) eltorzított vagy lerombolt szonetteket, ami egy olyan gesztus, amely a hetvenes-nyolcvanas évek magyar lírájában nem egyedülálló (elég csupán Petri György reflektáltan „továbbírt” vagy felfüggesztett szonettstruktúrára gondolni).¹⁶

Álljon itt csupán egy példa szemléltetésül, részlet az 197712/d című csonka szonettből: „szoktam-e tudni, / mikor leülök szonettet írni, / hogy mit fogok írni? Dehogyan szoktam!” Az 1978-as kötet több mint kétszázötven hasonló szonettet közölt, amelyik mindegyike szám- és betűkombinációval jelölte az előállítás idejét és sorrendjét. A „szonettészétítés” értelme a dekomponálás lehetett: Szigeti Csaba szerint „dekomponálni csak azt a formát tudom, amelyet visszavezettem alapelemeire, azaz amelynek diszkrétizáltam, elkülönítettem és egyedivé tettem az alapelemeit”.¹⁷

¹³ Címének hivatkozását mottója adja meg: „Már nem lehetett bemenni az ebédlőbe. / A mennyezet majd nem a padlóig ért...” Boris Vian (Bajomi Lázár Endre fordítása).

¹⁴ SZABÓ Szilárd, *Az Egyetlen töredékei. Tandori Dezső munkássága*, Allé-füzetek, Tatabánya, 2000, 47.

¹⁵ DOBOSS Gyula, *Hérai-kéltosz Budán. Tandori Dezső munkásságáról*, Magvető, Budapest, 1988, 84.

¹⁶ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Író gépek*, It 2006/2., 151.

¹⁷ SZIGETI Csaba, *A hímfarkas bőre. A radikális archaizmus a mai magyar költészetben*, Jelenkor, Pécs, 2003, 86.

A szeriális praxis során létrejött a hiba költészete is, előbb a *Még így sem* közölt véletlen géphibákra rájátszó rontásokat, majd aztán a *Koppar köldüs* (1991) folytatta ezt az irányt, a szavakat is torzítva, egy fikatív, ékezetek nélküli gépírásra alapozva. Az írógéppel írás, mint az írás materiális létrehozása, magában hordozza a gondolkodás megváltozását is (nem is beszélve arról a változásról, amit azóta a számítógépes szövegszerkesztők, a folyamatos törölhetőség és menthetőség, majd az elektronikus olvashatóság, a hipertextek vagy az autokorrekció magával hozott). Nietzsche erről így vélekedett: „íróeszközünk részt vesz gondolataink formálásában.”¹⁸ Wittgenstein felfigyelt Nietzsche fogalmazásbeli változására, amit szerinte (is) az írógép okozott, s azt írta, hogy elképzelhetőnek tartja, hogy ezáltal „egy új kifejezőmódra is szert fog tenni. [...] nem tagadom, hogy »gondolataim« a zenében és a nyelvben gyakran a toll és a papír minőségén múlnak.”¹⁹ Heidegger 1942–43-as előadásaiban szintén elmarasztalta a gépírást, mert az elrejti a személyiséget, ezáltal uniformizál, s képes befolyásolni az írás tartalmát; felhívja a figyelmet az emberi kéz egyedülálló és fontos szerepére.²⁰ József Attila például mindig kézzel írta a verseit, géppel csak azok tisztázatait jegyezte le, illetve más műfajú írásait, s ebben hitt Tandori gimnáziumi tanára, Nemes Nagy Ágnes is, aki nem alkotott verset írógéppel, elképzelhető, hogy sok hosszúversét is fejben írta,²¹ amikor nem, akkor is kézi jegyzeteket készítve hozta létre műve végleges változatát – épp ezért kizárólag kéziratai maradtak fenn, a gépiratok nem tekinthetők autográfoknak, azokat valószínűleg férje, Lengyel Balázs jegyezte le számára. Az írógép tehát, noha a 20. század első felétől elterjedt volt Magyarországon, sok művész számára évtizedekkel később sem jelentett alkotói munkaeszközt vagy módszert, éppen a mentális reprezentációt befolyásoló volta miatt, mert az írógép szövegalkotó és -alakító médium egyszerre.²² Az eszköznek tulajdonított predesztinációs elv, s az eszköz alkotóerő-volta azért is fontos Tandori lírájában, mert ehhez hasonló működésmód lép életbe a versformák esetén is – ily módon a nyelv, az írógép és a kötött vers hasonló funkciót tölt be. A szonettforma eleve meghatározza a sorok és egységek számát, s ezáltal a tartalmát is (ami nem is választható külön tőle), Tandorinál ezért igen gyakran rekurzív hurokként utal vissza a szonett saját mibenlétére.

Az újfajta közlésforma, amit Tandori az írógép működésének kapcsán épp a kéz mozdulatai révén, vagyis a félreütések és elgépélések mechanikussá tételével hoz létre, az egy művi(nek) tűnő nyelv példatára, érvényes lehet rá az a Wittgensteintől gyakran idézett gondolat, hogy értelmetlensége alkotja tulajdonképpeni lényegét. Tandori

¹⁸ Friedrich NIETZSCHE, *Briefwechsel*, III/1, 172. Idézi NYÍRI Kristóf, *Szövegszerkesztővel gondolkodva = Lehetséges-e egyáltalán? Márkus Györgynek tanítványai*, szerk. ERDÉLYI Ágnes – LAKATOS András, Atlantisz, Budapest, 1994, 361–377.

¹⁹ Ludwig WITTGENSTEIN, *The Blue and Brown Books. Preliminary Studies for the "Philosophical Investigation"*, szerk. Peter DOCHERTY, Wiley-Blackwell, Oxford, 1958, 6. Idézi NYÍRI Kristóf, *Szövegszerkesztővel gondolkodva*, 361–377.

²⁰ Martin HEIDEGGER, *Parmenides* (1942–43), Klostermann, Frankfurt, 1982, 119.

²¹ Ez a tényként elfogadott elképzelés valójában talán abból az önreprezentációs vágyból eredt, hogy Nemes Nagy hasonlítson Babitsra, aki Szabó Lőrincnek azt mesélte, hogy fejben komponálja a verseit, s csak készen írja le azokat – azonban a kéz- és gépiratai ezt a munkamódszert cáfolni látszanak.

²² Az írógép elterjedéséről lásd LENGYEL András, *Írógép, írás, irodalom. Az írógéphasználat magyarországi történetéhez*, Kalligram 2014/2., 78–93.

nyelvtörő effektusai „a szöveg vizuális vagy olvasási tapasztalatát a kimondhatóság fonetikai határaival ütköztetik miközben az (anya)-nyelv pusztulását vagy elvesztését Tandori egyrészt a magánhangzók elvesztéseként (tehát a kimondhatóság elvesztéseként: némi joggal azt is lehetne mondani, hogy a kimondhatatlan költői alakzata itt egyszerűen a kiejthetetlenségként materializálódik), másrészt egy új német írógép beszerzésének következményeként inszenírozza”²³ – írja Kulcsár-Szabó Zoltán. Az első kötet kezdeti kérdése, a kimondhatatlanság problémája tehát itt ismét új alakot ölt, vagyis inkább alakokat: a kimondhatatlan egyrészt a kiejthetetlen, másrészt az ismeretlen és a művi, ugyanakkor a szabályszerűségét nélkülöző, rontott nyelv *lenyomata* is. Lenyomat, a szó vizuális értelmében: a kimondhatatlan mint kiejthetetlen voltaképpen a kalligráfiák, a képi költészet felé eltolódás egyik módusa is, ami felé Tandori többször el-elmozdul, átlépve a poétikai határokat, mint a Wittgensteint idéző képverseknél, amelyekben nem pusztán betűkből, hanem a papírra vésett jelek és az üresen hagyott háttér összjátékából bontakozik ki az műalkotás, ami jelek és zajok viszonyaiként válik értelmezhetővé. Ugyanakkor ez éppúgy működhet, mint a gépírás, amely „optimalizálja a nyelv fonológiai elemekre való tagolását és a beszélő hang érzékiségét a papír »fehér morajlásával« helyettesíti.”²⁴

Tandori „szonettgépezete”,²⁵ az automatikus írás, s majd az izomorfizmusként értékelhető magánhangzócsere- és elhagyás, az írógép mint technikai médium versbe írásának gesztusa kerül elő Petri György Shakespeare-szonettjében, az *Az vagy nekem* címűben is: „(új gép, alig lelem az ü-betűt); [...] Szögletes zárójelben / – ami nincs a gépeden.)” vagy Várady Szabolcs *Szerkesztői üzenet* című szonettjében – „Mihelyt kapásból meg tudsz írni egy / szonettet, mondjuk ilyesféleképpen, / ujjaidat csak futtatva a gépen, / s úgy érzed, hogy magától (szinte) megy,” –, amely szintén utal Shakespeare-re, az ő neve mellett Petrarca, Sidney és Spencer nevét citálja. A szonettírás automatizáltságára többféle jelentésben használható a *szonettgép* kifejezés, egyrészt a Raymond Queneau-féle szöveggenerátorra,²⁶ másrészt a forma mechanikus megtöltésére, arra az aktusra, amikor maga az író válik „géppé” vagy válik eggyé gépével. Szonettgépnek nevezte például Borbély Szilárd Lanczkor Gábor *Három utolsó dalát* is:

²³ KULCSÁR-SZABÓ, I. m., 153.

²⁴ Uo., 143.

²⁵ Ezt a kifejezést Bertók László munkamódszerére használja Orosz Ildikó, vö. Orosz Ildikó, „*Akkor is, ha abbagyom.*” *Bertók László szonettköltészete*, Jelenkor 2001/12., 1269–1289. 2001. Bertók István vagy Markó Béla szonett-termelése hasonlóan automatizáló, gépszerűnek nevezhető, mint Vörös István „önjáró” zoltárgépe, a szerző ez esetben önmagát nevezi termelő gépnek: „1. A gép bemutatkozik // Én nem vagyok ember. / Mesterséges intelligencia, / valaki testébe építve. [...] Azt teszi, / amit a gép diktál. Nincs / sok köze hozzá, működik. De zajt csap.” Lásd VÖRÖS István, *A Vörös István gép rombolása*, Új Forrás 2006/4., 12.

²⁶ Egy szinte végtelen számú (negyven a tizediken) lehetőséget magában hordozó, papír alapú kombinatorikus mű Raymond Queneau-tól, a *Cent mille milliards de poèmes* (Száz ezer milliárd vers, Paris, 1961) 568 s az ennek (korlátozott) szemléltetésére létrehozott francia nyelvű weboldal (Papp Tibor munkája: <http://permutations.pleintekst.nl/queneau/poemes/poemes.cgi#blocked>), amely egy olyan kvartinákból és tercinákból álló szonettet tartalmaz, amelynek mind a tizennégy sor négyféle változatból választható ki a versgenerátor elvei alapján. Erről és a további, véletlenszerűséggel játszó szonettekről, a kombinatorikus versről lásd az 1. lábjegyzet 1. hivatkozásában.

csikordul a rím, ráfordul a munkadarab a szállítószalagra, viszi a szonettgép a szavakat, halljuk közben a megszokott, jól ismert ritmust, a ritmikus kattogást. Nem úszuk meg, hogy szembe kelljen nézni a szonettséggel magával, ami a lét, a lélek és a formák kérdése, már Tandorin átszűrve. A Tandori által tovább dolgozott Pilinszky. [...] kattog tovább a szonettgép, és darálja be a szavakat az előre legyáratott [sic!] sablonba.²⁷

A posztmodern nyelvkritika és az önreflexivitás

Petrié mellett Tandori lírája is hamar (a hetvenes évek közepére) „a korszak elretentő szitokszavainak – pesszimizmus, dezillúzió, befelé fordulás, ezoterikusság, filozofálás, gyökértelenség, távolságtartás, öncélú modernizmus –, s így a hagyományok megtagadásának, a társadalmi valóság iránti érzéketlenségnek elsőszámú kimondott, vagy egyértelműsített illusztrációs anyaga lett, a szándékokkal ellentétben pályakezdésének súlyát rendkívüli módon megnövelte”.²⁸ Tandori „számára az egyéni lét, és általában a létezés abszurd dolog, filozófiai nonszensz”²⁹ – írta Lengyel Balázs 1973-ban. A *filozófiai nonszensz* a Tandori által sokat citált Wittgensteinre is vonatkoztatható: „az értelmetlen kifejezések nem azért értelmetlenek, mert nem találtam meg a helyes kifejezéseket, hanem mert az értelmetlenségük alkotja tulajdonképpeni lényegüket. Mert arra akartam csak használni őket, hogy túljussak a világon, azaz túl a jelentéseket közvetítő nyelven. Arra hajtott valami, hogy nekirohanjak a nyelv korlátainak”³⁰ – szól (már) a *Filozófiai vizsgálódások* Wittgensteinjének néhány mondata, aki a *Traktátusban* (még) ezt írta: „minden lehetséges kijelentés szabályszerűen képzett, és ha nincs értelme, ez csak azért lehet, mert egyes alkotórészeinek nem adtunk jelentést (*Bedeutung*). Még ha azt hisszük is, hogy megtettük.” (§5.4733).³¹ Ez felveti a kérdést, hogy a nyelvnek vajon a pusztán közvetítő funkcionál nagyobb szerepet is tulajdoníthatunk-e, s ha egy adott ponton megváltozik, vajon miképp lesz értelmezhető a későbbiekben (például Tandori *Koppar köldüsében*), illetve meddig tart a szemantika határa, s hogyan konstruálódik meg a jelentés: definíciók útján vagy a nyelvhasználat által alakul-e ki (Wittgenstein nyelvjáték-elmélete a nyelv pragmatikus működésében hisz).

A *Még így sem* rendhagyó fajtákat is életre hívott (álszonettek, majdnemszonettek, duplaszonettek, szonettmutációk), majd az 1983-as *A feltételes megálló* is között néhány szonettet. Ez a kötet folytatta a „szétírást”, de olyan hosszúversekkel, amelyek kevésbé tűrik meg maguk között a szonettek, a kötet második felében azonban, a formabontó képversek után szerepel azért néhány, például *A színhatárok* (AAAA AAAA BCD CBD) vagy *Az arc állványai; illumináció* (az utóbbi bővített szonett: ABBA

²⁷ BORBÉLY Szilárd, *Három szonettgép*, Kalligram 2006/11–12., 11–12.

²⁸ KERESZTURY Tibor, *Petri György és a századvég magyar költészete*, University of Jyväskylä, Jyväskylä, 2013, 81.

²⁹ LENGYEL Balázs, *Verseskönyvről verseskönyvre*, Magvető, Budapest, 1977, 180.

³⁰ Ludwig WITTGENSTEIN, *Filozófiai vizsgálódások*, ford. NEUMER Katalin, Atlantisz, Budapest, 1998, 11.

³¹ Ludwig WITTGENSTEIN, *Logikai-filozófiai értekezés. Tractatus logico-philosophicus*, ford. MÁRKUS György, Atlantisz, Budapest, 2004, 69.

ABBA CDE CDE CDEE). Az 1984-es *Celsiusban* elrejtve bukkan csak fel e forma: a *Ha szeretsz, mondja Kosztolányi* című, oktrávából és szextettből álló vers az 544 oldalas kötetnek pontosan a közepén (nem számítva a kötet címnegyedét), a 269. oldalán található. Az 1988-as *A megnyerhető veszteség* közli *A holnap-is-nap* című szonettet (továbbá néhány tizenégy soros vers szerepel még benne), amelyben ismét előkerül az írógép és rend(szerzés) igénye: „Köd van, éj van, / és az írógépem körül karéjban / mind az elrendezendő. Rendje lesz.”.

Az 1998-as *A járóbetegben* a monumentális hosszúverseken túl (pl. *Hashártyaszakadási elégia*, *A hulló csillagok állása*) ismét előkerül a szonett. Ebben szerepel a *Kálnokynak* (AABB CCDD EEEFFE) szóló vers, illetve a *Hekatomba – Szonettfos (és jegyzetek)*. Tandori saját, korábbi szonettkoszorújával (*Szonettkosz*, 1995) párbeszédbe lépő önparodisztikus szonettkoszorújához tartozik egy hosszú jegyzet is – *Másnap. Utó. Nyakig-lábjegyzet (A „Hekatomba” környezetrajzából)* –, amelyben a szerző leírja, hogyan, hol és mikor keletkezett a ciklus, hiszen azt gondolja, hogy

[h]a nem lenne ez a függelék, maga a vers, a torzított szonettkoszorú, döbbenetesen állna, nagy kőként, hogy került oda? [...] Ha nem lenne a függelék, ez, a vers maradéktalanul megtenné hatását, de a függelék utószöveg sem vesz el abból; ha úgy lehetne, örült volnék, íme, hogy sokkal lényegtelenebb, bár nekem és talán az Olvasónak, az irodalomárokhoz is eléggé érdekes dolgokról „itt mindjárt és így” írok [...] Ott volt először is egy még-még-utó-vers, melynek csatolását – a szonett sorhoz – elvettem. Minek. Nem igazán jó vers, lecsengés, meg a 14+1 formát legalább váz szerint tartsuk be! [...] A szonettkoszorú formára tudatosan mondtam: „torzított.” Nem torz. [...] Volt még egy nagyon szép felkérés: Szép Ernőről – én választottam őt – írjak 16-20 oldalt. „Régiokról”. Ekképpen én Szép Ernőt... és előjöttek a nagy első világháborús versek, halálversek, mint a *Szegények...*, a *Bocsássatok meg...*, a *De szegényen élni...* és a hosszú versek. Ez a munka feltétlenül hatott a „Hekatomba” létrejöttére. [...]³²

Bár Szép Ernő is írt szonettek, ³³ a felsorolt verseknek inkább a tematikája gyakorolható hatást a *Hekatombára*, illetve a szonettkoszorú végén/után található tizenötödik szonetre: a *Szegényszonettre* (ABBA ABBA CDD CEE), amelynek első tercínája visszautal a koszorú címére: „Feketén, kéken, vörösen / halmozódó, holt hekatomba, az úgynevezett / szív, a szívem [...]”.³⁴

A szonettkoszorú a forma szekvencialitásának speciális típusa, amelynek egyes verseit tartalmi, szerkezeti és metrikai kötöttségek fonják össze, formai előzményei a tenzonék és a coronák (amely darabjai tartalmilag összefüggők) – a hét szonettből

³² TANDORI Dezső, *A járóbeteg*, Magvető, Budapest, 1998, 53–66.

³³ Lásd a nagyobb, szonettel foglalkozó munka részeként: PATAKY Adrienn, *Ady-hatás Szép Ernő szonettjeiben = Álom visszhangja hangom. Tanulmányok Szép Ernőről*, szerk. PALKÓ Gábor, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2016, 109–129.

³⁴ Az előző jegyzetben megadott helyen kifejtem, hogy a szív az egyik központi motívum Szép Ernő szonettjeiben, lásd *Uo.*, 123–125.

álló koszorúk (crown of sonnets) után később nyolc és tizenkettő versből álló koszorúk is kialakultak. A német és a magyar lírában³⁵ a tizenöt szonettből felépülő koszorú terjedt el, darabjainak kezdő- és végsorai egymásba fonódnak, tizenötödik verse a mesterszonett, amely az előző tizennégy szonett kezdősoraiból áll. A szonettkoszorú a hetvenes években (újra) divatba jött, egy fiatal, romániai irodalomkritikus 1979-ben újbóli térnyeréséről ezt írta (Szócs Géza, Palotás Dezső versei révén):

[...] a hetvenes évek közepének-végének egyik uralkodó (?) formája is – a szonett- (koszorú) – egy gyökeresen megváltozott helyzet (s egy újabb nemzedék) erősen bonyolult tartalmait, magatartás-módozatait kísérli megformálni. Nem új formáról van szó, minthogy a szabad vers esetében sem beszélhetünk erről az ötvenes, hatvanas években, csupán egy műforma újrafelfedezéséről. Kiemelték az úgymond klaszszikus (irodalmi) kontextusból, s új összefüggésben új jelöltek kapcsolódtak a régi formához.³⁶

Rajtuk kívül megemlíthető még Markó Béla, Somlyó György, Gergely Ágnes, Hizsnyai Zoltán, Kovács András Ferenc vagy Kiss Judit Ágnes neve a közelmúltban született szonettkoszorúk tekintetében. Tandori költészetében többször felbukkan ez a speciális versciklus, az 1999-es *Főműben* is található egy szabályos szonettkoszorú (*Szonettkoszorú*), majd egy szabálytalanabb ciklus, tizennégy szonettel (*Szonettkosz*) és egy tizenötödik verssel (*Mesterszonett*). A 2001-es *Aztán kész* kötet különlegessége több másik szonettciklus mellett *A belső utazások (Új ficam)* ciklus, amely négy szonettből és egy félszonettnyi csonka szonettből áll, illetve itt szerepel a *Weöres Sándor* és a „Tandori Dezső” című szonett is, amelyek ismét teret adnak a költői önreflexiónak.

A *Szonettkosz*-ban a nyolcadik vers (AABB CCDD EEFF GGH HIJ) eggyel több kvartinát tartalmaz, mint a petrarcai alapképlet, amely jelenségre a soron következő, kilencedik szonett (ABBA CDDC DDE EFF) így reflektál: „és véletlenül egy strufnival több lett a szonett is! / meg túl hosszú a sor / de hát amikor / a lendület elvisz.” Ez a jelenség nem egyedülálló Tandorinál, megjelenik két 1977-es versben is, amelyek egymást követik: az 197712/d csonka szonettet az 197712/e című bővített szonett követi, utóbbi pótolja az előbbiben elhagyott strófaegységet: „A rend kedvéért – mivel az előző / szonett nem lett szonett, mert az utolsó / három sorát elhagytam: itt pótlom! –,”. Tandori így csinál a hibából erényt, vagyis épp a rendre hivatkozva létrehozza a szonett egy újabb formáját.

A *rend* Tandori folyton visszatérő fogalma, például az 1976717/b – *Ami volt, azt nem veszik kölcsön* című szonettben is szerepel, amely a megszólalás pontosságára hívja fel a figyelmet: nem mindegy, milyen pozícióból, miként indul egy vers: „Már *ahonnan*

³⁵ Az első magyar szonettkoszorú az 1848-as *Adelinához* című Bangó Pető-vers volt, a legismertebb magyar szonettkoszorú pedig József Attila *A kozmosz éneke* című műve. Utóbbiról, annak az olasz reneszánsz *sonetti a corona*-szerkezettel való összevetéséről lásd Lotz János, *Szonettkoszorú a nyelvről*, Gondolat, Budapest, 1976., a szonetról és a szonettkoszorúról továbbá lásd KUNSZERY Gyula, *A magyar szonett kezdetei*, Akadémiai, Budapest, 1965.

³⁶ BORCSA János, *Formák változása. A szonett(koszorúról)*, Korunk 1979, 970–971.

megszólal valaki! ott / *eldölt* minden, megszólalás-ügyben.”, s azt írja: „mint ha a dolgok // rendben lettek volna. Mert rendben vannak”. Ez, a *rend*(ezettség) ismét visszavezet Wittgensteinhez, aki a *Vizsgálódásokban* azt írta: nem a nyelvkritikai út a helyes, magyarázat és felülvizsgálat, tehát beavatkozás helyett leírásra van csak szükség: „nyelvünk minden mondata »úgy, ahogy van«, rendben van.” (§98).³⁷ A rendezettség-re, a versírás szabályaira reflektál az 1976713 – *És azért mindig van*, illetve az 1973 – *Verstan és vers; (jambusok)* című szonett is, megint önreflexív-performatív módon, az előbbi negyedik sorában például így: „s az előző két sor végén nincs rím;” vagy az utóbbi első kvartinájában ekképp: „Minden költőnek hozzá kell szólnia / a verstanhoz, a szakkérdésekhez. / Az első sor itt egy tizenegyes, / a második; tízes. A ritmus csalóka.” A szótagszámra utalás, illetve a szótagok lejtésének skandalása több versben előfordul, a VI. *Az alapfokú (hiába)való* ciklusban található, 1976714/b – *Jambikus szonett*hez fűzött megjegyzések például hangos ritmizálásra biztatnak. E vers a szonett rímképletét is közli a verssorok elején (AAAA AAAA BCC BBD), s ezeket csoportosítva, skandalva hozzáfűzi a szonettre, kisebb betűtípussal, ám mintegy farkot, újabb tercínát alkotva:

a) és c): tízes sorok; ti-tá, ti-tá, ti-tá, ti-tá, ti-tá.

b), d) és e): tizenegyesek; ti-tá, ti-tá, ti-tá, ti-tá, ti-tá, ti.

Olvassuk ilyen ritmizálással is.

Ez a költői tevékenységre és a formára utaló allúzió gyakori Tandori szonettjeiben, szándékos rontással, s arra reflektálással párosítva is, például az 1976713 – *És azért mindig van* címűben: „s itt megint egyet rontok”. A lírai én (amennyiben van) versviszonya önreflexív, mint láthatóvá vált, a Tandori-szonett is gyakran az: a lírára, mint eseményre, folyton mozgásban lévő formára, s annak aktuális állapotára, illetve létrejöttének körülményeire reagál, gyakran performatív módon. Az sem egyedülálló, hogy a szonett az öntematizáló szonettek mellett esszéikben vagy más versekben is témává válik, a *Kompozíció* című darabban például (amely az 1978-as *Még így sem* kötet verse) ezt olvasható: „Nem akarok szonettet írni, csak / el akarok mondani dolgokat, / melyeket nem tudok hitelesen / elmondani másképp”, a huszonhat soros vers végére a kör bezárul, mégiscsak: „*most, hogy el lehet / mondanom*, jobb lesz inkább – egy szonett.”

A *miként* mellett permanens kérdés a *miről*: a Somlyó Györgynek ajánlott *Minden egyéb*, 1976710 (az V. *Próbálg meg úgy írni, mintha nem írnál* ciklus második verse) jól példázza a wittgensteini dilemmát, hiszen az első tercínája egy önmegszólító kérdés ismétlődő szerkezetéből áll össze: „Mit mondjak minden egyébről, amit kell; / mit mondjak minden egyébről, amit; mit mondjak minden egyébről, alig; / mit mondjak

³⁷ Ludwig WITTGENSTEIN, *Filozófiai vizsgálódások*, 75. A *Traktátusban* ez még másként jelent meg: „[k]öznap nyelvünk minden kijelentése, úgy, ahogy van, logikailag teljesen rendezett”, lásd WITTGENSTEIN, *Logikai-filozófiai értekezés*, 80. §5.5563. Neumer Katalin úgy fogalmazza ezt meg, hogy Wittgenstein szerint „nyelvünk ellenáll minden szisztematizáló törekvésnek... Nyelvünk kibújik minden definiálási kísérlet alól”, lásd NEUMER Katalin, *Határutak. Ludwig Wittgenstein késői filozófiájáról*, MTA Filozófiai Intézet, Budapest, 1991, 19.

minden egyébről, van itt hely.” A szonett a szavak kombinálhatóságának lehetőségét játssza ki, a rímhelyzetben álló szintagmák (*amit kell – van itt hely; amit – alig; egyéb – lényegét*), A1B1B2A2 A1B1B2A2 B2C1A1 C2B1A2 rímsorozatokat alkotnak, amelyben az A1, A2, B1, B2 rím��avak háromszor fordulnak elő, illetve a tercináknban felbukkan még egy *egyéb-lényegét* rímpár, C1 és C2. Átlépve a lineáris olvasás értelemkereső attitűdjét, kiolvashatunk a rímek vertikális egymásutániságából új jelentéseket is: „alig van itt hely” vagy „amit kell, amit, azt alig” vagy „már alig minden egyéb, amit kell” stb., érdemes volna a queneau-i elhaikusításnak is alávetni ezt a verset. A második tercina első sora („nem rejthetem szonettet lényegét;”) önreflexíven utal a szonett sajátosságaira, a petrarcai szonett rímképletére, illetve arra, hogy hagyományosan a szonett tercináiban, illetve utolsó szakaszában ellentét, fordulat várható. A vers lényege az egyre bővülő, kibomló iterációs szerkezetben, az egymás mellé helyezett szavak felcserélhetőségében rejlik, a szavak ismétlése, variálhatósága, a látszólagos semmitmondás mögött rejlő rendezettség a nyelv működésmódjára mutat rá. Tandori mintha továbbfejtené a *Traktátust*, amikor annak utolsó pontját – „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell.”³⁸ – véve kiindulópontnak, ez válik maximájává: „Amiről nem lehet beszélni, csak arról érdemes.” (*Minden egyéb*).

Az 1976712/c – *Világnyelv*³⁹ című szonett a nyelven túli kifejezhetőség problémáját hívja elő, a nyelvvel és annak érzelmeket szemléltető emberi hanghatásaival játszik, amelyek esetén fontosabb a pillanatnyiség, a hangzás, mint a szótári jelentés. Tétje az artikuláció akusztikai univerzalitásának problémája, hogy a pontos, egyedi jelentéssel nem bíró, szóként nem mindig értelmezhető szótagok (indulatszavak, felkiáltások, hanggesztusok: *ha, hi, mi, aha, na, ho*) hangalakjának lehet-e egyetemes jelentése, atmoszférateremtő ereje – a vers címe erre, a világnyelvként értelmezhetőség vágyára utal. Azonban e szótagok jelentéssel való felruházása általában szóbeli interakció közepette történik meg, s ebben fontos szerepet kap az éppen aktuális kommunikációs helyzet: az intonáció, hangszín, ritmus, tempó vagy a szöveggörnyezet. Hasonló vers az 1976715/h *Nevetőkészlet; szűken, de megvan, olyan is az alja; tessék hangosan olvasni, pontosan végignevetni az egészet: régi („amíg a készlet tart”) vicc* című, szintén 4–4–3–3 felosztású szonett, amelynek minden sora a *tea* betűkapcsolattal kezdődik, majd a *ha, hi, hō*, stb. szótagok ismételtetésével folytatódik. A magyar nyelv összes, tizennégy magánhangzóját felvonultatja, „amíg a készlet tart” – olvasható a címben. A hosszú cím, a szonetthez fűzött appendixszel együtt, de a verssel ellentétben összefüggő mondatokat, szó szerkezeteket közöl, mintegy kereteként a szonettnek. Míg a cím instrukciókat, a jegyzet (ön)ironikus utólagosságot mutat („a) Milyen jól indul. / b) Már reflexív. / c) Már nem igazi. / d) Már többértelmű; esetleges. / e) Már jó lenne kiszállni. / f) A csörömpölés hangja néma.”). A magánhangzókkal játszik az 1976715/v – *a a é e – A nap vége* című szonett is, ez azonban csak hét sorában közöl magánhangzókat, a másik hétben teljes mondatok szerepelnek. A vers önmaga tükrö: a pusztán magánhangzókat tartalmazó sorok az utánuk

³⁸ A *Traktatus* befejező mondata, 7. paragrafus, lásd WITTGENSTEIN, *Logikai-filozófiai értekezés*, 7.§.

³⁹ A verset Jeney Zoltán megzenésítette, a *12 dal – női hangra, hegedűre és zongorára* második darabjaként (1988).

álló, értelmes mondatokból, mássalhangzók elvonásával keletkeztek (mint ahogy a címben a minta előre is bocsátja: *a a é e – A nap vége*).

Tandori (szonett)költészetében a betűnek a szótól való felszabadítási igénye észlelhető, ami közel áll a lettrizmus irányzatához; az elképzelés „vezéralakjának” alap gondolatait jól összefoglalja Gottfried Benn az alábbiakban:

a szót meg kell tisztítani minden extrapoétikus értéktől, és hogy a felszabadított betűknek olyan zenei egységet kell képezniük, amely a hörgést, a visszhangot, a nyelvcsettintést, a bőfögést, a köhögést és a hangos nevetést is vissza tudja adni. Hogy a dologból mi lesz, egyelőre nem tudni. Egy és más kétségtelenül nevetségesen hangzik, ám ennek ellenére sem teljesen lehetetlen, hogy az ismét átalakult szó-érzékelésből, a lankadatlan önelemzésből és az eredeti módon továbbfejlesztett nyelvkritikai elméletekből olyan új lírai dikció születik, amely annak az egy Valakinek a kezén, aki hatalmas bensőjével ki tudja tölteni, ragyogó alkotásokat eredményezhet. Pillanatnyilag mégis azt kell mondanunk, hogy a nyugati vers egyelőre valamiféle formaelvre épül, és szavakból áll, nem pedig bőfögésből és köhögésből.⁴⁰

Mintha Tandori programja ennek az ötvenes évekbéli gondolatnak a meghaladása volna – több önreflexív szonettje egyszerre épít a formaelv intencionalitására és a lettrizmus isou-i alapgondolatára, vagyis a hang artisztikus értékére, fonetikai prezenciájára. Utóbbi önmagában elégtelennek bizonyul az univerzális költeménnyé váláshoz, a versek pedig – ahogy a mottó idézi Bennt, s ez különösen igaz talán Tandori fenti darabjaira – nem fordíthatók le másik nyelvre, mert a tudat „beleíródik” a betűkbe, „belenő, beletranszcendál a szavakba. [...] az egymás mellé helyezett betűk pedig akusztikusan és emocionálisan felcsendülnek a tudatunkban. [...] A szó nem csupán a jelentést és a tartalmat csendíti fel, a szó egyrészt szellem, másrészt rendelkezik a természeti dolgok lényegszerűségével és kétértelműségével.”⁴¹

⁴⁰ Gottfried BENN, *Líraproblémák* [1951], ford. KURDI Imre, Holmi 1991/8., 953.

⁴¹ Lásd továbbá: „a fekete betű már maga is a művészet terméke. Egy közbülső rétegbe tekintünk tehát a természet és a szellem között, és olyasvalaminek a közrehatását látjuk, amit a szellem formált és a technika alkotott.” *Uo.*, 959.

KRITIKA

S. VARGA PÁL

„Jövevények és zsellérek”

Dávidházi Péter: „Vagy jöni fog...” Bibliai minták nemzetiesítése a magyar költészetben

Az irodalom kultúratudományi fordulatának értelmezéseiben visszatérő mozzanat a *diszciplináris* szóhoz fűzött „transz-”, „multi-”, „inter-” előtag. Ez arra utal, hogy a fordulat nyomán megkérdőjeleződött az egyes tudományterületek hagyományos szétválasztása – ahogyan azt az irodalomtudomány terén leginkább az orosz formalizmus és a New Criticism képviselte. Bármennyire idegenkedik is a posztmodern kor a nagy rendszerektől, a multi-, inter- vagy transzdiszciplináris jelzők olyan átfogó szemlélet felé mutatnak, amelynek rálátása van a kultúrára mint jelentések, értékek, érzékelés-, gondolkodás- és cselekvésmódok szimbólumokban rögzített, funkciók szerint tagoló rendszerének egészére. Mint ismeretes, e szemlélet legjelentősebb tudománytörténeti előzménye – a tudományterületek elkülönülésének idején feledésre ítélt – göttingeni neohumanizmus a maga holisztikus tudomány szemléletével, amely a természet és az ember egységének előfeltevésén alapult. Az irodalom, művészet és a kultúra más területei közti közvetítettség tekintetében persze közelebbi előzmények is előtűnnek – legyen szó akár Dilthey szellemtudományi módszeréről, akár a szimbolikus formák cassireri filozófiájáról, akár az esztétikai tudat elkülönülését bíráló Gadamer-ről, aki szerint a nagy művészeti korszakokban a művészi alakzatok „vallási vagy profán élet-funkciója mindenki számára érthető volt”.¹

A göttingeni neohumanizmus tudományosságában gyökerező (kora)romantikus elmélet nem is csak a vallás és a kultúra többi területe közötti benső összefüggést hangsúlyozta, hanem – a felvilágosodás nagy törését követően – úgy ítélte meg, hogy a vallás meghatározó szerepe nem szűnik meg a kultúra elvilágiasodása után sem. A. W. Schlegel, akinek a véleménye egyezett a romantikus teória számos képviselőjével az európai civilizáció klasszikus és romantikus – értsd: antik és keresztény – korszakának megkülönböztetésében, így ír erről: a kereszténység „szülte újjá a kimerült és elsüllyedt régi világot” (ti. az antikot); ez a vallás „az újabb népek történelmének vezérelvévé vált, és még most is, amikor sokan azt hiszik, hogy kinőttek nevelése alól,

¹ Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, ford. BONHYAI Gábor, Gondolat, Budapest, 1984, 76.

sokkal inkább a befolyása alatt állnak minden rendű emberi dolgok megítélésében, mint azt maguk vélik”.²

Nem kell persze a „göttingeni paradigma” hívének lenni ahhoz, hogy a kultúra alapját képező vallási szövegek és a modern irodalom strukturális kapcsolatát lényegesnek tekintsük. Elvi jelentőséggel ezt Northrop Frye mutatta ki (Dávidházi Péter által is idézett) könyvében.³ Hogy milyen hatással volt a Biblia és a rá épülő gondolkodásmód, teológiai fogalomrendszer az angol és német romantikus irodalomra, azt Meyer H. Abrams vizsgálta átfogóan, *Natural Supernaturalism* című könyvében. „A világi írók – írja könyve előszavában – ugyanúgy nem tudtak elszakadni a sok évszázados zsidó-keresztény kultúrától, ahogy a keresztény teológusok sem a klasszikus és pogány gondolkodás örökségétől. A folyamat [...] nem a vallási eszmék kiiktatását és lecserélését hozta magával, mint inkább a vallási eszméknek egy szekuláris előfeltevéseken alapuló világkép alkotóelemeiként való asszimilációját és átértelmezését.” A romantikus írók, „akár volt vallásos hitük, akár nem, arra vállalkoztak, hogy megőrizzék a hagyományos koncepciókat, sémákat és értékeket, amelyek a Teremtőnek teremtményéhez és a teremtéshez fűződő viszonyán alapulnak [...]. Annak ellenére, hogy ezeket természetfeletti vonatkozási keretek közül természetiek közé helyezték, a régi problémák, a régi terminológia, az emberi természetről és történelemről való gondolkodás régi módjai továbbéltek mint rejtett megkülönböztetések és kategóriák, amelyeken át akár a radikálisan szekularizált írók is látták magukat és világukat.”⁴

Mindezt azért kívántam előrebocsátani, mert ha a régi irodalom esetében elfogadottnak számít is az irodalmi szövegek Bibliára vonatkoztatott értelmezése, a 19. századdal kezdődő modern irodalom vizsgálatában a bibliai kontextus (nálunk legalábbis) rendszerint háttérbe szorul, vagy éppen fel sem tűnik. Dávidházi Péter könyve látványos bizonyítéka annak, hogy a Biblia mint az európai (és benne a magyar) kultúra alapszövege a nemzeti keretek közt újjászerveződő 19–20. századi magyar irodalomban sem játszik csekélyebb szövegformáló és jelentésképző szerepet, mint annak előtte.

A könyv újdonsága mégsem abban áll, hogy az újabb magyar irodalom emblematikus szövegeiben kimutatja a bennük nyíltan vagy rejtve előforduló bibliai toposzokat, beszédmódokat (bár ez sem lebecsülendő teljesítmény). A kötet alcímében említett *minták* az elemzések alapfogalmául szolgáló *utalás* azt jelzi, hogy itt nem bibliai szöveghelyek átvételéről lesz szó, hanem a bibliai toposzok és a „nemzeti irodalom” égisze alatt létrejövő költői szövegek jelentésképző kölcsönhatásáról. Arról, hogy mire, hogyan és miért emlékszik a magát nemzetileg meghatározó 19. századi (s a rá következő modern) magyar költészet az örökül kapott bibliai hagyományból. A mindvégig egységesen alkalmazott „kinagyító módszer” – a költemények mögött meghúzódó bibliai helyek és viszonylatok aprólékos elemzése – tehát nem a pozitivisták hatáskutatásnak,

² August Wilhelm SCHLEGEL, *Ueber dramatische Kunst und Literatur* = Uő., *Vorlesungen*, Mohr und Zimmer, Heidelberg, 1809, 20.

³ Northrop FRYE, *The Great Code. The Bible and Literature*, Routledge & Kegan Paul, London–Melbourne–Henley, 1982. (Magyar fordításban: Uő., *Kettős tükör. A Biblia és az irodalom*, ford. PÁSZTOR Péter, Európa, Budapest, 1996.)

⁴ M[eyer] H[oward] ABRAMS, *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*, W. W. Norton & Company, New York – London, 1973, 13.

hanem az irodalmi jelentésképzést befolyásoló kulturális emlékezet szemantikai vizsgálatának szolgál eszközüül. Amint a T. S. Eliot *The Waste Land* című művének magyar fordításait vizsgáló fejezetben olvassuk, „az utalások létesítik a kulturális emlékezet legkisebb működő egységeit az irodalomban”; „összekötő láncszemek”, amelyek arra szolgálnak, hogy „a múlt egy darabka szövegmaradványát új kontextusba foglalva átadják a jelennek, s ezáltal ártértelemezve megőrizték a jövő számára” (396–397.).

Az elemzés első lépésben az eredeti héber/görög szöveghely nyelvi-kulturális- vallási összetevőit tárja fel, majd az irodalmi szöveg szerzője által használt fordítás(ok) tanulságait veszi számba. (Apró technikai malőr, hogy a görög szavak a héber írás duktusának megfelelően, jobbról balra vannak írva, igazolva a szerző aggodalmát, amely szerint a Sátánt – ezúttal: a technika ördögét – „kaján örömétől talán soha nem tudjuk egészen megfosztani” [468.].) Az értelmezés már kiindulásában sem csak magára az irodalmi szövegre összpontosít; s ha az esztétikai szempont őrzi is vezető szerepét, Dávidházi, maga mögött hagyva a New Criticism szigorú szövegközpontúságát, kultúratudományi horizonton vizsgálódik (az erre vonatkozó reflexiót lásd a 223–224. oldalon). Ha már az elméleti előfeltevések megválasztását is a megközelítés szempontjainak sokfélesége irányítja, maguk az elemzések tekintettel vannak a művek irodalmi és nem irodalmi szövegkapcsolataira, közösségi használatára, a kinagyított részletek társadalmi és mentalitástörténeti hátterére, vallási, etikai, jogi, gazdasági, lélektani, retorikai, logikai és életrajzi vonatkozásaira, hogy végül – az illető szövegdarabot visszailllesztve helyére – kimutassák a műegészben betöltött jelentésképző funkcióját.

A tözertes, egy-egy szövegrész egész (bibliai) gyökérzetét feltáró módszer kérdéseket is felvet. Bármennyire szolgálhat is példaként az irodalmi szövegelemzés számára e metodika teljes körű érvényesítése – minden egyes szövegrészlet teljes utalásrendszerének és jelentésképző kölcsönhatásának feltárása gyakorlatilag kivitelezhetetlen. Az ilyen vállalkozás esélyét esetleg az a kétely növelheti, vajon a Dávidházi által kinagyított részletek mögött valóban ott van-e mindaz, amit kivételes tudású elemzőjük odavetít. Az „ott van-e” kérdés persze avitt pozitivistá előfeltevésre vall; mondjuk tehát úgy: ha az elemző a gyökerek feltárása során „ezer meg ezer apróbb szátra, majd számtalan gyökérrostra talál” (ahogyan Arany János, a módszertani mintával szolgáló „hunyt mester” fogalmaz), nem csak „az a baj”, hogy ezekből „nincs kiigazodás”, hanem az is kérdés, mennyivel járul hozzá a „fa” életéhez (a szöveg jelentéséhez) az összes hajszálygyökérből felszívott nedv.⁵ Lenyűgöző például az az elemzés, amely Széchenyi gondolkodásának bibliai mintázatát vizsgálja (93–120.), mindez azonban egyetlen „gyökérszálon” át táplálja a Szózat szövegének jelentését – amennyiben tudniillik az „az nem lehet” formulát a *Stádium* egy mondata ihlette (erről részletesebben lásd alább). Hasonlóan kérdéses, hogy bizonyos köznyelvi, de bibliai-vallási vonatkozást is hordozó kifejezés esetében – a részletesen feltárt bibliai megfelelések ellenére – mennyire indokolt e vonatkozásokra alapozni az értelmezést (ilyen maga a Szózat verscím, lásd 154–157.). Egy-egy kifejezés bibliai vagy magyar irodalmi előfordulásainak, megfele-

⁵ Az idézett hely: ARANY János, *Költemények Szász Károlytól = Uő. Prózai művek 1860–1882, II.*, szerk. KERESZTURY Dezső, s. a. r. NÉMETH G. Béla, Akadémiai, Budapest, 1968, 205. (*Arany János Összes Művei*, 11.) Idézve: 13.

lőinek látványos példatára ugyancsak a jelentés szerteágazó alakulástörténetét hivatott nyomon követni. Az elemzett szövegrészlet és a bibliai, irodalmi előzmények, társadalmi-kulturális kontextusok távolságának növekedésével azonban egyre nő a gyanú az olvasóban, hogy a források feltárását ilyenkor az adatok számbavételének igénye motiválta (például amikor arról van szó, mit *nem* vett át Arany a kévekötés metaforáját alkalmazó korábbi versekből a *Sejtelem* című négy soros írásakor, 256–258.).

A könyv első fejezete („*Jövevények és zsellérek*”. *Egy bibliai fogalom pár nyomában*) a cím és az *Előszó* olvastán akár zavarba is hozhatja az olvasót: témája Mózes 3. könyvének egyetlen mondata és annak különböző magyar fordításai. A fejezet azonban a továbbolvasás során többféle képpen is iránymutatónak bizonyul. *Előszó*: bevezet Dávidházi elemző módszerének műhelyébe, másodsor: segít megérteni a bibliai minták nemzetiesítésének fogalmát, harmadszor: mély értelmű kapcsolatot teremt az emberi élet vallási–egzisztenciális és nemzeti perspektívája között.

A vizsgálat tárgyául választott fogalom pár héberül *gérím ve-tósávim*; a fejezet címében szereplő *jövevények és zsellérek* Károli Gáspár fordításából származik, s abban a mondatban olvasható, amelyben (ugyancsak Károli fordítása szerint) az Úr megparancsolja népének, hogy „Az földet pedig senki örökbe el ne adgya, mert enim az az föld, mert ti én nálam iöueuényec és sellérec vattoc” (3Móz 25,23). A bibliai kifejezések és fordításaik beható elemzésének módszertani indítéka az a hermeneutikai fogantatású tétel, amely szerint „a Mózes-korabeli héber, illetve a középkori magyar társadalom nagy időbeli távolsága és alapvető szerkezeti különbségei, a feudális rendszer alkotórészeinek lassan, de évszázadok során mégiscsak változó elnevezései [...] nehezen lefordíthatóvá teszik azokat a történelmi konkrétumokat, amelyekre az adott isteni parancs (tiltás) vonatkozott”. (19.) Az elemzés olvastán – amely az eredeti héber szövegen túl a görög (Septuaginta), latin (Vulgata, Tremellius), illetve az angol, német, francia megfelelőket is tekintetbe veszi – nemcsak a jövevények/idegenek Mózes-korabeli társadalmi státusával és a héber szavak etimológiájával ismerkedünk meg, de a fogalmak különböző irányú jelentés-eltolódásaival is, amelyeket az egyes befogadó nyelvek eltérő társadalmi-kulturális közege, illetve a fordítók által választott szavak saját etimológiája idéz elő. Ezek után érkezünk meg Heltai Gáspár, Károli Gáspár és Bloch Móric (Ballagi Mór) fordításához, s értjük meg, milyen nyelvi-kulturális-társadalmi indítékokból fakad és milyen jelentésbeli következményekkel jár, hogy a *tósávim* kifejezést Heltai *vendégeknek*, Károli *zselléreknek*, Bloch Móric *bérlőknek* fordította.

Könnyű belátni, hogy ez az elemzés a könyv alcímében szereplő *nemzetiesítés* fogalmára is hatással van. Ha az *Előszó*ban az a – Toldy Ferenc nyomdokain járó – meghatározás olvasható, hogy „valaminek nemzeties formában való létrehozása vagy újjáteremtése” (12.), a fenti elemzés megmutatja, hogy e meghatározás érvényessége időben is, hatósugarában is tágabb annál, semhogy csupán a 19. századi „nemzetépítés” viszonyaira alkalmazzuk. Bár Dávidházi nem bocsátkozik bele a nemzetfogalom körül zajló vitába („modernisták” – „primordialisták” – „etnoszimbolisták”), a kötet alcímére is figyelve kimondható, hogy a bibliai toposzok saját nyelvi-kulturális-társadalmi közegebe való átvitele során e helyek „nemzetiesítése” történik. Hogy a nyitó fejezet

nem használja e kifejezést, amögött higgadt nominalista belátás húzódnak: nem az elnevezésen múlik, hogy tekintettel vagyunk-e a kulturális elsajátítás időben távoli jelenségeinek közös lényegére. (Megjegyzem, a fogalom nem egészen előzmények nélkül való; bár Horváth János nem bibliai, hanem nyugat-európai költészeti minták átvételéről szól, hasonló elsajátításra alkalmazta a *meghonosítás*, illetve *nosztrifikálás* kifejezést.)⁶

A nyitó tanulmánynak aztán van egy, az előbbivel összefüggő, de mélyebben rejlő üzenete is. Az elemzés azzal zárul, hogy a vizsgált ószövetségi mondat „előhírnöke az Újszövetség egyik alapranításának: a föld végső birtoklásának jogáról lemondó, ittlétét eleve átmenetinek tekintő, égi urától függő helyzetét elfogadó jövevény létértelmezésének”. (36.) Amikor az olvasó a harmadik fejezet („*Őseinket felhozád...*”) végére ér, megérti, hogy e mondatnak nemcsak teológiai és létbölcseleti jelentése van, de – ahogyan az az egész könyv szelleméből következik – a nemzeti hovatartozás mibenlétét is meghatározza. Persze ezt már a „szimbolikus honfoglalások”-at tárgyaló fejezet élén álló mottók előrevetítették; az első kettő 1823-ból való versidézet – Kölcsey *Hymnus*ának a címben szereplő sora és annak folytatása, illetve Toldy (akkor még Schedel) Ferenc *Hazámhoz a' vidékből* című versének ama két sora, amely „Budánk, Budánk!” megszólítással indít –, a harmadik pedig: a nyitó fejezetből („*Jövevények és zsellérek*”) immár jól ismert 3Móz 25,23. Bármennyire írta is Kölcsey a *Hymnust*, úgymond, „a törzsökös magyarság nevében” (hozzátehetnénk: a nemesség eredetközösségi nemzettudata alapján), „nem akadályozhatta meg, hogy a versben akár betű szerintinek szánt jelentés ne váljék azonnal vagy előbb-utóbb metaforikussá, s vele a vér szerinti genealógia szimbolikussá”. (59.) Ha Toldy Ferenc, aki Franz Karl Joseph Schedel néven budai német polgárok gyermekeként látta meg a napvilágot, tudatos döntéssel választotta a magyar nemzettel való azonosulást, ez megszüntethetetlen hiányérzetet hagyott benne; „lélektani indítékaira nézvést talán egész munkásságát értelmezhetjük úgy, mint sorozatos kísérleteket az őshonosság hiányának szimbolikus pótlására”. (67.) Más a helyzet azokkal, akiknek a *Hymnus* „szinte öneszmélés előtti elsajátítása”-ban volt részük, amit „a szimbolikus azonosulás áhítatos pillanata”-ként éltek meg – akárhol voltak is őseik a honfoglalás idején ([60.]; költői szövegek „öneszmélés előtti” hatásáról alább még lesz szó). A közös eredet maga már nem mint tény, hanem mint a sajátként és közösként birtokolt (nemzeti) kulturális mintázat egyik alapeleme kap identitásképző szerepet – úgy is fogalmazhatnánk: a nemzet, tagjainak tudatában, eredetközösségből hagyományközösséggé vált. Ezért nem kérdés az sem, hogy a *Nemzeti dal* (elemzéséről alább lesz szó) „ősapáink” többes szám első személye nemcsak a vér szerinti leszármazottakat foglalja magában (lásd 166–167., 169.), hanem mindazokat, akik a többes szám első személyt magukra értik. (Mindközben azt se felejtjük el, hogy a szimbolikus beavatás elvét már a honfoglaló ősökre hivatkozó nemesi nemzettudat – sőt előzménye, a nomád „gentilis tudat” – sem nélkülözhetette; ezt jelentette az *atyafíúvá fogadás* szimbolikus aktusa. Ahogy Szűcs Jenő fogalmaz, a „Csatlakozó egyedek vagy csoportok annyiban válnak a »társadalom«

⁶ HORVÁTH JÁNOS, *A magyar irodalom fejlődéstörténete*, Akadémiai, Budapest, 1976, 220.

részévé, amennyiben a nemzeti jog- és tradícióközösség, következőképpen hipotetikus eredetközösség tagjaivá válnak”).⁷

A haza „*ex prima occupatione*” (első foglalásból eredő) birtoklása és a szimbolikus honfoglalás közötti különbség viszonylagosságát ugyanakkor az érti meg igazán, aki tudja, hogy a 3Móz 25,23 intelmében feltáruló perspektívából tekintve „*mindenki jövevény*”, s „innen nézve a személyes eredetmondákat legföljebb erkölcsi megszenvedettségük hitelesítheti, okmányi fedezetüktől függetlenül”. (69.) E bölcsességnek még egy további (talán nem is várt) jótékony hatására is gondolhatunk: fényében elhalványul a „történeti elsőbbség” (a magyarokkal szemben is alkalmazott) elve.

A *Hymnus* paraklétoszi szerephagyományát elemző, ma már klasszikusnak számító dolgozat, e két fejezet közé illesztve, új jelentést kap; nemcsak a „szimbolikus honfoglalások” kiindulásaként és bibliai vonatkozási pontjaként, hanem azért is, mert a folytatásban a *Szózat* „bibliai logikája és szerepmintája” kerül nagyító alá – azé a *Szózaté*, amelyet az irodalomtörténet-írás közmegegyezésszerűen a *Hymnus* világius párverseként tart számon. Az elemzés abból indul ki, hogy a 19. századi olvasók még felismerték a vers vallási vonatkozásait – Gyulai Pál például a 6. versszakot értelmezte úgy Vörösmarty-életrajzában, hogy „felhossa az örökös isteni gondviselést, mely annyi viszontagságok közt sem engedte megtörni [a nemzet] életerejét”. (82.) Gyulai értelmezését igazolja a vers kézírata is, amelyből Vörösmarty a javítások során hagyta ki a nyíltan bibliai-vallási vonatkozású kifejezéseket. (138.) Dávidházi a vers nyolcadik versszaka mögött („Az nem lehet, hogy annyi szív / Hiában onta vért”) a Bibliából ismert érvelésmód logikáját fedezi fel – amelyet Széchenyi *Stádium*ának egyik, az 1831-es kolerajárványra és parasztfelkelésre utaló mondata közvetített Vörösmartyhoz („Nem akarom soha hinni, hogy a' hazánkat ébresztő közelebbi kettős szomorú lecke minden haszon nélkül sülyedt volna el az idők tengerébe, 's hogy annyi kint, epedést hijába küldött volna a' népek legfőbb Ura az emberiségre; [...] ez lehetetlen! [...] haszna nem maradhat el [...]”, 110.). Dávidházi Széchenyi mondatának valamennyi kulcsfogalmát („Ura”, „küldött”, „hijába”, „haszon”) bibliai kontextusokkal köríti – a Széchenyi által használt német bibliafordítás tanulságait is felhasználva –, az egész mondatban pedig az *a fortiori* érvelésnek azt a változatát ismeri fel, amelyet a zsidó hagyomány *kal va-homer* (‘könnyű és súlyos’) névvel illet. Közismert példája ennek a Jónás könyvéből az az eset, amikor az Úr így érvel: „Bánkódsz emiatt a ricinus[bokor] miatt, jóllehet nem is gondoztad és nem is nevelted. [...] Hát akkor én ne irgalmazzak Ninivének, a nagy városnak [...]?” (Jón 4,10–11; 115.) Széchenyi mondatának logikájához a mezők liliomait, illetve a verébfákat említő jézusi példázaté áll közelebb („Ha tehát a mezőn a füvet [...] Isten így öltözteti, mennyivel inkább titeket, kishitűek”, Lk 12,27–28; „Ugye két verebet adnak egy filléren? S Atyátok tudta nélkül egy sem esik le a földre. Nektek minden szál hajatokat számon tartják. Ne féljete hát! Sokkal többet értek a verebeknél”, Mt 10,29–31.; 152–153.). Ha Isten apró dolgoknak is gondját viseli, mennyivel inkább viseli gondját a nagyobbaknak – Széchenyi állítására alkalmazva: „ha Isten kevés (sőt semennyi) kint sem küld hiába,

⁷ Szűcs Jenő, „*Gentilizmus*”. *A barbár etnikai tudat kérdése = Uő., A magyar nemzeti tudat kialakulása*, Balassi-JATE–Osiris, Budapest, 1997, 199.

az végképp lehetetlen, hogy »annyi«, azaz ilyen sok kint hiába küldött volna” (119.). Az érvelés akkor is a bibliai mintát követi, ha a „könnyű” elemre csak közvetve, a „súlyos” elem (*annyi* kint) révén utal. Ez a logikai struktúra került át Vörösmarty versébe – immár nem egyes konkrét megpróbáltatásokra, hanem az „egy ezredévi szenvedés”-re vonatkoztatva az „annyi” szót, s épült rá az egész verset átfogó érvelés, amelynek elemeiben további bibliai minták tűnnek elő. Mindezek, s hogy az „ezredévi szenvedés” értelmét hordozó alternatíva, a „jobb kor” és a „nagyszerű halál” kizár egy harmadik eshetőséget, az értelmetlen áldozatét, „a prófétai szerep nemzetiesített továbbvitelére vall”: a „szózat” valójában egy felsőbb akarat közvetítése, a nemzet közösségének egy tagja által. (159.) A prófétai szerep nemzetiesítésének elvi háttéréről később, Babits kapcsán olvassuk, hogy „a prófétai etika nagyrészt a vereségek megmagyarázásának szükségéből fejlődött ki, s e gondolkodásmód meghatározó szerepet kapott a magyar költészetben, melynek alapművei a sorscsapásokat isteni igazságszolgáltatásként vagy a boldogabb jövőt kiérdemlő áldozatként akarják látni”. (336.)

A *Szózat* bibliai logikájának elemzését olvasván ugyanakkor mégiscsak kísért a vers (fogadtatástörténetében abszolutizált) világiasabb jellegének tétele. Már a bibliai kontextusok is rendre olyan történetek, rituálék, példázatok, amelyekben Isten akaratának nyomai az ember földi életében megmutatkoznak – amint azt leginkább Jób esete mutatja (akit Isten gazdagon megjutalmaz hűségéért), vagy a *do ut des* (adok, hogy adj) – az áldozathozatal vallási logikája – szemlélteti (lásd 111., 106–107.). Az ószövetségi toposzok esetében ez kézenfekvő, hiszen az emberi élet túlvilági dimenziója, a feltámadás hite csak a kései, Kr. e. 167–164 közt keletkezett Dániel könyvében jelenik meg; a fogalom korábbi előfordulásai metaforikusak – „hallgatólagosan sem támaszkodnak még a feltámadás hitére” (239.; erről részletesebben lásd alább). Az újszövetségi helyek esetében azonban más a helyzet. Ha a verébfia már említett példáját vesszük, sajátos tanulsággal jár, hogy nemcsak a Bibliában olvasható szöveggel szerepel az elemzésben, de a kortárs Kemény Zsigmond utalása révén is, aki *Klasszicizmus és romanticizmus* című esszéjében idézi meg „a hegyi prédikáció azon gyönyörű és mélyen megnyugtató sorait, hogy egy verébfíu se hullhat ki fészkeből a mennyei atya akarata nélkül” (118. – ez a hivatkozás később több ízben ismétlődik a könyvben). Az esszé kontextusának tanúsága szerint Kemény a görög tragédia nevezisfogalmát jellemzi itt azzal, hogy a görögök még nem ismerhették a hegyi beszédet – így „még nem lehetének áthatva ama meggyőződéstől, hogy a jövő életben szolgáltatik ki az erény és a bűn igazságos díja”.⁸ Kemény esszéje egykorú a bibliai minták nemzetiesítésének Dávidházi által elemzett példáival (Arany János lapjában, a *Koszorúban* jelent meg 1864-ben), de a bibliai idézet nem a megírás korára vonatkozik, hanem antikvitás és kereszténység („klasszicizmus” és „romanticizmus”) korszakváltására – A. W. Schlegel fentebb idézett állítása szellemében. A szenvedés értelmét igazolni kívánó *Szózatban* azonban nincs, nem is lehet nyoma annak, hogy „a jövő életben szolgáltatik ki az erény és a bűn igazságos díja”, hogy az áldozat a mennyek orszá-

⁸ KEMÉNY Zsigmond, *Klasszicizmus és romanticizmus = Uő., Élet és irodalom*, szerk. TóTH Gyula, Szépirodalmi, Budapest, 1971, 399–400. Az utóbbi mondatra Dávidházi nem hivatkozik.

gában nyeri majd el jutalmát. S ez nemcsak a *Szózattal* van így, hanem Arany János *Magányban* című ódájának (1861) *Szózat*-parafrázisával is. („Az nem lehet, hogy milliók fohásza / Örökké visszamálljon rólad, ég!” – olvassuk, a parafrázis folytatása szerint pedig az sem lehet, hogy „annyi vér – a szabadság kovásza – / Posvány maradjon, hol előnteték.” Az érvelés így zárul: „Támadni kell, mindig nagyobb körökben, / Életnek ott, hol a mártir-tetem / Magát kiforrrja csendes földi rögben.”) Az elemzés ezúttal is az értelmes áldozat sémájára összpontosít – meggyőző érvelése szerint „Arany költészete a vérbe fojtott szabadságharc után” „vallásos értelemben viszi tovább a *Szózat* küzdelmét a hiába ontott vér gondolata ellen”. Ebbe a sorba illeszkedik *A honvéd özvegye* (1850), a *Szondi* (1856 körül) s – az idézett sorok révén – a *Magányban*. Ha a vers tanúsága szerint Arany „a vallásos hit és nem kevésbé vallásos kétely” „küzdelmét hallotta ki a *Szózatból*”, a „kell” szó arra vall, úgy mond, hogy „e hit transzcendens (a vértanúságot fentről elismerő) garanciája nyilvánvaló”. (85.) Az idézett sorok azonban nemcsak az áldozat értelmességének – értsd: evilági megtérülésének – transzcendens garanciájára utalnak; érdemes figyelni a „támadni kell [...] életnek” utalására is, amely a verset Dávidházi könyvének másik nagy bibliai témájához, a feltámadáshoz kapcsolja. Sejtésem szerint ez az utalás Jézus szavaira vonatkozik (Jn 12,24.); a revidélatlan Károli-fordítás szerint: „Bizony, bizony mondom néktek: Ha a földbe esett gabonamag meg nem rothadand, csak maga marad; ha pedig megrothadand, sok gyümölcsöt terem”. E szavakkal Jézus saját halálát és feltámadását jövendőli, amelyből sokaknak terem majd örök élet. A transzcendenciának ezt a dimenzióját Arany nem nyithatta meg, ha a nemzete jövője iránti bizalom erősítésére akarta használni Jézus szavainak reminiscenciáját – a feltámadást ennek megfelelően, ószövetségi gyakorlat szerint, metaforikus értelművé tette. Eljárása viszont összhangban áll a *Szózat*éval, amelyben a „Hiában” bibliai logikával történő kizárása után a „jobb kor” és a „nagyszerű halál” alternatívája marad – minden túlvilági vonatkozás nélkül. A haza sorsának transzcendens dimenziója mindkét versben rejtve marad. A *Hymnus* nem azért őrzi meg inkább bibliai mintájának vallási jelentését, mert Isten „nevesítve” van benne; beszélője, a szószóló (paraklétosz) ugyancsak evilági múltból és jövőről beszél – ha azonban megszólalásmódja leginkább Jézus közbenjárásának mintájához igazodik (lásd *Szánd meg, Isten, a magyart*, 39.), Kölcsey verse nyitva hagyja az így feltáruló transzcendens távlatot. Mondjuk úgy: ha Isten valóban víg esztendőt fog hozni a magyar népre, ezzel ember (s magyar) számára érthető jelét fogja adni annak, hogy – üdvtörténeti érvénnyel – megbocsátotta „bűneink”-et.

Ha azt keressük, mi lehet a magyarázata a bibliai minták elrejtésének a *Szózatban* (mint már volt róla szó, Vörösmarty a „szent” kivételével módszeresen törölte a nyílt bibliai-vallási utalásokat), érdemes előrelapozni a *Harmadnap. Arany János és a feltámadás költészete* című fejezethez. Dávidházi itt Arany *Keveháza* című (1853-ban írt) költeményének azt a részletét vizsgálja, amelynek kezdősorai szerint „Harmadnap a hunok hada, / Mint új vihar, feltámad”. A *harmadnap feltámad* szókapcsolat még akkor is felidéri az olvasóban az *Apostoli hitvallás* Jézusra vonatkozó állítását, ha a szöveg a vihar feltámadásának hétköznapi képzetét kapcsolja hozzá, s ha a két szó közé beékelődik a mondat alanya és maga a vihar-hasonlat. Dávidházi szubliminális

– „tudatküszöb alatti, csak egy pillanatilag felvillanó” – utalásnak nevezi az ilyen elemeket. A később utalásmetaforáknak nevezett alakzatok arra szolgálnak – állapítja meg I. A. Richards metaforafelfogása nyomán –, hogy „lopva, becsempészve és mintegy véletlenül olyan lényeges hatásokkal gazdagíthatják a tapasztalatot, amelyek egyébként nem jelennének meg benne és elemeik logikai viszonylataiból sem magyarázhatók”. (228.) A *Keveháza* esetében logikailag több mozzanat is ellentmond az *Apostoli hitvallás* felidézésének; egyrészt pogány világban mozgunk, másrészt, ha a feltámadás bibliai megfelelőjét keressük a leírt jelenetben, akkor – amint azt a fejezet részletesen megmutatja – inkább Ezékiel metaforikus látomására kell gondolnunk; a látomás szerint Isten hússal-vérrel-lélekkel ruházza fel a csatában elesettek megszáradt csontjait (Ez 37,1–14.; 236., 239.). Újszövetségi párhuzamot sem volna nehéz találni; leginkább Lázár feltámasztása jöhet szóba. Itt ugyan nem metaforikus értelemben szerepel a szó, ráadásul egyezik az örök életre való feltámadás szavával (anasztaszisz) – Lázár nővére, Mária félre is érti Jézust, amikor azt mondja neki, hogy „Feltámad a testvéred” („Tudom – mondja Mária –, hogy feltámad a feltámadáskor, az utolsó napon” [Jn 11,23–24.]). A Zsidókhoz írt levél azonban félreérthetetlenül megkülönbözteti a kétféle feltámadást (közvetve Lázár esetére is utalva [Zsid 11,35]). Ami a *Keveháza* utalásmetaforájának lehetséges jelentéstartalmát illeti, szakrális kontextusai „a hunok hadát a viharból is magasztosabb fénybe állítják”. (229.) Utóbb pedig egy konkrét értelmezési lehetőség is felvetődik: a *Keveháza* „1849 után éppenséggel olyan jelentést is sugallhatott, hogy a magyar nemzet ugyanúgy feltámadhat még, mint hajdan a hunok hada, s ehhez az ad reményt, aki harmadnap feltámadott”. (236.) Az értelmezés megerősítéséül hadd utaljak Orlai Petrics Soma 1851-ben festett képére – *II. Lajos testének feltalálása* –, amely vizuális idézettel élt: a király holttestének megtalálását Krisztus sírba tételének ikonográfiai hagyománya alapján ábrázolta, s ezzel „a »nemzethalál« történelmi paraboláját teremtette meg” – természetesen a feltámadás reményének a sugallatával.⁹

Ha a *Szózat* és a *Magányban* megőrzi „a vallási hagyományban gyökerező koncepciókat, sémákat és értékeket, amelyek a Teremtőnek teremtményéhez és teremtéséhez fűződő viszonyán alapulnak”, ezúttal annak is jelentősége van, hogy e mintázatot költőink a „természetfeletti vonatkozási keretek közül természetiek közé helyezik” – ahogy Abrams a romantikus írók magatartását jellemezte.¹⁰ Northrop Frye *átvitelnek* (*displacement*) nevezte azt az eljárást, amely a felvilágosodással kezdődő modern gondolkodás hihetőségi feltételeihez igazítja a mitikus, bibliai struktúrákat.¹¹ Ő maga a transzponált „szerkezeti elemek szilárdságát” hangsúlyozta,¹² s bár ez azt is megengedi, hogy e struktúrák immár minden transzcendens vonatkozásukat maguk mögött hagyva fejtik ki jelentésképző hatásukat, Frye érvei és példái inkább arról győznek

⁹ SINKÓ Katalin, *A nemzeti művészet mint feladat és eszmény = A magyar művészet a 19. században: Képzőművészet*, főszerk. SISA József, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont – Osiris, Budapest, 2018, 315.

¹⁰ Lásd a 4. lábjegyzetet.

¹¹ Northrop FRYE, *A kritika anatómiája. Négy esszé*, ford. SZILI József, Helikon–Universitas, Budapest, 1998, 117.

¹² FRYE, *Kettős tükör*, 101.

meg, hogy maga a struktúra hordozza a transzcendens jelentésmozzanatot,¹³ így ez akkor is kiküszöbölhetetlen, ha nem tudatosodik az olvasóban. (Mircea Eliade tételét parafrázálva tehát – amely szerint „nincs teljesen profán létezés”¹⁴ – azt is mondhatjuk, hogy *teljesen* profán költői szöveg sincs.) A reflexiónak ez az „elaltatása” kifejezetten a tudatküszöböt el nem érő utalásmetaforák felé mutat.

Ha a *Keveháza* elemzésében alkalmazott koncepciót a két lírai versre alkalmazzuk, laicizált bibliai utalásai annál inkább közelítenek a szubliminális utalásmetaforához, minél kevésbé vannak néven nevezve. (Arany versének metaforikus szóhasználata, mint láttuk, „útban van” a szubliminális felé – a feltámadás képe még „csak” metaforizálódik, de nincs elrejtve.) Amikor a költő elrejtje bibliai utalásait, a modern gondolkodás normáinak enged, de nem a „hihetőségi feltételek”-nek akar megfelelni, hanem magát a hihetőségi kontrollt akarja megkerülni. Nem a kétely *akaratlagos* felfüggesztéséről van szó tehát (Coleridge) – a költő arra számít, hogy a bibliai hagyomány egyes elemei felszívódtak a nyelvbe, s így a modern kultúrában uralkodó racionális értelem ellenőrzését kijátszva érvényesítheti a szavak archaikus jelentésképző potenciálját – olyan formákat kínálva (amint a Biblia Széchenyi gondolkodásmódjára gyakorolt hatása kapcsán írja Dávidházi), „amelyek a földi események isteni meghatározottságának zsidó-keresztény hitvilágából származtak, s ismerőségükkel észrevétlenül mintegy visszaigazolták annak értelmező megoldásait”. (97.) A *Szózatból* vett példa az „égbekiáltó” jelző (amely az „Egy ezredévi szenvedés / Kér éltet vagy halált” sorspár háttérben húzódik); a kifejezés „már nem utal közvetlenül egy konkrét bibliai helyre” (például Káin tettére), de „átgondolatlan beidegzésű használata még mindig őrzi egykori bibliai előfordulásainak szemléleti előfeltevéseit és evidenciáit”. (135.) Ez az eljárás segíti elő, hogy a transzcendens eredetű jelentésképzés szerepet kaphasson a nemzet evilági viszonylatainak értelmezésében – s így a befogadó önkéntelenül akkor is transzcendens távlatba helyezze a haza sorsát, ha a vers annak csak evilági esélyeit mérlegeli.

Az utalásmetaforáknak ez a hatásmechanizmusa olyan alapvető kérdéseket is érint, mint egy irodalmi szöveg kijelentéseinek igazsága. A *Szózat* „jólslatát” elemezve („Még jöni kell...” „Vagy jöni fog...”) Dávidházi megkérdőjelezi azt az idők során „hallgatóságos előfeltevéssé vált” gondolatot, amely szerint „nem érdemes firtatni, hogy egy költemény állításainak igaza van-e, hiszen voltaképpen semmit nem állít, így eleve sohasem hazudik”. Megítélése szerint ugyanis „még átmenetileg, az elemzés idejére sem könnyű ellenállni a beidegződésnek, hogy ezt mint sorsdöntő jövődőlést közvetlenül az egykori vagy akár a mai történelmi pillanatra és helyzetre értsük, elvonatkoztatva bármiféle különbségtől versbeli és versen kívüli állítások között” (74. – jegyezzük meg, e kitétel a könyv címének is sajátos értelmet ad). Ez az értésmód alighanem szintén azért alakulhat ki, mert a befogadó nem az igazság ismeretkritikai kritériumait érvényesíti a vers olvasásakor, hanem, önkéntelenül, azoknak a beidegződött és kérdésessé nem tett sémáknak enged, amelyeket a „valóság”-ra vonatkozó mindennapi tudáskészletéből a veresszöveg felidéz benne. A *Szózat* ráadásul nemcsak

¹³ Lásd FRYE, *A kritika anatómiája*, 118–120.

¹⁴ Mircea ELIADE, *A szent és a profán*, ford. BERÉNYI Gábor, Európa, Budapest, 1987, 17.

bibliai-transzcendens utalásait rejti el, de jóslatát varratmentesen szövi össze olyan állításokkal, amelyek az olvasó tudatában megfelelnek a történelmi valóságnak.

A *Nemzeti dal* elemzése John Austin beszédaktus-elmélete nyomán azt a kérdést állítja a középpontba, hogy azok, akik 1848 márciusának dicső napjaiban Petőfi versének refrénjét deklamálták, „verssorokat ismételték [...] mégoly nagy átéléssel, de maguk is csak *szavaltak*, vagy ezáltal valóban *megecsküdték*?” (176.) A kérdésfelvetés láthatólag rokon az előbbi dilemmával, amely a versbeli állítások valóságát firtatta. A *Nemzeti dal* közös elmondásának dokumentációját a töle megszokott alaposággal feltárva és értelmezve Dávidházi arra a következtetésre jut, hogy bár Austin elmélete alapján egy versbeli esküt nem tekinthetünk komoly beszédaktusnak (vagyis valódi eskünek), „történetileg kimutatható”, hogy a vers közös, nyilvános elmondásának beszédaktusát „résztevői komolyan vették”. (187.) Komolyan vették: az aktus a valóságos eskü sémáját aktivizálta tudatukban, s ezt az önkéntelen azonosítást érdemben nem írhatta felül az a belátásuk sem, hogy esküjüknek nincsenek tényleges jogi vagy vallási következményei. Ha a vers refrénjét valóságos esküként lehetett átélni, ebben annak is szerepe volt – világít rá az elemzés –, hogy a vers műfaja *toborzó*, s így hatását felerősítette, hogy összetalálkozott a nemzetőrség néhány nappal később zajló verbuválásának és fölesketésének nagyon is valóságos és nagyhatású (beszéd)aktusaival. A valóságos esküként való átélés mögött persze ezúttal is meghúzódhatnak a mindennapi nyelvbe és tudáskészletbe lesüllyedt szakrális minták, amelyeket maga a vers csakúgy mozgósít, mint a hazáról való korabeli beszéd retorikája („a haza oltára”).

Arany János *Sejtelem* című négy sorosának vizsgálata azon az előfeltevésen nyugszik, hogy a metafora két eleme, a „tenor” és a „vehicle” kapcsolata nem egyszerűen a szemléletességet szolgálja; a képvalogatás maga a (vigasztaló) halálértelmezés. (266.) Ha a halál („tenor”) mibenléte attól függ, hogy a költő a betakarítás („vehicle”) mely attribútumait rendeli hozzá, már az ellipszisek – „egy vigasztaló képsor tapintatos kihagyásai” (261.) – is beszédesek: a kaszával történő levágatás és a cséplés általi megtörítés képei csakúgy kimaradnak a nagy múltú metaforasor elemei közül, mint a búza és a konkoly megkülönböztetése Jézus példázatában (Mt 13,24–30). A kérébe kötés, a csűrbe rakás és az új vetés (évente ismétlődő) rendjének képsora a sorsközösség és a nagy egészbe való beletartozás mozzanatát társítja a halálhoz – azt is sugallván, hogy az „ismétlődés, amibe gabonakénti learattatásunk beletartozik, nem lehet értelmetlen ciklikusság, hanem akkor is felsőbb értelme van, ha nem értjük”. (254.)

Kézenfekvő Arany és Thienemann Tivadar négy sorosának összevetése (a két elemzés – a kronológiai rend okán – távol van egymástól a kötetben). Thienemann, aki egy „ófelnémet versike” fordításakor aligha gondolta volna, hogy művét egyszer majd saját költeményeként, sőt „a magyar költészet létértelmező négy sorosainak” (435.) klasszikusai közt fogják vizsgálni, éppen a megtörítés mozzanatát emeli ki a halál kapcsán. Csakhogy ez nem a gabona, hanem a szőlő képzetéhez fűződik (Dávidházi „kritikai kiadása” szerint: „Szőlőfürt voltam. / Most taposnak rajtam. / De bor leszek, / ha meghaltam.” [444.]). Notker Teutonicus Sankt Gallen-i bencés szerzetes „versiké”-jének végső forrására Dávidházi Augustinus szövegében mutat rá, aki az „uva eram, vinum ero” (‘szőlő voltam, bor leszek’) mondatot az 55. (a későbbi számozás szerint 56.)

zsoltár 2. versének kommentárjában írta le. Míg a zsoltárban Dávid király panaszkodik („Könyörülj rajtam, Uram, mert taposnak engem az emberek”), az Ószövetséget módszeresen az Újszövetség felől olvasó Augustinus Dávid szavaiban az utolsó vacsora utalásának előképét látta („ez az én vérem”); vagyis – metaforikusan – Krisztus szenvedésére, halálára és feltámadására vonatkoztatta. Thienemann négy sorosa tehát a halálhoz a szenvedést társítja fő attribútumként, csakhogy ezzel azt kívánja sugallni, hogy halálunk nem értelem nélkül való. Ezzel – fűzhetjük hozzá – Thienemann „versiké”-je a Dávidházi által felsorolt létértelmező négy sorosok mellett azoknak a magyar verseknek a csoportjába is beleilleszkedik, amelyek rejtett vagy nyílt bibliai utalásokkal az áldozat értelmes voltát hirdetik.

Ezúttal is kínálkozik a kérdés: mennyire lehet komolyan venni a két vers állításait? Vagy itt valóban arról volna szó, hogy egy költemény „semmit nem állít” (s így persze „eleve sohasem hazudik”)? S ha mégsem, mi készíten bennünket arra, hogy állításait komolyan vegyük? Barta János, az előbbi álláspontra helyezkedve, úgy írt a *Sejtelem*-ről (általában Arany kései halálverseiről), hogy a szellem fölénye a költészet által „talán csak néhány pillanatra, a művészet irreális szférájába tudja átemelni” mindazt, ami fáj vagy aggaszt.¹⁵ Dávidházi szerint Barta állításában „megtévesztő [...] az irreális jelző, hisz lehet-e irreális, ami ennyire tud hatni a reálisra?” Bizonyára sokat nyom a latban, amit Matthew Arnoldtól idéz 1880-ból, hogy tudniillik „a vallás és filozófia feladatát nagyrészt a költészet fogja átvenni” (271.), a kérdés azonban ezzel együtt is kérdés marad. A válasz alighanem ezúttal is a (költői) nyelv közvetlen, reflexiót megelőző valóságfelidező hatásában keresendő. Elég egy utalás, hogy a betakarítás, a szőlőművelés nyelvi jeleinek jelentésébe évszázadok során beleszövődött transzcendens mozzanat is reálisként idéződjön fel; a realitásnak ezt a tudatküszöb alatti élményét nem lehet utólagos bölcsességgel meg nem történtté tenni. (Messzire vezetne, ha annak akarnánk utánajárni, mennyire járul hozzá a két vers népdal- vagy gnómaszerű zártsága, lekerékíttettsége, a zsoltárok súlyos tapasztalatokat görgető nyelvezete ahhoz, hogy az „így van” heurisztikus élménye kísérje a befogadást.) Így aztán a versek hatása szempontjából annak sincs túl nagy jelentősége, ha tudjuk, milyen vívódásokat tükröznek Arany egyéb versei, levelei a feltámadással kapcsolatban, vagy hogy Thienemann ama levelében, amelyben először írta le a kis költeményt, mindjárt el is határolódott a „versike” „optimista” jellegétől – s e gesztusával mintegy „az egész zsidó-keresztény hagyományra legyintett”. Amint Dávidházi a (címbe emelt) „versike” szó hasonlóan lekicsinylő gesztusát kommentálja, ez „nem semmisíti meg, sőt ellentétével még jobban kiemeli a versbeli metaforasor komolyságát”. (445–446.)

Ha Arany négy sorosában jelenésképző szerepe volt a (tapintatos) kihagyásnak, a *Jónás könyvének* Babits-féle átköltését az elemzés tanúsága szerint egyenesen a „kihagyás poétikájá”-n alapuló költői koncepció irányítja. Azt hihetnénk, Babits művének bibliai forrásával való tüzetes összevetése már megtörtént – nos nem így van; a legszembevetőbb változtatás – Babitsnál Ninive nem tér meg, az Úr mégis megkegyelmez neki – elterelte a figyelmet a többi különbségről, holott, úgymond, akár

¹⁵ BARTA JÁNOS, *A líra peremén. Arany János apróműfaja = Uő., A pálya végén*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 162. Idézte: 271.

egy jelentéktelennek látszó változtatás, például egyetlen szó kihagyása is hatással van az egész szöveg jelentésére. Ráadásul nemcsak ilyen apró változtatások vannak Babitsnál; az ő történetében például a hajósok nem vetnek sorsot, hogy eldöntsék, mit tegyenek Jónással (Jón 1,7) – az elemzés ezt az esetet állítja a középpontba, meszszemenő következményeivel együtt. Miután kitért a sorsvetés és az isteni akarat viszonyának korok és kultúrák szerint különböző megítélésére, kimutatja, hogyan változott meg a kihagyás révén a szöveg metaforikus hálózata, a szereplők jellemrajza és a cselekmény szerkezete; Babitsnál, úgymond, az isteni beavatkozás feladatát „a földi szereplők lélektani indítékainak kell átvállalniuk” (314.). Általában Babits „kihagyásaival átírja az Úr közvetlen beavatkozásainak rendszerét, s ezáltal isteni és emberi felelősség viszonyának újfajta esettanulmányát hozza létre” (316.), illetve „magnöveli a történések evilági okozóinak szerepét”. (317.) Visszaulva a 19. századi példákra, azt mondhatjuk, hogy a Jónás-történet átalakítása is a modern gondolkodás normáit követte – de ez a költői attitűd sem a „hihetőségi feltételek”-hez való hozzáigazítást jelenti, mint inkább a modern emberkép érvényesítését.

Babits költői szerepváltását („az esztétai ámulástól a prófétai igehirdetésig”) a *Jónás könyve* és a fiatalkori *Esti kérdés* közös motívumai közti különbségek elemzésével mutatja ki Dávidházi.

A bibliai minták beépülésének talán legkülönösebb esetét az „*Ő les, hiába futnál*” című fejezet tárgyalja: József Attila *Levegőt!* és Illyés Gyula *Egy mondat a zsarnokságról* című verséhez Jób történetét rendeli, „akit a legfőbb hatalom állandóan szemmel tart és sorozatosan próbára tesz” – miközben Jób maga nem tudja, mindez mi végre történik. (363–364.) Az elemzés persze nyomatékkal hangsúlyozza, hogy hatalom és hatalom közt különbség van, a lényeg azonban alighanem épp e különbségben rejlik. Az elemzés Foucault példáját továbbgondolva mutatja ki, hogy a Jeremy Bentham által tervezett börtön, a „panoptikon” központi tornyának ablaka – ahonnan minden rabot meg lehet figyelni –, „a barokk templomok oltára fölötti háromszög alakú ablak”-ra hasonlít, „melyet hagyományosan Isten szemének hívtak”. A bibliai-vallási mintát tehát az Ész mindenhatóságában hívő felvilágosodás tette magáévá; „a bentlakókat *Isten szeme helyett* ellenőrizte már az államé”. (369.) Így képződik meg ellentétként a megfigyelt és ezáltal kiszolgáltatott ember jóni helyzete. A mindenkit szemmel tartó modern zsarnokságnak kiszolgáltatott emberek persze, amint azt József Attila több verse is mutatja, „visszasóvárogják az időt, vagy lelkiállapotot, amelyben még Isten szeme nézte az embert”. (373.) A totális megfigyelés zsarnokságát vádoló versek esetében, mondhatnánk, végül nem is az a kérdés, felismerjük-e mögöttük a bibliai mintát, hiszen a verseket „ihlető” rendszer maga működik (sátáni módon átalakított) bibliai szisztéma szerint.

Külön csoportot képeznek a kötetben a fordításelemzések, amelyek a kulturális transzfer sajátos eseteit tárgyalják. Nem egyszerűen arról van szó, hogy a forrásnyelvi szöveg jelentése módosul a célnyelvi közegben; a tét az, hogy mi történik az angol szövegek bibliai utalásaival a magyar fordításban. Ezek az elemzések valójában az angol és a magyar kulturális emlékezet egy bizonyos területének különbözőségét vizsgálják: melyikük mire és hogyan emlékszik a bibliai örökségből. A *Hamlet*-ből, illetve Arany

János fordításából azt a részletet nagyjítja ki az elemzés, amelyben Hamlet Jephtha történetével (Bír 11,29–40) példalózik Poloniusnak, hogy tudatosítsa benne a lányára, Ophéliára leselkedő veszélyt (Jephtha fogadalmat tesz Istennek, hogy ha csatában legyőzi az ammonitákat, feláldozza az első lényt, aki hazatértekor elébe jön; mivel lánya siet elé, hogy üdvözölje, őt áldozza fel). Az elemzésre kiválasztott sor a Jephtha-történetet feldolgozó angol balladából származik: „It came to pass, as most like it was” – amit Arany így fordított: „És úgy leve, mint eleve”. A Jephtha-történet irodalmi feldolgozásainak körképe, a leányát gyászoló Arany János lélektani helyzetének leírása után kerül sor a „fordítói szövénytől világnézeté”-nek elemzésére. Az „eleve” szó használatával Arany, úgymond, „az eleve elrendelés teológiai fogalmának” „laicizált jelentését vitte be” a történetek értelmezésébe. A fogalom Aranyánál ugyanakkor nem korlátozódik a református tantételre – kiterjed az antik eposzban meghatározó végzetszerűsége, a *fátum*ra is, vagyis különböző vallási képzeteket egyesít. (298.) Arany fordítása tehát „ugyanúgy nem értelmezhető egyetlen felekezet alapján, mint ahogy Shakespeare eredetije is ellenállt az utóbbi évtizedek hasonló kísérleteinek”. (301.; Arany vallási nézeteket szintetizáló felfogására *Honnan és hová?* című verse kapcsán is utal Dávidházi a *Harmadnap* című fejezetben. [244–245.]

A kulturális emlékezet különbségeinek szemléltetését Poe *A holló* című versének Kosztolányi-féle fordítása kínálja leginkább. Ha Poe versének beszélője prófétának nevezi a madarat, s azt kérdi tőle: „Is there – is there balm in Gilead? – tell me – tell me, I implore!” Szász Károly, alig több, mint egy évtizeddel a vers megjelenése után, még így adja vissza a sort: „Van-e balzsam Gileádban – s én valaha föllelem?” (344.). A gileádi balzsamot a Jer 8,22 a gyógyulás biztos lehetőségének jeleként említi – Kosztolányi viszont (második, „radikális” fordításában) elhagyja a bibliai utalást: „nincs sebemre moha sem? / Nincs-e, nincs-e ír szivemre? Nincs gyógyító moha sem?” Bár Kosztolányi eredetileg a magyar vers hangulata, zeneisége miatt mellőzte a bibliai utalást, a fordítását ért kritikára reagálva már a kollektív emlékezetre (vagy inkább: amnéziára) célozva állapítja meg: Poe közönsége amerikai és angol protestánsokból állt, akik jó ismerték a Bibliát, az ő fordításának olvasói viszont zömmel „katolikusokból és zsidókból telik ki, akik nem első kézből ismerik”. (346.) Márpedig rontaná a költemény hatását, úgymond, ha az olvasónak „a lexikonhoz kellene futnia” egy-egy hely megértéséhez. A fordításból eltűnnek a szeráfok is (a szóalak Poe-nál ráadásul az eredeti héber többes számú *seraphim* alakban szerepel), a prófétából jós lesz – összességében elmondható, hogy „Kosztolányi elvágja a köldökzsinórt, ami Poe versét a Bibliához kötötte”. (357.) Dávidházi azonban nem bírálja, hanem egy lehetséges és jogosult stratégiaként értelmezi Kosztolányi eljárását; az ő *Hollója* olyan „fordításmű”, amely a kulturális emlékezet által felvetett dilemmát egyértelműen és határozottan oldotta meg – persze ezzel (s a vers zárlatának módosításával) a feltámadásnak az eredetiben még meglévő eshetőségét is törölte. (358.)

Ha Kosztolányi Poe-fordítása esetében a kulturális emlékezet dilemmája a befogadók kapcsán vetődött fel, T. S. Eliot *The Waste Land* című nagy költeményének (1922) egy bibliai helye, illetve magyar megfelelői az angol költő és a fordítók emlékezetének működését világítják meg (bár ezúttal is szóba kerül, hogy a mű utalásai

„kettéosztják a közönséget, azokra, akik kulturális rokonságban állnak a szerzővel, és azokra, akik nem” [403.]). Eliot költeményének 391. sora – „dry bones can harm no one” – Ezékiel (már említett) látomására utal (Ez 37,1–14). A magyar fordítók, Weöres Sándor és Vas István felekezeti háttérüket tekintve ugyan különböző, ám egyaránt bensőséges bibliai ismeretekkel rendelkeztek. Utóbbi 1957–59 körül *Ezékiel* címen költeményt is írt; ha Eliotnál az európai kultúra első világháború utáni szét-hullására célzott a száraz csontok képe – kétségesnek mutatván feltámasztásának lehetőségét, Vas a magyar irodalom áldozatnarratívájába írja bele a toposzt; számára az 1956-os forradalom után az volt a kérdés, hogy „az elesettek hiába áldozták-e életükért [! értsd: életüket] a szabadságért vagy sem”, sőt, hogy „a felkelés brutális leverését és megtorlását lehet-e transzcendens viszonylatban értelmezni”. (423.) (Jegyezzük meg: ennek is van előzménye a 19. századi magyar irodalomban; Vörösmarty *Előszó* című versében megrendítően ad számot az apokalipszis értelmezési mintájának érvénytelenné válásáról – hogy aztán *A vén cigány*ban az özönvíz toposza révén visszataláljon a történetek bibliai értelemséma szerinti interpretációjához.)

Ami a magyar kulturális emlékezetet illeti, már az is gondot okoz, hogy Károli közismert fordítása nem idézi fel olyan közvetlenül az Ezékiel látomásában megjelenő „száraz csontok”-at, mint az Eliot által használt angol King James Biblia. (411.) A két magyar fordító közül aztán csak Weöres adja vissza úgy a sort, hogy az „a csontok völgyének ezékieli látomására utalhasson” („E málló katlanban hegyek között [...] S a száraz csontok jámborak” [425.]). Ha nem egyértelmű, hogy Weöres azért őrizte-e meg a kifejezést, mert felismerte a bibliai utalást, az Ezékiel könyvét alaposan ismerő Vas István valószínűleg nem vette észre; fordítása „feledésre ítélte” a vonatkozó bibliai helyet („Hegyek közt e beomlott üregben [...] Nem árthat puszta csont” [426.]).

A szemle végére hagytam a Kosztolányi *Halotti beszédéről* írt „elfogult” kisesszét (amely a kötetben a költő Poe-fordításának elemzését előzi meg). A megrendítő beszámoló ifjúkori emléket idéz fel; a tizenhat éves fiatalember számára, aki anyját gyászolta, Kosztolányi versében „minden pontosan illeni látszott órá s az én helyzetemre”. (342.) Ha ama fiatal olvasónak fontos volt, hogy a vers zárósorai „túlvilági vigasz nélkül” próbálnak segíteni rajta, az idős tudós sem keres túlvilági vigaszt – még a halálról számot adó, bibliai utalásokkal élő versekben sem. Azt azonban tudja, hogy a vallási tapasztalatban gyökerező nyelvi formák egzisztenciális hatása általános érvényű. Mint Arany János *Sejtelem* című négyesorosa kapcsán írja, „vigaszában mindannyian részesülhetünk, mégpedig szinte függetlenül attól, hiszünk-e egyébként, azaz e költemény világából kilépve, »a jó Isten« létezésében”. (271.)

A zsidó-keresztény kultúrában felnőtt (versolvasó) európai magyarként aligha tehetünk jobbat, mint hogy átengedjük magunkat ennek a tapasztalatnak – felkészülünk rá, hogy a magyar költészet legjobb darabjai, mélyen gyökerező – évezredek emberi, évszázadok nemzeti, évtizedek egyéni tapasztalatait magukba szívó – utalásaikkal kifejtésük ránk hatásukat. Dávidházi Péter könyve erre is megtanít.

(Budapest, Ráció, 2017.)

„ápol s eltakar”

Dávidházi Péter: *„Vagy jöni fog”. Bibliai szerepminták nemzetiesítése a magyar költészetben*

A *„Vagy jöni fog”* egy olyan, Nyugat-Európában és még inkább az Egyesült Államokban több, mint fél évszázados tematikus olvasási úton halad, amit a Biblia és a (modern) szépirodalom kapcsolatának, illetve és ettől elválaszthatatlanul, a teológiai és az irodalomtudományos hermeneutika összehasonlításának vizsgálata határoz meg. Magyarországon ezt értő módon Mártonffy Marcell kezdte el az elsők között művelni, de az elmúlt évtizedekben egyre többen végeznek ilyen típusú kutatásokat.¹ Ezzel együtt vagy éppen ezért jelentős Dávidházi Péter munkájának publikálása a reformáció ötszázadik évfordulóján, és ez a kontextus alighanem a könyv tudományos megítélésének elsődleges kritériumaként is szolgálhat. Jelen kötet három, ezzel összefüggő célt tűzött ki maga elé végső soron azért, hogy a magyar irodalomra új értelmezési ablakokat nyithasson: elsőként a bibliai és a kiválasztott nemzeti irodalmi alkotások kapcsolatának a vizsgálatát (7.), másodikként, kisebb mértékben, a bibliai szövegek irodalomtudományi megközelítését (11.) és végül a bibliafordítás mint hermeneutikai aktus értelmezését (34–36). „Amikor a továbbiakban egy-egy fejezet behatóbb vizsgálatába kezdek, ezeknek a céloknak a konkrét megvalósulása visszatérő, általános kritériumként szolgál majd és kevesebbszer fogok a fordításkritikai fejezetekhez kapcsolódni a többi fejezet javára, mert az utóbbiakban található tézisek és meglátások úgy tűnik, több dialógusra, mint egyértelmű konszenzusra inspiráltak.”

Dávidházi Péter legújabb könyvének nem egy fejezete korábban már megjelent, és most átdolgozott, bővített formában kapott helyett a kötetben. A tizenöt fejezet olvasásakor világosan kivehető az eredeti tanulmányok önállósága, ahogy az is, hogy szerzőjük különállóságukat, elsősorban a jegyzetek segítségével, kölcsönös utalásokkal kívánta egybeszerkeszteni. Bár a továbbiakban egy könyvként kezelem ezt a tizenöt írást, jogosult lenne egy olyan olvasat is, amely gyűjteményes kötetként tekint erre a félezer lapnyi, nemcsak terjedelmében jelentős munkára. A borítón és a könyvben elszórta felbukkanó önmeghatározásokon túl okot ad erre az is, hogy a fejezetek egyetlen, az alcímben feltüntetett központi kérdést jártak körül más-más művek kapcsán. Emiatt nem tarthatjuk illetéktelennek a monográfia megjelölést sem, amennyiben az áttekintett szépirodalmi alkotások és irodalomtörténeti korszakok számossága mellett az egyetlen, központi kérdésfeltevés inspiráló sokoldalúságát is végig szem előtt tartjuk. Mindezt annak tudatában állíthatjuk, hogy maga a szerző az előszóban a monografikus feldolgozás teljességéről lemondva határozta meg könyvének műfaját. (13.)

¹ Mártonffy legfontosabb munkája ebből a szempontból: MÁRTONFFY Marcell, *Az újszövetségi példázatok irodalma. Poétika és teológia*, Akadémiai, Budapest, 2001.

A tizenöt fejezetből kettő foglalkozik Kölcsey *Hymnusával*, három kapcsolódik Arany János életművéhez, kettő értelmezi a babitsi *Jónás könyvét* és két írás tárgyalja Kosztolányi alkotói tevékenységét. A fordításelmélet és a fordításkritika tárgyköréhez kapcsolható legalább további hat, de valamilyen formában majdnem az összes fejezet alkalmazta ezt a megközelítést. E kapcsolati lehetőségek egymást izgalmasan értelmező szekvenciákat teremtenek és ezáltal sajátos ritmust adnak a könyv olvasása során. Különösen szoros az Arany munkáiról írt fejezetek egymásba fonódása. A felsoroltakon kívül önálló fejezet foglalkozik a magyar nyelvű bibliafordítások megoldásaival, a legterjedelmesebb önálló rész a *Szózat* értelmezésére vállalkozik, de T. S. Eliot *The Waste Land* című munkájának magyar fordításai, a *Nemzeti dal*, Illyés Gyula és József Attila, valamint Thienemann Tivadar szövegei is önálló fejezetet kaptak. Ennek a tematikai tágasságnak kizárólag a tizenharmadik fejezetben látta kárát a könyv, ahol a szerző eleve három szöveg összehasonlítására vállalkozott, majd azokat további műalkotásokkal vetette össze, de így csak egy, a jelenleginél hosszabb tanulmány keretei között lett volna lehetséges a megkezdett szálak összefogása. A többi esetben azonban nem lehet szó nélkül elmenni a nyelvi (óhéber, ógörög, latin, ófelnémet, angol, francia, magyar) és korszakbeli határokon átívelő, egyenként és összefüggésükben is komoly értelmezői munkát felvonultató komparatistikai teljesítmény mellett.

Több szempontból is igaz, hogy a „*Vagy jöni fog*” az angolszász (irodalom)tudományos világhoz kötődik. Egyrészt a könyv egészére jellemző a világos tézisek megfogalmazása mellett a felsorakoztatott érvek didaktikus struktúrája. A szűk szaktudományos közegeknél szélesebb körű olvasóközönségre is számíthat a könyv köszönhetően igényesen közérthető stílusának. Másrészt elméleti tájékozódásában is elsősorban az angolszász szerzők dominanciája vagy másként mondva, a német és francia irodalomelméleti hagyományok kerülése figyelhető meg. Ezen belül is Austin beszédaktus-elmélete a tanulmányok állandó visszatérő dialóguspartnere. John Langshaw Austin a könyv végén található névmutatóban is tekintélyes említésszámot tudhat magáénak, de ha a beszédaktus-elmélet tulajdonnév nélküli említéseit is figyelembe vesszük, érthetővé válik, hogy a gyakori hivatkozások között egy alkalommal miért olvashatjuk például azt, hogy az értelmező „mai nézőpontból” (200.) magától értetődően a performatív beszédaktusok működésmódja felől közelít a *Nemzeti dalhoz*. (203.) Az amerikai *New Criticism* és Northrop Frye munkássága a második legtöbbet hivatkozott, fontos elméleti forrás, a harmadik helyre pedig a hazai és nemzetközi fordításelméleti munkákat sorolhatjuk. Mindez alkalmas kiindulási pontot biztosított az értelmezésekhez. Több fejezetnél a klasszikus recepcióesztétikai vagy a könyv utolsó, Thienemann versének szentelt fejezet esetében például a 2010-es évek elején Magyarországon népszerűvé vált mediális elméleti megközelítésekkel is számot vetve talán további, releváns értelmezési lehetőségeket nyerhetett volna a könyv.

A tematikai sokszínűség mellett az irodalomtudományos értekezések műfaji változatossága is jellemző a kötetre. A Kosztolányi *Halotti beszédéről* szóló tizenegyedik fejezet egészen személyes hangú esszéként hat, amit az alcímben szereplő „elfogultan” határozószó (341.) is kijelöl. Legalább ennyire elválík a többi fejezettől a tizenötödik,

amely vállalt egyediségével leginkább szövegközlésként vagy szerkesztői bevezető tanulmányként írható le, amennyiben Thienemann Tivadar egy középkori prózai szöveg rögtönzött, lírai fordítását önálló versként kínálja olvasásra. A kötet egészét átfogja az összehasonlító olvasat igénye, de a fent említett két tanulmányt leszámítva ez vagy a fordítás kérdéseinek központi válsásával egészül ki, vagy az utalások motívikus és tág értelemben vett szövegközöttségének vizsgálatával párosul. Ez utóbbi csoportba tartozik a hatodik, Arany János *Keveháza* című költeményéről írt fejezet, ami rövidített formában Dávidházi Péter akadémiai székfoglalójaként hangzott el 2011-ben, illetve a terjedelmes, 2016-ban szintén akadémiai székfoglalóként előadott negyedik fejezet, amit a *Szózat* olvasásának szentelt a könyv szerzője. Mindegyik fejezet filológiai kutatások eredményeiben gazdag, a referenciális olvasat és a *close reading* eljárása rendszerint szimultán van jelen a szövegekben, amit a könyv leginkább a *Keveházáról* írt hatodik fejezetben tud egyenrangú szemléleti komplementereként kiaknázni. Nem hiányoznak a monografikus vállalkozás elméleti reflexiói sem, utóbbiak közül különösen fontos annak a kérdésnek a körüljárása, hogy irodalomtudományos szempontból hogyan érdemes a szépirodalmi munkák szakrális szövegekhez kapcsolódó intertextusait olvasnunk. (247–249.) A könyv olvasása során az a benyomás alakulhat ki, hogy a vizsgált lírai alkotásokhoz az irodalomtudomány számos nézőpontja felől közelít a szerző, tehát bármilyen irodalomtudományos értésmód elkötelezettjeként olvassuk is ezt a munkát, nagy eséllyel találunk dialógusra ösztökélő fejezetet ebben a könyvben.

A kötet előszavában olvasható a szerző saját kompetenciájának tisztázó körülhatárolása, miszerint kifejezetten irodalomtörténészként és nem biblikus teológusként közelített az általa vizsgált témákhoz. (7–8.) Ez az önreflexív, a további fejezetekben többször visszatérő kiindulópont nyilvánvalóan akkor válik izgalmassá, amikor egy költemény vagy versfordítás és a bibliai szöveghelyek összehasonlítása során a szerző óhatatlanul olyan kérdésekben kell, hogy állást foglaljon, amelyekhez nélkülözhetetlen a korábban hiányzóknak titulált biblikus kompetencia. A „*Jövevények és zsellérek*” című első fejezetben ez rögtön be is következett. A Tóra harmadik könyvének egy versét, a Lev 25,23-at vizsgálva Heltai és Károlyi Gáspár fordításain keresztül magának a fordíthatóságnak a kérdése foglalkoztatta a szerzőt. Tanulmányát úgy vezette fel, hogy lépésről lépésre érzékeltette: egyetlen bibliai hivatkozás milyen sokféle szövegkritikai és ezekre épülő értelmezői döntést takar ki, hiszen az eredeti kéziratoktól az eredeti nyelvek közvetíthetőségén át a fordítások korhoz kötött nemzeti nyelvi megoldásaiig rendkívül sok, egy laikus számára látatlanban meghozott döntést kell jóváhagyni ahhoz, hogy a Lev 25,23 megjelöléssel, esszencialista értelemben, egy végső bibliai versre utalhassunk.

Ez az egyetlen olyan fejezet, ahol az ószövetségi részek esetében nemcsak a héber szöveget vizsgálta érdemben Dávidházi Péter, hanem a Septuaginta görögjét is. Ez utóbbinak a jelentősége nemcsak abban áll, hogy az újszövetségi szerzők és az első keresztények számára ez volt a mérvadó ószövetségi szövegkorpusz, és emiatt a keresztény bibliafordításokra is markánsan hatott, hanem sokkal inkább abban, hogy korábbi kéziratok állnak belőle rendelkezésre, mint a ránk maradt első, teljes héber

szövegé. Következésképpen a Septuaginta egy olyan héber változatnak a fordítása, amely már teljes egészében nem érhető el. Ebben a fejezetben ez a kitérő meg is hozza a gyümölcsét, hiszen teljesebb képet kapunk arról, hogy a „jövények és zsellérek” kifejezések fordítását melyik korban mi motiválhatta. A 2006 augusztusában a Holmiban publikált, korábbi szövegváltozathoz képest a héber és a görög szavak jelen kötet nyomán könnyebben visszakereshetőek, hiszen nemcsak átírásban vannak feltüntetve. A görögül bizonytalanul olvasók számára itt érdemes jelezni, hogy valószínűleg a nyomdai előkészítés vagy a szerkesztés során becsúszott hiba miatt a görög szavak a héberhez hasonlóan, tehát jobbról balra vannak szedve. A fejezet első felének rendkívül fontos tisztázó szerepe van abban, hogy óvatosabbá váljanak azok az úgynevezett esszencialista olvasatok, amelyek egy-egy bibliai hivatkozás láttán biztosan eldönthető, egyértelmű szövegeket vizionálnak. A fejezet második felében pedig legalább ennyire fontos, hogy a szerző transzparenssé tette a bibliaifordításokban rejlő értelmezői munka törekvéségét és korhoz kötöttségét. A korábbiakkal szemben feszültséget teremt a fordításról szóló részek megfogalmazása során az, ahogy a forrásszövegeket többször is túlzott határozottsággal jelölte „az eredeti szöveg” vagy egyéb, tulajdonképpen esszencialista formában (18., 34., 36. kiemelés – H. M.), ezzel újból megnyitva a korábban redukálni kívánt olvasatok előtt az utat.

A „Szánd meg Isten a magyart” fejezet témakijelölő alcíme A Hymnus paraklétoszi szerephagyománya. A Hymnus ennek alapján a bibliai szövegekhez a παρακλητος (paraklétosz) görög szó szentírási előfordulásain keresztül kapcsolódhat. Ezt a hipotézist a tanulmány bevezetőjében precízen és mégis mértéktartó távolságra intve fogalmazta meg a szerző, amikor két újszövetségi verset (1Jn 2,1–2) jelölt ki mintaadó pretextusként (37–38.). A könyv a korábbiakhoz hasonlóan itt is megrajzolta az értelmezés irodalomtudomány és teológia között húzódó határvonalát azzal a szándékkal, hogy azt nem kívánja átlépni. Ehhez képest, amikor a „paraklétoszi szerep” meghatározását érthető módon egy tágabb bibliai összefüggésből kezdte el levezetni, a bevezetőben kijelölt két újszövetségi versnél többhöz kellett kapcsolódnia. Ebből fakadt az is, hogy az újonnan felmerülő versek egymáshoz viszonyított olvasatai önálló teológiai értelmezést is maguk után vontak, és ezek konstrukciójaként keletkezett az a „paraklétoszi hagyomány”, amivel a tanulmány a későbbiekben össze tudta vetni a Hymnus szövegét. Ennek, a bevezetőhöz képest kiterjesztett gondolatmenetnek az elején, az első alfejezetben Dávidházi Péter így fogalmazta újra a tanulmány célkitűzését, illetve a paraklétoszi hagyomány mibenlétét: „Közbenjárói szerepmintája révén a Hymnus, sőt Kőlcsey másutt is felbukkanó költői feladatértelmezése ősrégi vallási hagyományhoz kapcsolódik. A Biblia két nagy részének felfogása e szerepről összefügg. Az Ószövetségben Ábrahám engesztelő érveléssel közbenjár Szodomáért az Úrnál, aki »az egész földnek Bírója« (1Móz 18,20–33), Mózes imádkozik a fáraó népéért (2Móz 8,28–31). A közbenjárás itt a próféta hivatásának részei közé tartozik: a nép, sőt a királyok is Jeremiához fordulnak, hogy képviselje őket az Úr színe előtt, kérdezzen tőle valamit számukra vagy könyörgjön értük valamiért (Jer 21,2; 37,3; 42,1–4), a legkorábbi példa erre Ámós, aki álmában közbenjár Jákóbert (Ámós 7,2–3, 5–6), s a könyörgés általi közbenjárás megkísérlése az igazi próféta ismérveként van feltün-

tetve (Jer 27,18); az Újszövetségben viszont a paraklétoszi szerepnek része a prófécia, hiszen a Jézus távozása után eljövő másik paraklétosz többek közt a jövő feltárásával segít (Ján 16,13). [...] Az újszövetségi minta többféle régebbi elemet egyesít: mint kimutatták, a paraklétosz joggyakorlati fogalmával élve János hézagmentesen érvelésébe illeszt egy archaikus tágabb szerepkört, melyben a tárgyaláson megjelent befolyásos pártfogóktól a hatóságot megindítani hivatott síró-rívó hozzátartozóig vagy akár a bírakat megfenyegető (fizetett) közbekiabálókig sokféle világi szerepváltozat társul az Isten imával és égő áldozattal engesztelő büntelen főpap vallási ösképével”. (39.) Az idézett rész utolsó mondata Hans-Josef Klauck *Der erste Johannesbrief* című monográfiájára hivatkozik.² A megjelölt lapokon valóban foglalkozik a ferences monográfus a paraklétoszi hagyomány jánosi aspektusaival, de elsődlegesen János első levelének fényében. Ezt azért érdemes megemlíteni, mert minden egységessége ellenére a jánosi tradíción belül az evangélium és az első levél paraklétoszfelfogása markáns hangsúlyeltolódásokat is tartalmaz. Ha a Klauck által is hivatkozott,³ alapvető szakirodalomban tájékozódunk, Johannes Behm szócikke árnyalja a szentírási terminológiáról Dávidházi által írottakat.⁴ A német biblikus elsőként visszautal a paraklétosz igei gyökerét tárgyaló παρακαλέω (parakaleó) szócikkre, amiből kiderül, hogy ezt az Újszövetségben százkilencszer előforduló igét János írásai egyáltalán nem tartalmazzák, holott hasonló jelentésű igékkel gyakran élnek ezek az írások is, illetve a Septuaginta-beli előfordulásai mellé helyezve az ószövetségi héber megfelelőjüket, összesen tizennégyféle héber igét találunk.⁵ Ebből már érzékelhető, hogy a fordítási kérdések rendkívül összetettek ahhoz, hogy egy magyarul „paraklétosz-hagyománynak” elnevezett jelenséget teljes körű, motivikus kutatások nyomán egységes egésznek lehessen elnevezni. Behm szócikke azonban abban az esetben is érdekes lehet, ha feltételezzük, hogy a „Vagy jöni fog” fejezete szűkebb értelemben a παρακαλέω ige egyetlen névszói változataként csak a παρακλητος kifejezés előfordulásaira alapozva alkotja meg a „paraklétoszi szerepről” szóló kijelentéseit. Ez a kifejezés ugyanis valóban szerepel a jánosi írásokban, amire Dávidházi Péter is hivatkozott, de az Ószövetség görög változatában egyáltalán nem fordul elő ez az alak,⁶ a judaizmus pedig kölcsön-

² Hans-Josef KLAUCK, *Der erste Johannesbrief = Evangelisch-katholischer Kommentar zum Neuen Testament*, XXIII/1., Braunschweig, Neukirchen-Vluyn–Zürich, 1991, 103–105.

³ Uo., 103., 88. lábjegyzet.

⁴ Klauck a *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament* eredeti, német nyelvű kiadására hivatkozik. Az általam használt, angol nyelvű kiadásban a paraklétosz szócikk itt érhető el: Johannes BEHM, art. παρακλητος = *Theological Dictionary of the New Testament*, V., szerk. Gerhard FRIEDRICH – Gerhard KITTEL, ford. Geoffrey William BROMILEY, Wm. B. Eerdmans Publishing Co., Grand Rapids, 1967, 800–814.

⁵ Otto Schmitz, art. παρακαλέω, παρακλησις = Uo., 776, 793.

⁶ BEHM, Uo., 801. Egy vitatható szöveghely található a Septuagintában: Jób 16,2. Két kézirat is tartalmazza a παρακλητος névszót, de a használata itt is elüt a szó megszokott értelmétől, mivel elsősorban 'vigasztaló' jelentése van. Melléknévi alakban és jelzői szerepben tűnik még fel a Zak 1,13-ban, de itt is 'vigasztaló' értelemben. A reformátorok körében (például Luther, Wycliffe) a János evangéliumban a Szentlelket jelölő paraklétosz vigasztalóként fordítása, amiből kiindulva a magyar nyelvű, katolikus bibliafordítások és népének is létrehozták a „Vigasztaló Szentlélek” állandó jelzős szerkezetet a későbbiekben, tévedésen alapul, ezt mára a biblikus szakirodalom egyértelműen tisztázta. (Lásd Uo., 804.)

szóként, héber betűs átírással a szövegekben kezdte el használni.⁷ A monográfiában szereplő „közbenjáró” fogalomhoz az 1Jn 2,1 áll a legközelebb, amihez eredetileg Klauck kommentárja is íródott. Ebben a versben ugyanis Krisztus az Atya előtti paraklétoszként valóban a bűnös emberek segítő ügyvédjeként tűnik fel. Ehhez képest magában János evangéliumában ez a megnevezés a Krisztus által a tanítványoknak megígért Szentlélekre vonatkozik, aki ugyan Krisztus művét hivatott folytatni, azonban elsősorban segítőként és tanácsadóként, nem pedig közbenjáróként.⁸ Tehát az evangéliumi paraklétosz személye nem azonos a levélben szereplő paraklétoszal és a görög kifejezés értelme sem azonos a két szöveghelyen.

A monográfiából idézett részletben egyik-másik ószövetségi vers esetében az eddig tárgyalt lexikai természetűeknél is összetettebb kérdések vetődhetnek fel, ezek közül egyet érdemes kiemelni. A jeremiási szöveghelyek közül a 21,2-ben vélhetően arra akar példát hozni Dávidházi, hogy Cidkija király küldöttei Jeremiást *közbenjárásra* kérték Isten színe előtt. A példa mégsem szerencsés, ráadásul több okból. Egyrészt a héber פָּרָא (d'ras) kifejezés szófaja ige, tehát a paraklétosz névszónak csak az igei megfelelője lehetne, de azzal is csak áttételesen hozható párhuzamba. A Septuaginta ezen a helyen az ἐπερωτήσον (eperotészon) kifejezést használja (ami nem melleleg rokon a Jn 14,21 szóhasználatával), tehát nem a παρακαλεῖν (parakalein) valamely névszói származékát. Ezért filológiai értelemben a paraklétoszi hagyományt ez a vers nem illusztrálhatja. A vers kontextusának fényében sem szerencsés a klasszikus értelemben vett parakletikus beszédaktus vindikálása, hiszen Cidkija király ugyan azért küldet Jeremiáshoz, hogy Istentől kegyet *kérjen* a babiloniakkal szembeni csatában, de Jeremiás visszautasítja a királyi kérést, sőt, azt jövendőli Isten nevében, hogy Júda királya és királysága el fog pusztulni (Jer 21,3–10). Nem egyértelmű, hogy amikor Jeremiás a választott népet Kr.e. 586-ban ténylegesen a babiloni fogságba taszító Cidkiját (vö. 2Kir 24,17–25,21) elutasítja Isten jövendölésével, akkor csak megismétli az Örökkévaló korábbi elutasítását, tehát a felszólítás ellenére egyáltalán *nem* is kér jövendölést vagy pedig arról nem tudósít a narráció. Egy biztos, még ha el is tekintenénk attól, hogy filológiai értelemben ekkor nem paraklétoszi szerepre kérték fel a prófétát, Jeremiás válasza még akkor is világos elutasítása mindenféle paraklétoszi magatartásnak. Dávidházi Péter gondolatmenete néhány sorral később a Jer 27,18-ra hivatkozik, ami hasonló kérdéseket vet fel, de a kifejtése összetettebb, mert ott a héber és a görög szentírási részek szinkronja eleve nem létezik, ezért nem lehet egyértelműen megvizsgálni, hogy a paraklétosz-szerep sorsa hogyan alakul.⁹

⁷ Uo., 802.

⁸ Uo., 803–804.

⁹ A héber nyelvű jeremiási szöveg beosztása számos ponton eltér a görög nyelvű Septuagintáétól, és a hivatkozott 27,18 is az érintett fejezetek közé tartozik. Dávidházi szövegében csak egy bibliai szöveget parafrázáló félmondatra hagyatkozva indulhatunk el az idézet keresésekor, holott a helyzet az, hogy ha a zárójel, bibliai hivatkozás a héberre mutat, akkor Jeremiásnál a 34. fejezetben kell elkezdenünk a keresést. Ha pedig eredetileg a görögre utal a hivatkozás, akkor a héber változat 50. fejezetét kell összehasonlitanunk a Septuaginta 27. fejezetével. Itt jegyezhetjük meg azt is, hogy bár a szerző időről időre jelzi, hogy éppen melyik fordításból dolgozik, és miért (ebben a fejezetben például a 37. oldal negyedik lábjegyzetében), összességében mégis megfigyelhető a következő ingadozás: hivatkozásainak jelölése a katolikusok által használt formátumban áll, a könyvek elnevezése pedig a protestáns fordí-

Miért fontos mindez? Nem azért, hogy a teológia felől közelítve megkérdőjelezzük az egyes bibliai szöveghelyek irodalomtudományos olvasatát. Sokkal inkább azért, mert a tanulmány kezdetén még egyértelműen tarthatónak tűnő paraklétoszfogalom a kifejtés során olyan bibliaértelmezésekkel gyarapodott, amelyek már nem illeszthetőek problémamentesen egymáshoz. A könyv által feltételezett paraklétoszi szerepfelfogás sokkal inkább illik például Milton *Elvesztett Paradicsom*ában ábrázolt Jézusára.¹⁰ A klasszikus mű tizenegyedik könyvének első, krisztusi szólama valóban, kitüntetett módon közbenjáróként, tehát az 1Jn 2,1–2-nek megfelelően tűnik fel az olvasók előtt, és éppen azokat a funkciókat hivatott ellátni a bűnös emberek kapcsán, mint amit a *Hymnus* beszélői pozíciójához társított Dávidházi Péter tanulmánya.¹¹ Csakhogy Kölcsey alkotásában a bibliai minták nemzetiesítésének a nyomát kutatja a tanulmány, ami, hangsúlyozzuk továbbra is, meggyőző bizonyítást nyert a János első leveléből kiemelt paraklétosz-kép kapcsán. Meglátásom szerint önmagában ennek az egy kapcsolódási pontnak az elfogadása is elegendő ahhoz, hogy a *Hymnus* beszélőjének szerepmintáját a tanulmány által javasolt módon újradefiniáljuk, integrálva mindazokat a vallásos vagy szekuláris szerepfelfogásokat, amit a recepció korábbi szakaszaiban külön-külön határoztak meg.

A monográfia ötödik fejezete Petőfi Sándor *Nemzeti dal* című versében vizsgálta a bibliai minták jelenlétét, és azt elsősorban a refrénként visszatérő eskü szavainak történetét és poétikai funkcióját mérlegelve valósította meg. A leghosszabb (irodalom)történeti áttekintést és a referenciális olvasat mértékét a Petőfi-vers kultuszának történelmi beágyazottsága tette indokolttá. Részletes zenetörténeti kitérőként a verbunkos műfajának 19. századi kapcsolódási lehetőségeit is feltárta ez a fejezet, melynek jelentősége akkor válik érthetővé, amikor a *Nemzeti dal* műfaját toborzóként határozza meg a szerző. A fejezet összegző sorait olvasva a vers legfontosabb poétikai újításaként is tulajdonképpen a „*toborzó és föleskető*” (225.) alkalom kínálta retorikai lehetőségénél gazdagabb műfaji adottságokat regisztrálhatjuk. Amikor a nemzetőri esküt a *Nemzeti dal* soraival hasonlította össze a „*Vagy jömi fog*” szerzője, az előbbiben az „egy élő Istenre” tett eskü első szavában a keresztény Szentháromság-teológiát megelőző, ószövetségi hit nyomát vélte felfedezni. (214–217.) A gondolatmenet szempontjából azért fontos az „egy Istenre” esküformulában a szerző által „egyetlenként” feloldott kifejezés meghatározása, mert azt „a magyarok istene” kifejezéssel összehasonlítva a kettő közötti különbség két, kortárs istenképet formázhat. A tízparancsolattól a Tóra más szöveghelyein át Pál apostol leveléig sorolja a szerző a bibliai monoteizmus

tásokét követi legtöbbször (15., 18., 286 stb.). Időről időre a Szent István Társulat szövegét tekinti mérvadó hivatkozási pontnak, de érthető módon a vizsgált szerzők korabeli tájékozódása miatt a Károlyi-féle fordítást is alapul veszi. A tanulmánygyűjteményt egyetlen könyvként olvasónak ez a rendezetlenség nem könnyíti meg a dolgát. A legnagyobb segítség az lett volna, ha a szerző minden ószövetségi szöveghelyen egyértelműen hivatkozta a héber és görög változatokat, és egyúttal egységesíti a hivatkozásokat is.

¹⁰ John MILTON, *Paradise Lost*, szerk. David Scott KASTAN, Hackett, Indianapolis–Cambridge, 2005, 348–349.

¹¹ Az imént idézett, kritikai igényű kiadásnak a 11. könyv 33–34. sorához írt jegyzetében Kastan is ehhez a bibliai passzushoz utalja az olvasót.

bizonyító helyeit, hogy érvelése végül így konkludáljon: „Tehát »az egy élő Istenre« vagy »az egy élő igaz Istenre« mint az Isten egyedüliségéhez ragaszkodó hagyomány esküformulái lényegbe vágóan különböznek »a magyarok Istene« korabeli értelmezésétől, s emiatt veszélyes tévedés azt hinni, hogy »nyilván szólásbeli 'magyarok Istene' is az egy igaz Isten szinonimájaként élt és él máig«. (Sőt, mivel a két fogalom logikája gyökeresen eltér, ebből a szempontból mindegy, hogy a »magyarok Istene« formula létrejöttében közrejátszott-e a bibliai »héber Istene« kifejezés és annak gondolatvilága, mint az egyik származtatási irányzat feltételezi, vagy kizárólag az ősmagyar hitvilágból származik, ahogy egy másik hagyományos eredeztetése állítja)”. (216–217.) A hagyományos esküforma és a Petőfi versében szereplő istenkép között tehát teológiai alapokon tett különbséget a monográfia szerzője. A bibliai szövegek áttekintésekor az egyetlen mózesi és ároni ellenpélda jelentőségét, ti. azt a párbeszédet, amelyben a „héber Istene” kifejezést használták, azzal nivellálta, hogy az „nem érinti szilárd meggyőződésüket, hogy ez az egyetlen, igaz Isten” (216.). Ezek a megállapítások pontosításra szorulnak.

Egy ponton Dávidházi Péter a bibliai szövegek idézési forrását megadva egy „fogalmilag mindig szabatos modern” (216.) változatként jelölte meg a Rózsa Huba által szerkesztett Biblia-fordítást. Ezért az idézett konklúzió szempontjából figyelmet érdemelnének Rózsa Huba saját szaktanulmányai közül a Tóra keletkezéstörténetére vonatkozó munkái is.¹² Ezek ugyanis magyar nyelven közvetítik azt a mostanra több mint százhusz éves vallástörténeti megállapítást, amit a biblikus szakirodalomban a *monolatRIA állomásaként* tartanak számon. Az elméleti monoteizmussal szemben a monolatRIA azt állítja, hogy az istenek között JHWH kitüntetett helyet foglal el, és az őt imádók más istenek léte helyett kifejezetten csak azok kultuszát utasítják el.¹³ A szakirodalomban elsőként Julius Wellhausen képviselte markánsan, 1894-ben publikált *Israelitische und jüdische Geschichte* című munkájában, hogy Izrael hitének a hosszú vallástörténeti formálódásában az első állomás a monolatRIA volt. Wellhausen pentateuchus-kritikája szerint az ún. papi szövegek redakciói hozták meg a Tórában a monoteizmus megszilárdulását, a korábbi szövegrészek még nem számoltak ezzel kizárólagos értelemben.¹⁴ Ezt a feltételezést ugyan komoly szakemberek (például von Rad) vitatták, azonban az 1980-as években kiújult vita mellett a régészeti vizsgálatok is azt látszanak bizonyítani, hogy a Kr. e. 8. században még biztosan a monolatRIA jellemezte Izrael hitét.¹⁵ Ez tükröződik az olyan redakciós törésvonalakban is, ahol a Tórában, vagy a 82. zsoltár első versében ehhez hasonlókat olvasunk: „Áll az

¹² Például RÓZSA HUBA, *A monoteizmus Izraelben*, Teológia 1999/1–2., 37–50.

¹³ A monolatRIához nagyon közel áll, legalábbis az etika és a kultusz szempontjából a gyakorlati monoteizmus, ami nem firtatva a politeizmus kérdéseit, egyetlen Istent imád. (Uo., 50.)

¹⁴ Wellhausen pentateuchus-elméletének és az arra érkezett reakcióknak is kimerítő összefoglalását adja a következő, magyar nyelvű munka: RÓZSA HUBA, *Az Ószövetség keletkezése*, I., Szent István Társulat, Budapest, 1995, 63–73.

¹⁵ A 20. század második felében két ásatási területen, Kuntiller Ajrud és Khirbet al-Qom sírjaiban olyan feliratokat találtak, amelyek a korabeli biblikus kutatók legnagyobb meglepetésére JHWH-hoz szorosan hozzátartozóként mutatta Asera női istenségét, egyes értelmezések szerint feleségeként vagy legalábbis női megfelelőjeként. A gazdag szakirodalomból egy fontos példa: Judith Marie HADLEY, *The*

Isten az istenek gyülekezetében, s ítélkezik az isteneken”.¹⁶ Ennek fényében nagyon is lehetséges az, hogy a zsidóság monolatRIájának nyomai akár egy olyan szófordulatban is megnyilvánulhatnak, mint a „héber Istene”, ami nem azt vonja kétségbe, hogy kit imádnak a választott nép tagjai, de azt igen, hogy ez hitük lényegéről mond el valamit. Ennek alapján tehát nem zárható ki, hogy ha vannak a *Nemzeti dal* esküt formáló sorainak bibliai mintái, akkor azok éppen ezen az úton is azonosíthatók. Ebből pedig az is következhet, hogy Petőfi nem annyira „merész költői újítást hajtott végre” (220.), hanem egy bibliai minta újraírására vállalkozott.

Közös a *Nemzeti dal*, a *Hymnus* és a *Szózat* kötetbeli értelmezésében, hogy legfeljebb a recepció kérdéseként merült fel poétikai értékük (221–222.), indoklás helyett csak annyit tudunk meg a szerzőtől, hogy mindhárom verset remekműnek (pontosabban fenségesnek [37.], nagynak [73.], diadalmasnak [221.], szépnek [225.]) értékelhetjük. Ugyanakkor a Biblia szakrális szövegével való összehasonlításra invitál a könyv, így az a benyomásunk támadhat, hogy a kultusz ápolása kiszorította az esztétikai értékelést. Minden olyan alkalom, amely ezekhez a kultikus szövegekhez irodalomtudományos hozzáférést biztosít, márpedig ezt Dávidházi Péter mind a három vers esetében maradéktalanul megteremtette, értékes lehetőség lenne egy esztétikai alapú rekanonizációra is, amire a kultusz megkérgesedésekor egyre nagyobb igény mutatkozik.¹⁷

Ugyanezt az Arany János *Keveháza* című verséről szóló hatodik fejezetben is csak közvetetten kaphatja meg az olvasó, hiszen a „harmadnapon” kifejezés bibliai konnotációinak értékelése áll a tanulmány középpontjában. E módszertanilag leginkább kiegyensúlyozott fejezetnek talán egyedül az válhatott volna még előnyére, ha az egyébként meggyőző intertextuális értelmezést kiterjeszti a keresztény feltámadásmotívum egész versre kiterjedő olvasata. Mert bár világos, hogy a „harmadnapon” könyvbéli intertextuális értelmezése hozzá tud tenni a versértés egészéhez, de ennek megmutatása tovább erősíthette volna a pretextus jelenléte mellett felhozott érveket is. Például azt a vallástudományi kétséget is így lehetett volna eloszlatni, hogy a feltámadás fogalma nem kizárólag a kereszténység sajátja, hanem annál régebbi vallási tradíciók is számolnak vele, igaz, nem olyan központi jelleggel, mint ahogy azt a keresztény teológia teszi. Nem nehéz belátni, hogy a „harmadnapra feltámad” kifejezés a keresztény credo és az Újszövetség szövegét visszhangozza, de a szókapcsolat szétválasztása és az egész vers kínálta kontextus megkívánná az átfogó értelmezést ahhoz, hogy kifejezetten a kereszténység feltámadáshitének karakterét hitelesíteni lehessen a *Keveháza* versében.

A „*Harmadnapon*” című fejezet már említett erényei közül kiemelkedik, ahogyan a szöveg világán kívüli, referenciális szempontokat csatlakoztatja az addigra már

Cult of Asherah in Ancient Israel and Judah. Evidence for a Hebrew Goddess, CUP, New York, 2000. A szóban forgó leletekkel elsősorban a könyv ötödik fejezete foglalkozik.

¹⁶ Egy másik monolatRIára utaló példát a 96. zsoltár szövegéből a könyv negyedik fejezetében Dávidházi Péter is parafrázálva idézett (95–96.), ezért sem világos, hogy miért nem kapcsolódott a monolatRIA jelenségéhez.

¹⁷ A szerző ugyanezt megadta olvasóinak a kötet záró fejezetében, Thienemann versének bemutatásakor.

immanens érveivel meggyőzően végigkísért értelmezési irányhoz. (246.) Ehhez a mértéktartó állásponthoz képest meglepő, hogy a könyv más fejezeteiben kifejezetten egy-egy szerző pontos lelkiállapotának rekonstrukciója alkotja a meggyőzőési folyamat egy-egy lépcsőjét. Így születhet meg például Széchenyi imaéletének apodiktikus értékelése: „Akár ő kér meg valakit, hogy az imádkozzon érte, akár maga könyörög valakiért, akár egyszerre ajánlja a kettőt, az ima többnyire az emberi erőfeszítések végső kiegészítése akar lenni, s vajmi ritkán azok helyettesítője; a földi közvetítéssel Istenhez fordulás lehetőségét egész életében olyan alkalmakra tartogatta, amilyenről a halála előtti évben ír Wesselényinek: »Isten oltalmazzon, ha emberek többé nem oltalmazhatnak«”. (43.) Vagy valamivel később, visszafogottabban, de nem kevésbé patetikusan, Dávidházi így fogalmazott Széchenyi feltételezett szándékáról: „Valószínűleg nagyon közel vagyunk itt a gyermekgyilkos anya fiktív védőbeszédének [utalás A' gyilkos anya szövegére – H. M.] s a *Hymnus* engesztelő könyörgésének legmélyebb indítékaihoz, s ilyenkor a nemzeti ima költője érzelmileg nem állhatot messze az egyetemes ima tanítójától [ti. Jézus Krisztustól – H. M.]”. (46.) A sort megszakítva három dologra szeretném ráirányítani a figyelmet. Egyrészt arra, hogy mennyivel inkább belátható egy olyan kutatás eredménye, ami például azt próbálja meg rekonstruálni, hogy milyen információk birtokában lehetett 1848. március 13-án Petőfi, amikor a *Nemzeti dalt* írta. (165.) Másrészt itt érdemes a monográfia irodalomszemlélete kapcsán azt is megjegyezni, hogy az nemcsak ebben a fejezetben, hanem máshol is egy-egy alkalommal a humanizmus korának *litterae* fogalmára hajaz. Ebből fakadhat az, hogy a tudományos közelítés logikai alapjául, amint arra még ki fogok térni, egy József Attila-verset választott a szerző, máskor pedig érvelése során egy levél, egy biográfiai megfigyelés vagy egy értekezés szövege a szépirodalommal homogénnek mutatkozik. Ezért olvashatunk például ilyen mondatot a második fejezetben: „A *Hymnus* szövegében egységbe illeszkedve látjuk viszont a paraklétszi szerepminta mindazon alkotórészeit, amelyeket külön-külön másutt is felfedezhetünk Kölcsey életében”. (40.) Vagy ennél is több áttételt a tizenharmadik fejezet egyik bekezdésében:

Ezzel szemben a *Levegőt!* tiltakozása szerint a megfigyelt adatok rögzítése állati meghatározottságú tárggyá fokozza le az embert, semmibe véve a lényegéhez tartozó értelmét és szabadságát; hasonlóképpen már a *Beírtak engem mindenféle Könyvbe* megszólaló alanya is azért tiltakozott adatainak könyvbe írása ellen, mert saját személyével így már nem önmaga rendelkezik, hanem az adatolás határozza meg, elszemélytelenítve („Nem az enyém már a kezem, a lábam / és a fejem, az is csak egy adat”), azaz elvéve a személyes önmeghatározás jogát. Kié legyen a minősítés joga, másoké vagy magunké: a rendelkezésért folyó küzdelem emlékeztet a társadalomtudományok későbbi „define or be defined” jelszavára: határozd meg magad és világot, különben óhatatlanul mások fognak meghatározni. Többek közt ezért akarta József Attila a *Szabad ötletek jegyzékében* saját maga összegyűjteni és könyvbe (füzetbe) írni lelki adatait: hogy kiválogatásukról és megformálásukról maga dönthesse, ne legyen tárgyként kiszolgáltatva mások szempontjainak vagy szakértelmének, azaz uralhassa a személyiségéről kialakuló összképet. Lélektani,

hermeneutikai, egyúttal létfilozófiai kérdés, hogy analitikusai elvárásait itt mennyire sikerülhetett kizárnia döntéseiből, s hogy a *Levegőt!*-ben vissza tudhatta-e szerezni a külső tekintetektől független, szuverén önmeghatározás jogát, amire vágyott. (385–386.)

Ha jól értem, József Attila vágyainak és alkotói szándékának rekonstrukciója úgy jön létre, hogy a *Levegőt!* szövegében írtakat a Kosztolányi-vers lírai énjének motivációjával (vö. „*azért tiltakozott*” [385. Kiemelés – H. M.]) és a *Szabad ötletek jegyzékével* hasonlította össze a szerző. Ha a halmozó gondolatmenet az alkotáslélektan kérdései, a szépirodalmat és analitikus naplót összevető érveken át kap válaszokat egy ilyen rövid szakaszon belül, akkor nemcsak a követhetőség válik kérdésessé, hanem a tanulmány irodalomszemléletét megalapozó előfeltevések is. Tény, hogy ezek a keveredések csak elvéve fordulnak elő a monográfiában, de ettől még elbizonytalaníthatják a tájékozódni vágyó olvasót arra vonatkozóan, hogy az értelmezésnek mikor, milyen szempontból forrása egy írásmű. Eleve kérdése ez egy szakrális(nak is tekintett) szövegeket (profán) szépirodalmi szövegekkel összehasonlító munkának, ezért nem lényegtelen talán az sem, hogy magán az irodalom territóriumán belül milyen megkülönböztetésekkel él a könyv. Harmadrészt a lehetséges szerzői szándék komolyabb figyelembevételre gyümölcsöző lett volna a tizenötödik, záró fejezetben, ahol Thienemann adatolhatóan fordításnak szánt szövegét önálló versként értelmezte Dávidházi Péter. Bár így is meggyőzőnek tűnnek az utolsó fejezetben olvasottak, a következetesség jegyében a szerzői intencióval való érdemi számvetés itt is indokolt lett volna, hiszen itt egyértelműen kijelenthetjük, hogy Dávidházi Péter a szerzői szándék hiányában közölte Thienemann saját verseként ezt a szöveget. Mindez a kapcsolódó történeti poétikai áttekintés értékéből, természetesen, mit sem von le.

A kilencedik fejezet Babits Mihály *Jónás könyve* című versének és az azonos című, bibliai szövegnek a részletes összehasonlítását adja. A szakirodalom által korábban kiemelt eltéréseken kívül elsősorban azokat a kihagyásokat keresi, amelyek segítségével bizonyítható, hogy e költői alkotás a monográfia által nemzetiesítésként megnevezett irodalmi folyamat részese. Az összevetés a különbségek teljeskörű és részletgazdag enumerációját adja, a recepció egyik alapvető és régi adósságát törlesztve. A *Keveházáról* írt tanulmányhoz hasonlóan itt is lehetőség nyílhatott volna arra (akár újabb, önálló fejezetben), hogy a szerző a számba vett különbségeket egyenként, vagy választott szempont szerint rendszerezve a vers egésze felől is újraolvassa, amelynek kezdeményei ebben a szövegben is kimutathatók. A fejezet elmélyült figyelmet szentelt a magyar nyelvű fordítás és a héber szöveg eredetijének tanulmányozására is, ezért valójában jóval többet kínál, mint az eltérések egyszerű felsorolása. Ezek a magyar bibliafordításra, illetve a héber szövegre utaló, teológiai szempontból is kifogástalanul megírt értelmezések több, messzebbre vezető kérdést is felvetnek.

Dávidházi Péter a többi fejezettől eltérően itt indoklás és konkrét hivatkozás nélkül, alapvetésként közli, hogy Babits katolikusként Károlyi revideálatlan fordítását forgatta. (306.) Jóllehet nem magától értetődő Babitsnak ez a döntése, mára a szakirodalomban, úgy tűnik, általánosan elfogadottá vált ez a megállapítás. Amit Melczer

Tibor esetében még valójában csak reflektálatlanul olvashattunk,¹⁸ a legfrissebb Jónás könyvével foglalkozó tanulmányok egyike már éppen ennek a fejezetnek egy korábban önállóan publikált változatára¹⁹ hivatkozva ír le a következőképpen: „Biztosak lehetünk abban, hogy Babits Károlyi Gáspár revideálatlan fordítását használta, és bizonyos pontokon feltételezhető, hogy aktív emlékezetében volt Batizi András Jónás prófétának historiája is.”²⁰ A tanulmánynak ebben a 2009-es, Schein Gábor által hivatkozott változatában azonban nem találunk többet, mint a most vizsgált gyűjteményes kötetben. Ezért hiába nyomatékosította Schein saját, 2013-as tanulmányának tizedik lábjegyzetében, hogy „erre mások mellett Dávidházi Péter hozott több bizonyítékot idézett tanulmányában”, hiszen másokat nem idéz, Dávidházi pedig sem akkor, sem most nem bizonyított, csak kijelentett valamit, ami egyáltalán nem triviális.²¹ Mivel Schein Gábor tanulmánya az Irodalomtörténet folyóirat világhálós elérése miatt egyelőre könnyebben hozzáférhető, mint Dávidházi Péter szövegei, könnyen elképzelhető, hogy egy olyan recepciós út vette kezdetét Schein állításával, ami a szakirodalomban hosszabb távon is, bizonyítás nélkül válhat meghatározó csapássá, amit csak felerősít a tény, hogy a kötetbe illesztésekor Dávidházi Péter ismét elhagyta kijelentésének indoklását. Tény, hogy nem reprezentatív felmérés eredménye, de ennek ellenére tanulságos tapasztalat, hogy jelen tanulmány írásakor két, magyarországi Babits-szakértővel is konzultáltam Babits Mihály bibliahasználatának kérdéséről, akik már ehhez a Schein–Dávidházi-féle vonalhoz utaltak válaszkérésért.

Végül azzal a felvetéssel szeretnék csatlakozni a tanulmányban írtakhoz, hogy a görögül és latinul is tudó költő nem tanulmányozhatta-e akár a Vulgata latin szövegét, akár a Septuaginta görögjét is, mielőtt a Jónás könyvét megírta? Babits az 1933-ban, tehát öt évvel a vers megírása előtt kiadott *Amor sanctus* bevezető esszéjében a *Magnificat* himnuszát a görög újszövetségi szöveggel idézte. Ezt kiegészíthetjük a fordításkötet *Vexilla regis prodeunt* himnuszhoz fűzött végjegyzetének azzal a megjegyzésével, hogy a Zsolt 96,10 himnuszban szereplő sora („regnabit a ligno Deus”) nem található meg a Vulgatában.²² A Babits által megadott és ezért ajánlott szakirodalmak közül pedig

¹⁸ MELCZER Tibor, *Egy költői magatartás kettőssége Babits Jónás könyvében*, ItK 1972/3., 307–332.

¹⁹ DÁVIDHÁZI Péter, „És sorsot vetének”. *A kihagyás poétikája Babits Jónás könyvében = Nyugat népe. Tanulmányok a Nyugatról és koráról*, szerk. ANGALOSI Gergely – E. CSORBA Csilla – KULCSÁR SZABÓ Ernő – TVERDOTA György, PIM, Budapest, 2009, 361–387.

²⁰ SCHEIN Gábor, *A szatíra, a megbocsátás és a humor kérdései Babits Jónás könyvében*, It 2017/3., 319.

²¹ Dávidházi csak ennyit írt tanulmányának első változatában: „Jól példázzák, hogy Károlyi helyzete és szemlélete mennyire különbözött Babitsétól, aki az ő fordítását (annak egy még ún. revideálatlan kiadását vette alapul a maga átköltéséhez.” (DÁVIDHÁZI, *Uo.*, 365.) Ezt a bizonyítás nélküli állítást a továbbiakban már csak alapul vette Dávidházi anélkül, hogy egyéb reflexióval erősítette volna azt meg. (*Uo.*, 369.) Ugyanez a bibliahasználati kérdés merülhet fel egyébként a tanulmánykötet következő, tizedik fejezete kapcsán is, ahol Dávidházi Péter ismét a Károlyi-féle revideálatlan fordítást vette alapul. (329.)

²² *Amor sanctus. Szent szeretet könyve. Középkori himnuszok latinul és magyarul*, ford. BABITS Mihály, Magyar Szemle Társaság, Budapest, 1933, 235. Babits jegyzetét annyiban pontosíthatjuk, hogy a dávidi sorra tett utalás valójában szerepel a Vulgatában, csak az „a fáról” betoldás nélkül, amit kizárólag a Vetus Latina szövegében olvastak a latin egyházatyák. Az erre alapozott vádjuk az volt a zsidósággal szemben, hogy törölték ezt a Krisztusra mutató, ószövetségi próféciát. Az egyetlen görög nyelvű szerző, aki hasonló érveket hozott, Jusztinosz mártír, akit azonban a Septuaginta kézíratai nem igazoltak vissza. A kérdéses hely bővebb kifejtését Alexander Francis Kirkpatricknál olvashatjuk: *The Cambridge Bible*

például Arthur Sumner Walpole munkájában hivatkozott a Vulgata és a Septuaginta szövegére is, ugyanígy tett a bibliográfiaként megadott tételek közül a Cabrol–Leclercq-féle szótár is, amikor a Septuagintára utalt.²³ Ennek alapján feltételezhetjük, hogy az ezekben a szakirodalomban is jártas, klasszikus műveltségű Babits legalább ezeken az írásokon keresztül biztosan találkozott a Septuaginta szövegével, aminek a kutatása a 19. században kezdte meg újabb reneszánszát. 1935-ben jelent meg az 1917 óta zajló, göttingeni szövegkritikai tevékenység eredményeként Alfred Rahlfs Septuaginta-kiadása, amit a szűkebb, biblikus szakmán kívül sokan vártak és üdvözöltek az európai értelmiség körében, hiszen a 20. század elején Swete munkájának köszönhetően már megjelent a Septuaginta cambridge-i változata is, így két, modern szövegkritikai eljárás eredményei a különböző szövegkritikai és kézíratos különbségek összehasonlítására is készen álltak akkor, amikor Babits még a *Jónás könyve* megírása előtt állt. Ha a Babits-filológia meg tudná erősíteni, hogy az Újszövetség görög eredetijén és a Vulgatán kívül a Septuagintát is tanulmányozhatta a költő, akkor a görög nyelvű Ószövetség bevonása mindenképpen hozzájárulhat a kilencedik fejezetben közölt értelmezésekhez. Mindössze egyetlen példát említve, a bibliai könyv héber szövege és a Septuaginta közötti egyik jelentős eltérés, hogy a héber szöveg szerint negyven, a görög szerint csak három napnyi időt szabott Jónás által az Örökévaló a megtérésre, következésképpen a Septuaginta szerint a megbánásra fordított idő is rövidebb, mindössze három nap lehetett. Ez ugyan még mindig nem azonos azzal az állapottal, amit Babits kihagyása idézett elő poétikailag, de a szimbolikus negyvenes szám mint a megtérésre rendelt napok egysége a görög változatban közelebb áll Babits változatához, mint a Dávidházi Péter által vizsgált héber változat.

Utolsóként térhetünk ki a terjedelmében kismonográfiát idéző, elsőként itt publikált, *Szózat*ról szóló fejezetre. A legnagyobb terjedelmű tanulmány azért is érdekes alkotóeleme a kötetnek, mert számos fejezet utalásai csatlakoznak hozzá, illetve bizonyos szempontból a legnagyobb kockázatot itt vállalta a szerző tézisének felállításakor. A 2016 őszi akadémiái székfoglalóként szóban részben már ismerttetett gondolatmenet legfontosabb tézise a *Szózat* logikájának rokoníthatósága a zsidó logikusok *kal va-homer* típusú érvelésével, amit a szerző a nyugati kultúrában az *a fortiori* érvelésnek felelt meg. Dávidházi Péter a tanulmány elején azt javasolta, hogy a vers logikai vizsgálhatóságát teremtsük meg azzal, hogy Vörösmarty versének „állító vagy kijelentő funkcióját a megszólalás másféle” céljaitól ideiglenes elválasztjuk. (74.) Elméleti szempontból kérdéses, hogy ez lehetséges-e egyáltalán, hiszen az ilyenként olvasott versszöveg egy olyan absztrakt nyelvi egységgé válhat, amit inkább a leíró nyelvészeti kutatások hivatottak tanulmányozni, az irodalomtudomány számára pedig éppen akkor válhat ismét tanulmányozhatóvá, ha az elválasztott funkciók reintegrálódtak. Ha tehát egyáltalán megkülönböztethetünk egy versben különböző funkciókat, kérdés,

for Schools and Colleges. The Book of Psalms with Introduction and Notes, szerk. Alexander Francis Kirkpatrick, CUP, Cambridge, 1901, 577–578.

²³ Például Arthur Sumner WALPOLE, *Early Latin Hymns with Introduction and Notes*, CUP, Cambridge, 1922, 338–339. Fernand Cabrol-Henri LECLERCQ, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, I., Letouzey et Ané, Paris, 1913, 270.

hogy a kiválasztott „állító vagy kijelentő” funkciók mentén szépirodalmat olvasunk-e még vagy már kifejezetten formális logikai elemzésre alkalmas, elvont példamondatokat. Ez a Humboldt nyelvfilozófiai vagy Bahtyin nyelvelméleti meglátásaitól idegen absztrakció leginkább a 20. századi filozófiai hagyományok közül az Oxbridge-ből induló reduktív és konnektív analitikusok felfogása mentén válhatott lehetségessé. Dávidházi hipotézisének igazi alapját Frege és a *Tractatus* jegyző, korai Wittgenstein reduktív analitikus meglátásai teremtik meg, hivatkozásai azonban ebben a fejezetben is az ezekkel több ponton szembehelyezkedő, oxfordi analitikusok legfontosabb képviselőjére, Austinra mutatnak. (75., 77., 81.) Bár kétségtelenül maga Austin is örököse a korábbi, cambridge-i nyelvfilozófiai eredményeknek, talán érdemesebb lett volna a korábban említettekre (is) hivatkozni.²⁴ Ennél is lényegesebb azonban, hogy a könyv szerzője a versnyelv funkcióinak művi szétválasztásához teoretikus kiindulópontként elsődlegesen József Attila *Ha lelked, logikád...* kezdetű versének utolsó sorait vette alapul: „A líra: logika;/ nem tudomány.”²⁵ Ez legitimálná tehát, hogy Vörösmarty lírájában a logikai funkció értelmezését adhassa. (74–76. és később 123., 144.) Az értekezésben nem találni arra vonatkozó reflexiót, hogy József Attila hivatkozott sorai egy lírai alkotás részeként képtelenek arra, hogy önmagukról kétséget kizáróan, tudományfilozófiai értelemben is érvényesnek tekinthető, metasztintű közléseket hozzanak létre. De ettől a hiánytól eltekintve, ha elfogadjuk azt, hogy a *tudomány* szó jelentésében ab ovo benne rejlik a tágon értett logika valamilyen típusú alkalmazása, József Attila versének predikatív ellentmondása paradoxonként (is) olvasható: a líra olyan logika, ami a logika szabályai mentén nem értelmezhető, tehát nem logika. Ez az értelmezés, bár nem totalizálható, ki sem zárható, főként a vers egészének ismeretében. Ennek alapján tehát nem megalapozott bármely lírai alkotást logikaként olvasni és a versek tudományos értelemben vett logikája sem állítható egyértelműen.²⁶ Bár az elméleti kételyekkel a könyv szerzője saját bevallása szerint számolt (73–76.), sőt eloszlatathatlanságukkal együtt vállalta, hogy a *Szózat* újraolvasását ezen az alapon kezdi meg, megítélés szerint ezt csak általánosságban tudta megtenni, és az ímént bemutatott, speciálisan filozófia(történet)i, illetve logikai ellentmondások feloldásával a valóságban adós maradt.²⁷ Célszerűbb lett volna a *Szózatról* írt fejezetben angolszász

²⁴ Ezzel együtt az a jogi inspiráció, ami Herbert Lionel Adolphus Hart munkásságából érhetne Austin, kétségtelenül releváns Dávidházi Péter szempontjából is, hiszen ezek implikálják a megnyilatkozások igazságértékének megállapíthatóságát. (Vö. MÁRTON Miklós, *A fogalmi elemzés oxfordi filozófiájáról*, *Világosság* 2010/1., 52.) Ez a cikk a kétféle analitikus irányzat megkülönböztetéséhez is tömör áttekintést kínál.

²⁵ JÓZSEF Attila, *Ha lelked, logikád...* = Uő. *Összes versei*, II., kiad. STOLL Béla, Balassi, Budapest, 2005, 213.

²⁶ Tózsér János hasonló problémát vetett fel, és elemzőként vett is el néhány éve éppen József Attila költészete kapcsán az *Eszméletről* írott cikkében: TÓZSÉR János, *Az eszmélet és a filozófiai analízis*, *Élet és Irodalom* 2016. november 11., 13.

²⁷ A szöveg erre rámutató, első pillantásra éppen ezért pozitívnak tűnő módszertani reflexiója végső soron negatív értelemben erősítette fel ugyanezt a problémát: „Ezért jobb útravalót kaphatunk e költemény logikai elemzéséhez, ha nem csupán a modern elméletekre [Dávidházi I. A. Richards figyelmeztetéseire utal vissza – H. M.] hallgatunk, amelyek a költészet és a tudomány állításainak számonkérhetőségét elvileg helyesen, de olykor túl végletesen választják el egymástól, hanem mellettük leginkább Arisztotelészre, aki retorikájában elemző figyelemre méltatta a logikailag szabálytalan, de a bizonyító vagy cáfoló meggyőzéshez hatásosan alkalmazható közvetkeztetési formákat (*enthümémák* és

analitikus filozófiai alapokból kiindulni vagy ezek előismeretét feltételezve és a szerző saját bevezetőjére hagyatkozva, egy későbbi ponton folytatni a megkezdett gondolatmenetet (tehát kihagyva a 75–78-ig tartó és az erre visszautaló részeket). Az eddigiektől nem teljesen függetlenül, de az eredeti kételyeket felfüggesztve, elfogadva tehát azt, hogy Dávidházi Péter versértelmezésének kiindulópontja legitim, még egy filozófiai megjegyzést kell tennünk a versértelmezés olvasásakor. A középpontban álló *kal va-homer* érvelés összehasonlítása a *Szózat* logikai felépítményével a bibliai érvelés oldaláról Avi Sion munkájából indult ki.²⁸ Az az érdekes, hogy a *kal va-homer* szakértőjeként Avi Sion külön fejezetet szentelt annak a sokat vitatott kérdésnek, hogy mennyiben feleltethető meg egymásnak az arisztotelészi értelemben vett szillogizmus és az *a fortiori* érvtípus.²⁹ Elismerte azt, hogy a kétféle logikai művelet alkalmanként egymás derivátumaként viselkedhet, de egyértelműen azok mellett tette le a voksát, akik tagadják a két érvtípus ekvivalenciáját, hiszen a különböző érvelési struktúrák egymásba fordításakor információk veszhetnek el.³⁰ Avi Sion ebben a munkájában visszautalt a *Judaic Logic* című korábbi könyvére, amelyben ugyanúgy foglalkozott a *kal va-homer* érveléssel, és már ott is jelezte, hogy az arisztotelészi szillogizmussal nem lehet problémamentesen megfeleltetni.³¹ Sőt már ebben a könyvében is kitért arra, hogy az európai kultúrában *a fortioriként* ismert érvelés és a héber *kal va-hómer* között logikai értelemben is fordításra van szükség, mert nem magától értetődő minden

látszatenthümémák), s így például elismerte a csonka szillogizmusok érvelésbeli létjogosultságát, és Quintilianusra, aki az állítások típusai mellett a mondatok fajtái szerint is tovább osztályozta az ilyen érvelési műveletek retorikai alakváltozatait, s még a szónoklat, a költészet és más tevékenységek (például a történetírás vagy a filozófia) gondos elválasztása közben is beszámolt különféle nyelvhasználati módjuk érintkezési pontjairól”. (76.) A legfontosabb kérdésként az merülhet fel a mondat olvasásakor, hogy a modern elméletek költészetet és tudományos (N. B. a tudományosságot még József Attila mottóként alkalmazott versrészlete sem azonosította a költészettel), azaz logikai megnyilatkozásokat szétválasztó gesztusát hogyan lehet orvosolni két ókori szerzőnek a leginkább nyilvános meggyőzéseket célzó retorikai értekezéseinek megállapításaival? Arisztotelész a *Retorika* során legfeljebb példákat hoz a költészetből, de a mű egésze éppen az *Organonban* tárgyalt *tudományos bizonyításon kívüli* meggyőzési lehetőségek feltáráásával foglalkozik. Quintilianusnál a helyzet, amint arra maga Dávidházi Péter is utalt, nagyon hasonló Arisztotelészéhez. Ezért a költészet és a tudomány megnyilatkozási módjainak „érintkezési” lehetőségeit, a *Szónoklattan* egészének ismeretében nehezen alapozhatjuk az ezüst-kori rétor írásművére. Emiatt I. A. Richards és más modern szerzők ellentmondása nem háritható el a költészet és a tudományos megnyilatkozás különbségére vonatkozóan. Az alkalmazhatóság korlátait indirekten a *Szózatról* írt fejezet is megerősítette azzal, hogy bár elméleti „útravalóként” határozta meg Arisztotelész és Quintilianus megközelítését, a következő lábjegyzettől kezdve ismét Austinra mutatnak a hivatkozások, ahogy József Attila verséhez is több ízben visszatér a gondolatmenet a továbbiakban, de a két ókori szerző idézett gondolatmenetére a tanulmány hátralévő részében egyszer sem utalt vissza.

²⁸ AVI SION, *A Fortiori Logic. Innovations, History and Assessments*, CreateSpace, Geneva, 2013.

²⁹ Uo., 98–107.

³⁰ „As just explained, the two forms of argument are structurally very different. As I will presently demonstrate, we can – though sometimes in a rather forced manner – derive a fortiori arguments from syllogisms, and vice versa. Nevertheless, these two species of reasoning cannot be considered the same, or one as a subspecies of the other, because, though some of the original meaning is retained when we attempt to transform syllogism into a fortiori argument or vice versa, some important information is lost.” (Uo., 104. Kiemelés – H. M.)

³¹ Uő., *Judaic Logic. A Formal Analysis of Biblical, Talmudic and Rabbinic Logic*, Slatkine, Geneva, 1997, 47. Ugyanezt más aspektusból vetette fel itt is: Uo., 32.

váltság megegyezése, illetve arra is többször utalt, hogy az *a fortiori* érvelés induktív és deduktív aspektusokkal egyaránt rendelkezik, ami szintén jelentős különbség Arisztotelész indukciót és dedukciót szétválasztó logikai osztályozásához képest.³² Nemcsak azért fontos Avi Sion *kal va-homer*-ről szóló elméletének ezeket a részeit is felidézni, mert a „*Vagy jöni fog*” olvasásakor úgy tűnhet, hogy az *a fortiori* érvelésnek minden további nélkül megfeleltethető *kal va-homer* az arisztotelészi indukciók vagy dedukciók világába zökkenőmentesen beilleszthető, hanem azért is, mert a szóban forgó könyvfejezetben Dávidházi előszeretettel írta át Vörösmarty és Széchenyi szövegeit is szillogisztikus formákba. (114., 130., 143., 150., 152.) Azt, hogy ez az eljárás problematikus, a tanulmány maga is explikálta egy helyen:

Bár tudománytörténeti megfontolások szólhatnak az ellen, hogy a *kal va-homer* érvelést átírjunk szillogisztikus formába (ugyanis az utóbbi következtetési szabály a sokféle véleményt egyaránt elfogadó rabbinikus hagyomány része, ellenben az arisztotelészi deduktív szillogizmus történetileg egy holisztikus szemlélethez tartozik, mely a jogi viták eredményeként is egyhangú, azaz egyetlen végső döntést vár, mert római módra gondolkodván csakis ilyen döntés rendelkezhetik a törvény erejével), szemléltetésül mégis érdemes itt szillogizmussá átírnunk a két versszakban töredékként felfedezett és egészre kiegészített *kal va-homert*, mert az így létrejövő szillogizmus két premisszájának mennyiségi ellentéte még jobban kiemeli az „annyi” jelentőségét, mielőtt a következtetés hangsúlyos elemeként sorsdöntő szerepet kap. (149–150.)

A korábban kifejtettek alapján a *kal va-homer* szillogizmussá alakítása nemcsak tudománytörténeti, hanem logikai szempontból is célszerűtlen, és ezért kifogásolható. Ugyanakkor a tudománytörténeti oknak titulált kizárólagosság egyben az átíratatlanság valódi oka is. Nem magától értetődő, hogy a tanulmány miért nevezi római befolyásoltságúnak az arisztotelészi szillogizmust, és az sem, hogy miért lenne ez a szillogizmus mindenképpen deduktív eljárás (hiszen a szillogisztikus levezetés például az indukcióra is ugyanúgy alkalmas, mint a dedukcióra), ugyanakkor az tény, hogy kizárólag egyféle következtetési út fogadható el a szillogizmusban, ezért nyitottsága pusztán elvi, szemben a *kal va-homer* de facto szimultán induktív és deduktív karakterével. Lényegesebb ennél az, hogy a *Szózat* 8. és 9. versszakát itt még ezzel a tudatossággal, a szemléltetés kedvéért írta át a szerző, mindössze két lappal később viszont már ugyanez a szillogizmussá alakító művelet, ha jól értem, *bizonyító erő*t képvisel: „Jézus és a *Szózat* premisszáinak logikailag varratmentes összeszöhetősége tanúsítja, hogy Vörösmarty költeményének gondolatmenete csakugyan értelmezhető egy ősi bibliai érvelésminta [ez lenne a szillogizmussá alakított *kal va-homer* – H. M.] továbbéléseként, itt már töredékes alakban, de ennyiből is felismerhető egykori logikai szerkezetével és megnyugtató célzatával együtt.” (152.) Összefoglalva az eddigieket, a negyedik fejezet gondolatmenetének kiindulási feltétele és meggyőzősi módszere is

³² Például Uo., 47–57.

pontosítható lett volna néhány lényeges ponton azért, hogy az ezek ellenére is nagy horderejű kérdésfeltevést és a hozzá társítható érveket a teljesség jegyében lehessen értékelni. Mindezek dacára, maga az alapgondolat rendkívül újszerű, bátor és a tanulmány egészének figyelembevételével legalább részleteiben affirmálható. A kérdés elsősorban az, hogy a tézis mellett álló érvek egy része megfogalmazható-e más irányból?

Meggyőző volt, ahogy Dávidházi Péter a *Szózat* lehetséges ihletőjeként mutatta be Széchenyi *Stádium* című munkájának egy rövid részletét, ahogy az is, hogy ez utóbbiban a bibliai gondolkodás reminiscenciái fedezhetőek fel. A recepciótörténet 19. és 20. századi szakaszai közötti hangsúlyeltolódás tényét magyarázhatná akár az is, hogy a kortársak még tudták Széchenyi szövegének a fényében olvasni Vörösmarty versét, de ahogy a kánonban az utóbbi központi szerepet kapott, az előbbi pedig relatíve elhanyagolt helyre húzódott vissza, egymásnak máshogy váltak kontextusaivá, ezért a vallásos és ehhez kapcsolódó reményteli olvasatok is fokozatosan kikoptak. Ha nem feltételezzük mindenáron, hogy az idő előrehaladtával kötelező valamilyen fajta fejlődésről számot adnunk, ugyanannyira reális értékelésnek tűnhet, hogy éppen a későbbi korok olvasata a neutrálisabb és ezért adekvátabb, mint ennek a fordítottja, amit a könyv képvisel.

Annak az összehasonlító vizsgálatába, hogy Kölcsey *Hymnusa* vagy a *Szózat* sorai sugallhatnak-e több reményt (135–142.), a kortárs recepció igen részletes áttekintése mellett bevonható lenne a két kultikussá vált vers megzenésítése is, hiszen mindkét költemény esetében a kultusz kialakulásában kulcsfontosságú volt ez a mozzanat. Kölcsey *Hymnusánál* valószínűnek tartom, de a Vörösmarty-vers esetében sem zárnám ki, hogy a remény vagy a hit pozitívan csengő értelmezései az Erkel, illetve Egressy komponálta dallamokban nem voltak átütő erejűek. Ahhoz azonban, hogy ennél megalapozottabb következtetést vonhassunk le, nem ártana ugyanolyan részletes recepciótörténeti elemzéssel nyomon követni a zenei hatásokat, a kortárs befogadói tapasztalatokat, mint ami a Dávidházi által közölt irodalomtudományi hatástörténet esetében már olvasható. Ez ahhoz is hozzájárulhatna, hogy egy társművészet felől kiindulva a *Stádium* mellett más viszonyítási pontot is nyerjünk a *Szózat* reményteli voltának mérlegeléséhez.

A számszerűsíthetőség és számolás kérdése központi jelentőségű mind a Széchenyi-féle *Stadium* pretextus-értelmezésekor, mind a *Szózat* olvasása során. Mindkét szöveg esetében az „annyi” számnévi mutató névmásán kívül is találunk erre okot adó szövegrészeket. Az érvelés meggyőző módon építkezik, és elsősorban Széchenyi írása kapcsán végig megőrzi a fokozatos és világos kibontás erejéit. A *Szózat*ról írott értelmezésre ugyanez igaz, mégsem világos, hogy egy-egy ponton miért marad el például a bibliai mintákkal való összehasonlításához szükséges magyarázat. Az arányossági norma jelenlétét fejtegető alfejezet (132–142.) végén csúcsosodik ki a bibliai gondolkodásmóddal való összevetés, amikor arról ír Dávidházi, hogy „[...] a [*Szózatban* – H. M.] vállalt szenvedés mértékének nagyságrendileg megfeleltethető utólagos jótétemény *lényegében nem különbözik* az arányossági elv másféle bibliai előfordulásától, a ledolgozott munkaidővel arányosan megállapított bér, a harci zsákmányból kapható arányos részesedés, a bűnnel arányos mértékű büntetés, a feláldozandó állat

kiváltására arányosan megállapított kisebb mértékű állatok vagy pénzösszeg, vagy éppen a letétbe helyezett tőkével arányosan gyarapított haszon elvárásától. Ezek közül az áldozati arányosságok állnak legközelebb a Szózat mennyiségi összehasonlításaihoz [...] (3Móz 1–7)". (142. Kiemelések – H. M.) Ha jól értem az összehasonlítás logikáját, akkor az, leegyszerűsítve, a következőket állítja párhuzamba a bibliai szövegekkel: „ezredévnyi” és egyéb szenvedések vagy dicsőséges halált vagy egy reményteli, jobb kor beköszöntét fogják meghozni. Ezzel szemközt a Tóra harmadik könyve, a keresztények által Leviták könyvének is nevezett része, annak is az első hét fejezete áll. A szöveghagyományok közül ez az egységesen az úgynevezett *papi szövegek* csoportjába tartozó rész rituális előírásokat tartalmaz, többek között az áldozatbemutatásnak olyan leírásait, amelyekre Dávidházi idézett mondatai közül az első is utalt. A szóban forgó szempontok alapján a Leviták könyvének első hét fejezetét egyetlen egységként kezelni, amint a fejezet záró hivatkozása azt az egyetlen konkrét bibliai utalásban megtette, túlságosan nagyvonalúnak tűnhet. A 6,1–7,38-ig tartó rész alkot egy egységet, amely világosan megkülönböztethető a korábbiaktól, hiszen ezek az áldozatokat bemutató papok számára készített különböző előírások, az arányosság kérdéséről biztosan, de sok esetben még a mértékek vagy számok megadásától is mentes szövegek, például a háj és a vér fogyasztásának tilalmával (Lev 7,22–27) foglalkozik, vagy higiéniai okokból annak a megadásával, hogy a békeáldozat maradéka hány napig fogyasztható (Lev 7,11–21) és az égőáldozat tűzének táplálása hogyan, illetve milyen papi öltözékekben történjék (Lev 6,1–6). Kifejtés híján tehát a Szózatból kiolvasott arányosság-elvhez való hasonlóság nem látszik igazolhatónak. Ehhez képest a Lev 1–5 már szorosabban kötődik a Dávidházi által felvetett kérdésekhez, bár még itt sem érthető, hogy az 1–3. fejezetekben leírt áldozattípusokban szereplő arányok miként lehetnek az összehasonlítás tagjai, hasonlóképpen az sem, hogy a 4. fejezetben található, tulajdonképpen a társadalmi rangok szerint differenciált áldozatbemutatói kötelezettségek miként kapcsolódnak az arányosság-elv koncepciójához. Leginkább az 5. fejezet az, amelyben az egyes bűntípusokra adott feleletként úgy szerepelnek az áldozatbemutatói kötelezettségek, hogy ott a jóvátétel arányosságának a logikája kimutatható, ezért érdemes lett volna kizárólag erre hivatkozni, hogy az összehasonlítás megfogható maradjon. A Vörösmarty szövege kapcsán feltételezett arányosság elvéhez, ugyan csak közvetetten, de valóban hasonlíthatónak tűnik az, ahogyan a Lev 5 gondolkodik az áldozatbemutatóról. Az a bizonyos közvetettség pedig annyiban azért fontos különbséget rejt magában, hogy nem a szenvedésen megkönnyülő Gondviselő, hanem a bűnös engesztelő mozdulata rajzolódik ki benne. Emiatt, a gondolatmenet struktúrája alapján a Szózat helyett inkább a *Hymnus „megbűnhődte már e nép”* sora hozhatja játékba a Lev 5 sorait, feltéve, hogy az előbbi verset az ártatlan szenvedés miatt apelláló, az utóbbi alkotást pedig egy a nemzet saját vétkei vagy egy eleve elrendelt döntés miatt rossz sorsban tartó Isteni befolyás könyörületre hívásaként olvassuk.

Mindez a bibliai szöveg és a Széchenyi, illetve Vörösmarty szövegek kapcsolatára vonatkoztatható bíráló, ami azonban továbbra sem nivellálhatja a *Stádium* és a *Szózat* sorai közötti kapcsolat kimutatásának jelentőségét. A vers címének szubtilis

értelmezése mellett (154–157.), a legfontosabb eredményként a *Szózat* beszélőjének szerepértelmezését (158–162.) könyvelhetjük el. A cím szavának fenséges konnotációit és ezzel az ünnepélyes megnyilatkozás műfaji besorolását a tanulmány sikeresen be tudta kapcsolni a kiinduló tézisek világába. A prófétai szerepmeghatározás olyan újdonságként jelenik meg a szövegben, melyet retorikailag megfelelően, az érvek kidolgozásában pedig alaposan készít elő a tanulmány szövege. A tézis megfogalmazását a szerző olyan érvekkel támasztotta alá a továbbiakban is, amelyek még a címtelmezésnél is meggyőzőbbek. A végső mérleget ennél a fejezetnél is annak alapján vonhatjuk meg, hogy a bibliai minták nemzetiesítése kimutatást nyert-e, és mit tett hozzá a költemény olvasati lehetőségeihez. Ha elfogadjuk, hogy Széchenyi *Stádiuma* a bibliai gondolkodásmóddal rokon, az legalább ennek az intertextuális kapcsolatnak köszönhetően a *Szózat* esetében is indokolhatóvá teszi a bibliai mintázat kutathatóságát. A cím és a költemény szubjektumának vizsgálata is megerősíti ezt az olvasati lehetőséget, és elősegíti a *Szózat* logikájának Dávidházi Péter által javasolt újraolvasását. A tanulmány alapján a szakrális mintázat háttérben húzódó, de kimutatható jelenléte elfogadhatónak tűnik. A nemzetiesítés pedig, talán éppen abban érhető tetten, hogy a bibliai mintáknak kifejezetten profán újraírását olvashatjuk Vörösmarty versében. Ezt támogatja Dávidháznak az a filológiai megjegyzése is (132., 138.), hogy a kéziratban eredetileg az „isten”, „áldozó” és „nem érdemelt halált” variánsok szerepeltek, amit később kihúzott a költő. Ezért a bibliai gondolkodás jelenlétét a profán versként olvasott *Szózatban* keresném az olvasottak alapján.

Ha meg kellene jelölni Dávidházi Péter új könyvének a legfőbb erényét, elsőként mindenképpen eredeti és valódi tétellel bíró kérdésfeltevéseit és a hozzájuk kapcsolódó hipotéziseket említhetnénk meg. Vitathatatlan és kevésbé megalapozott eredményeivel együtt is az irodalomtudomány eleven működésébe pillanthat be az, aki laikusként a kezébe veszi ezt a munkát. A vizsgált életművek szakértői mellett e kötet kifejezetten inspiráló lehet a bölcsészképzésben azoknak, akik az egyik, jelen könyvben is értelmezett szöveggel foglalkoznak, vagy általában a Biblia és a (modern) magyar irodalom kapcsolatában, illetve fordításelméleti kérdésekben szeretnének jártasságot szerezni. Értésmódjától függetlenül e könyv az érdeklődő biblikusok számára is felkínál olyan kérdéseket és meglátásokat, amelyek nemcsak figyelemreméltók, de dialógusra is érdemesek.

(Ráció, Budapest, 2017.)

P. MÜLLER PÉTER

Színháztörténeti szöttes

Imre Zoltán: *Az idegen színpadra állításai. A magyar színház inter- és intrakulturális kapcsolatai*

Eugenio Barba a *Színházantropológiai szótár Dramaturgia* című fejezetét a következő passzussal kezdi:

Az a szó, hogy szöveg, még mielőtt az írott, beszélt, nyomtatott vagy kézzel írott szövegre vonatkozott volna, azt jelentette, hogy „összeszőni”. Ebben az értelemben nincs olyan előadás, amelynek ne lenne „szövege”. Ami az előadás szövegét (összeszövését) illeti, ez az, amit úgy határozhatunk meg, mint „dramaturgiát”, azaz *drama-ergont*, vagyis „az akciók működését” az előadásban. Az a mód, ahogyan az akciók működnek, az a cselekmény.¹

Ha az egyes színházi előadásokon, azok cselekményén, dramaturgiáján túlra tekintünk, és a színházi események történeti és szinkron kapcsolatát vesszük figyelembe, akkor az egyes előadások szövetét és szövegét egy tágasabb, összetettebb, az egymásra hatások, egymás mellé, alá- és fölérendelések bonyolult hálózatába helyezzük. Oda, ahova a színháztörténet ezt alapvetően nem szokta tenni. A nemzeti kereteken belül vizsgálódó színháztörténet-írás (más történeti diszciplínák saját tárgyukhoz való viszonyához hasonlóan) döntően a lineáris egymásra következés szerkezetében és narratívájában dolgozza fel és értelmezi a színházművészetet, konzerválva és tovább örökítve a nagy elbeszélés gyakorlatát és módszerét akkor, amikor annak érvényessége és hitelessége a humán- és társadalomtudományokban már hosszabb ideje kihívásokkal néz szembe.

Imre Zoltán koncentrikusan épülő életműve egyre bővülő körökben kutatja, elemzi a színháztörténet mellőzött vagy részlegesen feldolgozott eseményeit, mozzanatait, egyre mélyebb és tágabb összefüggéseket tárva fel, egyre több társtudomány eredményeit kapcsolva be tárgyának vizsgálatába. A szerző saját kutatói gyakorlata is leképezi azt az egyenes vonalúan épülő életművektől eltérő habitust, amely jelen kötetének is fő sajátossága: a lineáris narratívával szemben sokkal inkább egy rendkívül összetett szöttes, szövedék, színháztörténeti textúra színre vitelét, ennek során számos manifeszt és rejtett kölcsönhatást, interferenciát feltárva és bemutatva. A már korábban kutatott, publikált témák részleges visszatérése kapcsán fordulhat elő, hogy ebben a legújabb kötetében is olvashatunk olyan témáról, amelyről már a két megelőző könyvében is szerepelt fejezet, tanulmány.

¹ Eugenio BARBA, *Akciók működés közben*, Szép literatúrai ajándék 1998/4. – 1999/1., 146.

Imre Zoltánnak ez a harmadik olyan könyve, amelynek a címében a „színpadra állítás” kifejezés megtalálható. A *színház színpadra állításai* (Ráció, 2009) és *A nemzet színpadra állításai* (Ráció, 2013) köteteket követően, „a színház” és „a nemzet” után ezúttal „az idegen” színpadra állításai szerepel a címben. A *színpadra állítás* kifejezés a színre vitel értelmében van jelen a kötetek címében, vagyis valójában a performatív aktus, a társadalmi performansz áll a középpontban, amely – itt szorosabban és szűkebben – a színházművészet közegére vonatkoztatottan kap kiemelt helyet a kötetekben szereplő elemzésekben. A jelen kötetben olvasható tizenegy fejezet egy-egy korábbi változata közül *A színház színpadra állításai* lapjain szerepelt már a Mozgó Ház Társulás posztmodern bricolage-aival foglalkozó írás, *A nemzet színpadra állításai*ban pedig a Pesti Magyar Színház 1837-es nyitó műsorának az elemzése. Emellett a további fejezetek önálló tanulmányként korábban folyóiratokban, tanulmánykötetekben jelentek meg, például a Lakásszínházról és a Squat Színházról szóló az Irodalomtörténet 2017/1., az Ira Aldridge 1853-as budapesti vendéjátékával foglalkozó pedig a folyóirat 2015/4. számában, a *Die Csárdásfürstin* 1915 és 1921 közötti nemzetközi színreviteleiről, *A velencei kalmár* 1940-es és 1986-os budapesti előadásairól – többek között – a Színháztudományi Kiskönyvtár (Kronosz) tanulmányköteteiben. Ezek az előzmények azonban egyik esetben sem maradéktalanul azonosak az itt szemlézett kötetben megjelent változattal. Mindenekelőtt azért nem, mert a legtöbb fejezet bővült, mélyült, és kiemelt szemléleti és módszertani jegyükké vált a könyv címébe és alcímébe állított három fogalom, az „idegen”, az „interkulturális” és az „intrakulturális”.

A színháztörténet-írás alapvetően nemzeti keretek között mozog, az egyetemes színháztörténetek, illetve a világszínház történetét tárgyaló monográfiák pedig többnyire sorra veszik az egyes nemzetek vagy kontinensek színháztörténetét, és ezeket egymás mellé/után rendezik. Elég felütni Peter Simhandl *Színháztörténet* (Helikon, 1998.); Erika Fischer-Lichte *A dráma története* (Jelenkor, 2001.) című kötetét vagy a John Russel Brown által szerkesztett (és Imre Zoltán által fordított) *Képes színháztörténetet* (Magyar Könyvklub, 1999.) stb. Ugyanakkor a színházi működés gyakorlata évszázadok óta interkulturális közegben mozog. Koramodern londoni színházi csoportok turnéztak a kontinensen, főként német és dán területen, *commedia dell'arte* társulatok rendszeresen jártak Franciaországban és Spanyolországban, és innentől – a 16. század derekától-végétől – hosszasan lehetne sorolni az interkulturális hatások gazdag, de ritkán kutatott szerepét.

Az *idegen színpadra állításai* kötet előtt az utolsó olyan – a magyar színház nemzetközi kapcsolataival foglalkozó – hazai írás, amely Imre Zoltán könyve előzményének tekinthető, Straud Géza 1963-ban megjelent, 23 oldal terjedelmű tanulmánya volt. Holott a jelenség szerves, állandó, eleven része (volt) a magyar színháznak is. Erre utal a kötet bevezetőjének élén álló idézet, Egressy Gábor 1853-ban papírra vetett megállapítása, miszerint: „Csapatostul jön az olasz, francia, néger és angol, és asztalunkra tárja hona földének isteni terményeit”. (9.) A nemzetközi színháztudományi szakirodalomban természetesen – a fent említett színháztörténeti monográfiák szemléletétől és módszertanától eltérően – jelen van az interkulturalitás témája és

szempontja. Kötete élén ezekről is áttekintést ad Imre Zoltán, kitérve Paul Allain és Jen Harvie kézikönyvének, Patrice Pavis színházi szótárának, Erika Fischer-Lichte interkulturalizmus kötetének vonatkozó részeire. Ez az egyik szála a szöttesnek. A másik az idegen megközelítésének problémája, az idegenhez (a Másikhoz) való viszony, illetve az idegen reprezentációjának kérdése.

A *Bevezetés* módszertani és terminológiai premisszákat érintő oldalai hangsúlyozzák, hogy a színház egyidejűleg esemény, intézmény, jelenség és folyamat, és az elemzések ennek az összetettségnek a rekonstrukciójára törekcsenek az egyes fejezetekben feltárt színháztörténeti „pillanatok” kapcsán. A kötet ezzel a megközelítésmóddal olyan múltbeli színházi jelenségeket vizsgál, amelyeket a színháztörténet-írás korábban mellékesnek tekintett, ám amelyek az itt alkalmazott kultúraközi és tudományközi nézőpontból jelentős eseményeknek minősülnek. Az elemzések során a színháztörténet-írásban megszokottan erős intézménytörténeti, előadásokat rekonstruáló hagyománytól eltérően olyan tudományközi térbe, mátrixba kerülnek az egyes kiemelt témák, amelyek felhasználják az irodalomelmélet, a szociológia, az antropológia, a kultúratudomány, illetve különböző elméleti iskolák módszertani eredményeit, ezáltal a tartalmi összeszövést egy komplex szemléleti-módszertani textúrával bővítve ki. E színháztörténeti szöttes eleve lemond a teljességre való törekvről, és „ehelyett a lineáris–kronologikus–teleologikus fejlődéselvet tudatosan felfüggesztve, fragmentumok mentén, intertextuális és interteátrális mikrotörténetekként” (21.) rekonstruálja a kiválasztott témákat, folyamatokat, jelenségeket.

A könyv – a *Bevezetés* és az *Utószó helyett* című részekkel keretelve – tizenegy nagytanulmányban elemez magyar- illetve nemzetközi színházi folyamatokat, eseményeket. A 463 oldalas nagyalakú kötetben egy-egy fejezet átlagos terjedelme negyven oldal, 140–150.000 karakter. Mindezt azért említem, mert összefüggés van a szemléletmód, a módszertan és a kifejtés, valamint a terjedelem között. A szöttes komplexitása, az érintkezési pontok kimutatása nagyobb terjedelmet kíván, mint ugyanannak a jelenségnek lineáris narratívába kényszerítése. A tizenegy fejezet három esetben egy-egy évszámot jelöl meg az alcímében, a többi esetben éveket, évtizedeket átfogó időszakokat említ. A fejezetek sorrendje pedig felrajzol egy lyukacsos, átfedéseket is tartalmazó kronológiát, melynek első évszáma 1837 (a Pesti Magyar Színház megnyitása), a következő 1853 (Ira Aldridge pesti vendégszínháza), majd 1889–1908 (Ibsen *Kísértetek* című drámája nemzetközi bemutatóinak első két évtizede), utána 1909–1915 (Lengyel Menyhért *Tajfunjának* európai, amerikai és japán színpadra állításai). Ezt követi 1915–1921 (a *Csárdáskirálynő* nemzetközi bemutatóiról), 1920–1940 (a történeti avantgárd magyar kísérleteiről), 1940 és 1986 (A *velencei kalmár* magyar színreviteleiről és ezek hiányáról), 1972 (a Royal Shakespeare Company kelet-európai turnéja a *Szentivánéji álommal*). A kötet utolsó harmadának évszámjai: 1972–1984 (a Lakásszínház budapesti és a Squat Theatre New York-i működéséről), 1952–2010 (Agatha Christie *Az egérfogó* című darabja és a nemzetközi musicalek a globalizálódó üzleti színházban), végül pedig 1994–2001 (a Mozgó Ház Társulás működéséről). A fenti áttekintésből látható, hogy a könyv legtöbb fejezetében együttesen kerülnek elemzésre magyar és nemzetközi színházi események, jelenségek, hatások, folyamatok.

Ezek egyrészt magyar művek (*Tajfun*, *Csárdáskirálynő*), magyar társulatok (Lakásszínház – Squat Theatre, Mozgó Ház Társulás) hazai és nemzetközi jelenlétével, fogadtatásával foglalkoznak, másrészt világirodalmi színdarabok (*Kísértetek*, *A velencei kalmár*, *Szentivánéji álom*, *Az egérfogó*), megamusicalesk, és külföldi színészek (Aldridge), társulatok (Royal Shakespeare Company) magyar-, illetve régióbeli vendégszínházaikat elemzik. A fenti két típusba nem egyértelműen sorolható további két fejezetben egyrészt egyetlen színházi est (a Pesti Magyar Színház megnyitója) műsorának és korabeli kulturális beágyazottságának elemzésére, másrészt a történeti avantgárd magyar performatív kísérleteinek tárgyalására kerül sor, összevetve a nemzetközi avantgárd főbb jegeivel.

A lyukacsos kronológia, a szöttes ritkásabb területei jelzik azokat a helyeket, ahova további színháztörténeti rekonstrukciós szálakat lehet beleszőni, legyenek ezek az egyes tanulmányokon belül, vagy a tágas színháztörténeti korpuszban. De sem az egyes fejezetek, sem a kötet egésze nem hiányérzetet ébreszt, hanem éppen ellenkezőleg. Imponáló árnyaltsággal, részletességgel, adatmennyiséggel és tudományterületi gazdasággal találkozhatunk valamennyi elemzésben. A szerző a *Bevezetésben* „pillanatoknak” (19.) nevezi az egyes fejezetek tárgyát. A *pillanat* kifejezés olyan erősen és kizárólagosan az időtartamra és annak rövidegére vonatkoztatott, hogy érdemes a fentiek kapcsán hangsúlyozni, hogy a könyvben komplex együttállásokról, egyidejűségekről, szimultán kölcsönhatásokról legalább annyira szó van, mint a nagy korszakokat tárgyaló történeti áttekintő munkákhoz képest valóban időben szűkebb szakaszt, terminust előtérbe állító vizsgálatokról. Ezek a ráközelítések azonban nem be- és lehatárolnak, hanem mintegy a térbe terítik ki a középpontba állított és hatástörténetükbe ágyazott eseményeket, jelenségeket. És fordítva: mintegy körpanorámát adnak a témául választott színháztörténeti esemény, jelenség nemzeti és nemzetközi környezetéről.

A tizenegy fejezet kronologikus ismertetése helyett a továbbiakban a három fő tanulmánytípusból választok egy-egy példát, amelyeken keresztül bemutatom a könyvben szereplő elemzések néhány főbb megállapítását, illetve fontosabb sajátosságait, természetesen és szükségképpen vázlatosan. A könyv harmadik fejezetének teljes címe *Cenzúra, piac és a szabad színházak – Ibsen Gengangere című darabja Berlinben, Párizsban, Londonban, Moszkvában, New Yorkban és Budapesten, 1889–1908*. A fejezet a *Kísértetek* századfordulós színpadi karrierjével, a színháztörténetben jelentős műhelyeként számon tartott független színházak bemutatóival, e színrevitelek kapcsolatával, interferenciáival, a dráma különféle domesztikálásával foglalkozik. Felütésként a darab magyarországi bemutatójára utal, melyre 1908. október 17-én került sor a Thália Társaság produkciójában, s melyet a fejezet végén tárgyal a szerző részletesebben. De már itt jelzi, hogy a bemutató „[m]ás források szerint 1908. október 18-án” volt. (97.) A részletes elemzés elején pedig említi, hogy a darabot „tízszor játszották” (122.), amivel ugyancsak pontosít egy korábbi adatot, miszerint a bemutatót követően „még nyolc alkalommal tüzték műsorra”, ahogy az a *Thália Társaság (1904–1908) Levelek és dokumentumok* című kiadványában szerepel (Budapest, 1988, 23.). Mindezek olyan apróságok, amelyek felett könnyen át lehet siklani, és én is csupán

azért említem őket, hogy jelezsem, ez a szint, az általánosan elfogadott adatok ellenőrzése és felülvizsgálata (ha csak lábjegyzetbe utalva) is folyamatosan jelen van a könyvben.

Az Ibsen-premierek adatainak legjobb forrása az IbsenStage weboldal. Ebben az adatbázisban a fejezet megírásakor az 1880 és 1908 közötti időszakból az említett drámának háromszázhetvenhét bemutatója szerepelt. Jelen sorok írásakor ebből az időszakból négyszázhetven *Kísértetek*-bemutatót említ az adatbázis – amely egyre bővül a bevitt új adatokkal, az előkerülő, korábban nem regisztrált premierekkel. E bemutatók közül hattal foglalkozik a fejezet, melyek helyszínét az alcím is megadja. A fókusz ezúttal az úgynevezett szabad (független) színházakra esik, amelyek a cenzúra és a kommersz színház szorítása dacára vitték színre Ibsen (nemcsak ezen) darabját. A cenzúrának a korban teljesen elterjedt és elfogadott gyakorlata kapcsán a könyv idézi a brit cenzúrát gyakorló Lordkamarás hivatala egyik munkatársának 1892-es álláspontját, amely az Ibsen-drámák betiltását azok erkölcsi zavarosságára, a női szereplők magatartásának felforgató jellegére, a hagyományos társadalmi szerepek elleni lázadásra hivatkozva tartja indokoltnak és elkerülhetetlennek.

A *Kísértetek* színpadi útjának kezdete nem ígérte a későbbi „Ibsen-járványt”. A dánul írt és 1881 végén megjelent darabot legelőször egy dán utazótársulat vitte színre dánul Chicagóban, a következő év májusában. Ezt rövidesen néhány dániai és svéd bemutató követte, majd a mű pár évre eltűnt a színpadokról. Utána viszont mind több – zártkörű, magáneményként pozícionált – premierre került sor. Pár év leforgása alatt, a hivatalos tiltás ellenére is, Ibsen mai szemmel elképesztő népszerűségű szerzővé vált, amit nemcsak a fent említett négyszázhetvenes bemutatószám jelez (ami csak a *Kísértetek*é, három évtized alatt), hanem az is, hogy a színházak privát előadásai iránt mekkora volt az érdeklődés. Egy 1887-es berlini „jótékonysági matiné” hétszáz helyére tizenötezen jelentkeztek (106.), egy egyszerű játékedéllyel rendelkező 1891-es londoni színrevitelt háromezren kívántak volna megtekinteni. (114.) A cenzúrával és a kommersz színházakkal dacoló szabad színházaknak színháztörténeti jelentőségű szerepük volt Ibsen drámáinak megismertetésében és nemzetközi elterjesztésében. De nemcsak nekik.

A fejezet utolsó lapjain Imre Zoltán kitér a vendégszínházak és az utazótársulatok kérdésére, amelyek a 19–20. század fordulóján „többé-kevésbé összekapcsolódó hálózattá szerveződtek”. (134.) Ezek a sztárok vagy együttesek természetesen nemcsak a *Kísértetek* vagy Ibsen kapcsán érdekesek, de a fejezet értelemszerűen erre fókuszál. A századfordulón számos nemzetközi hírnévű színművész – többek között Eleonora Duse, Sarah Berhardt, Ermete Zacconi – és külföldi társulat is megfordult Budapesten. Ebben az időszakban – mint azt a kötet egy 2016-os, a *Babaszoba (Nóra)* globális színreviteleivel foglalkozó könyvből idézi – „tizennégy jelentős nemzetközi utazótársulat tizenegy európai nyelven játszotta, öt kontinens harmincöt országában” (131.) Ibsennek ezt a darabját. Budapest része volt ennek a hálózatnak, amiből az is következik, hogy a korszak magyar színháztörténet-írásának „nyitnia kell az európai és a világtendenciák értelmezése felé” (135.), mivel e nélkül a magyar színháztörténet csak hiányos, részleges lehet.

A másik mintaként kiválasztott fejezetben Shakespeare *A velencei kalmár* című drámájának két, a budapesti Nemzeti Színházban színre került bemutatója áll a középpontban, illetve az 1940-es és az 1986-os két premier közötti vákuum. E negyvenhat év során ugyanis a műnek Magyarországon nem volt bemutatója. E hiány ellenére a kötetnek ez a leghosszabb fejezete (57 oldal), melynek főcíme *Diskurzus, idegenség és hegemonia*. A fejezet elméleti alapját és keretét Foucault diskurzus-fogalma, Gramsci kulturálishegemonia-konceptiója, Barthes az idegen képzetének megteremtésével kapcsolatos nézetei, valamint Bourdieu dehistorizálás felfogása adja. Az elméleti keretek kijelölését követően a történeti kontextus felvázolására kerül sor, melyben először a Horthy-rendszer 1930-as évek végi főbb sajátosságai kerülnek bemutatásra, majd pedig „a” zsidónak mint (felmutatott) idegennek a törvénykezésem keresztüli reprezentációjáról olvashatunk. A kontextusok közül a legközelebből a témához kapcsolható a Nemzeti Színház az vizsgált időszakban igazgató Németh Antal műsorpolitikájának a felvázolása.

Az 1940-es bemutató az előző évi, nemzetis színészek közreműködésével létrejött Városi Színházi produkció átvétele volt. (Ennek felvezetésében Imre Zoltán a Shakespeare-dráma 1836-ban kezdődő magyar fogadtatástörténetére is röviden kitér.) A kritikák alapján a szerző arra a megállapításra jut, hogy „az előadás nem volt egyértelműen sem illusztrációja, sem pedig legitimitációja a zsidó(ellenes)törvényeknek”. (267.) Bár a darabot a bemutató évadában és a rákövetkezőben négy-négy alkalommal, összesen nyolcszor adták, ez nem tért el más Shakespeare-drámák Nemzeti-beli átlagos előadásszámától. A mű tehát két évad elteltével lekerült a műsorról, de nem azért, mert bizonyos visszaemlékezések vagy ezeken alapuló hivatkozások szerint betiltották volna. A betiltást a Kádár-korszak hozta el. Ennek okait igen árnyaltan és összetetten elemzi a fejezet, kitérve a magyar zsidóság 1944. március 19. utáni sorsára, a holokauszt túlélőinek sorsválasztásaira, a Kádár-korszak tabusító politikájára, mely utóbbit – a fejezet egyik közcímében – így aposztrofálja: „a zsidó mint (elfojtott) idegen a Kádár-rendszerben”. Miként a zsidóság bizonyos értelemben láthatatlanná, nem reprezentálttá vált a korszakban, úgy lett láthatatlan Shakespeare drámája is – legalábbis a magyar színpadon. Készült új fordítás (Vas Istváné 1948-ban), a drámát elemző több tanulmány, 1981-ben megrendezésre került egy, a *Nagyvilág* folyóirat által szervezett vita, ám a darab 1940 óta hiányzott a színházak műsoráról. Nem saját jószántukból. 1964-ben a Nemzeti, 1965-ben a Thália, 1977-ben a Pécsi Nemzeti, 1978-ban újra a pécsi, valamint a szolnoki színház tervezte bemutatni *A velencei kalmárt*. Eredménytelenül. A fejezet ez utóbbi kísérlettel foglalkozik kissé részletesebben, feltárva a Szigligeti Színházon belüli intézményi, a helyi politikai, valamint az országos párt- és kultúrpolitikai körülményeket. Ezek eredőjeként leváltják a bemutatót meghirdető igazgatót, Schwajda Györgyöt (önként lemond), akinek helyét zökkenőmentesen veszi át Kerényi Imre (immár premierszándék nélkül), és közel egy évtized telik el, mire negyvenhat év után megvalósul az első magyar bemutató.

Ennek felvezetéseképpen a fejezet röviden érinti a zsidó tematika okán a *Hegedűs a háztetőn* musical magyar recepcióját. Az 1973. februári operettszínházi bemutató után 1974 júliusában az előadást betiltották, tíz év elteltével sem engedélyezték újra

színre vinni az Operettben, majd amikor 1984-ben felügyelettel sor kerülhetett a felújításra, az országos tiltást továbbra is fenntartották. E tilalmak bel- és külpolitikai okait is érintve végül eljutunk az 1986-os – immár megvalósult – *A velencei kalmár* bemutató elemzéséhez. Ennek keretében a fejezet kitér a színre vitt szövegváltozatra, a beharangozó írásokra, a darab – hosszabban ismertetett – színlapjára, melyről Imre Zoltán azt állapítja meg, hogy „úgy tűnik, mintha a színház nem is *A velencei kalmár* adta volna elő, hanem egy Disney-szerű mesét szerelmesekről, némi bonyodalommal valami homályos »zálog« körül, ami azért szerencsére megoldódik...” (294.) A szerző megidézi a bemutató kapcsán az irodalmárok és kritikusok körében a dráma körül kialakult vitát, valamint az előadást többségében elmarasztaló kritikai recepciót. A fejezet összegzésében pedig a *Zsidókérdés*, *antiszemitizmus*, *idegenség* és *A velencei kalmár* című alfejezetben és a kötet címében kiemelt idegen-problematikát járja körül a dráma közel fél évszázados magyar fogadtatástörténetében. A kötetben Shakespeare műve és annak tilalma mint cseppben a tenger képviseli a magyar zsidóság 20. századi sorsával kapcsolatban hatalmi eszközökkel kialakított amnéziának, a történelmi traumák tabusításának, az ezekkel kapcsolatban gyakorolt némaságnak a társadalmi, közösségi és egyéni gyakorlatát. Mindez nemcsak a színház történet, hanem a nemzeti önismeret szempontjából is fontos hozadéka a fejezetnek.

Harmadik példaként a Peter Brook *Szentivánéji álom*-rendezésének kelet-európai turnéjával foglalkozó fejezetet érintem, melyben Imre Zoltán a Royal Shakespeare Company (RSC) régiókbeli fellépésein keresztül vizsgálja a színházi vendéggjátékoknak és a kulturális kapcsolatoknak a hidegháború időszakában játszott szerepét. A fejezet fő forrását a kelet-európai hatóságok – gyakran titkos – feljegyzései, a turné helyszíneire akkreditált brit hivatalnokok jelentései, levelei, illetve a helyi sajtóban megjelent kritikák képezik. Azt tudjuk, hogy az előadás nyomán Budapesten színházi vita robbant ki a korszerű Shakespeare-játszás, a rendezői szabadság és a szöveg érinthetlenségének kérdései körül, de a fejezet nem ezzel, és nem is elsősorban a magyar recepcióval foglalkozik. A British Council (BC) szervezésében (ebben a régióban: anyagi támogatásával, nyugaton üzleti alapon) sorra került kelet-európai turné – melynek állomásai Belgrád, Budapest, Bukarest, Szófia, Varsó és Zágráb voltak – a brit politika szempontjából a magaskultúrának mint a nyugati (brit) politikai berendezkedés elsőbbségének a legitimációját és a (kulturális) propaganda céljait szolgálta. Oly módon azonban, hogy mindez közvetetten érvényesüljön, aminek érdekében „a brit hatóságok mindenáron megpróbálták elkerülni a vitás helyzeteket és a problematikus történeteket”. (318–319.) Brook és a társulat semmilyen értelemben nem állt szándékosan a brit propaganda szolgálatában. Ők „ugyanazt” az előadást játszották, amelyet 1970-ben Stratford-upon-Avon-ban bemutattak. Sőt, Brook kellemtelen helyzetbe is hozta a BC szervezőit, amikor a kelet-európai turné műsorfüzetében politikai nyilatkozattal felérő kijelentést tett, miszerint a társulat az előadást az abban az évben bezáratott prágai Za Branou színház emlékének ajánlja. A fejezet nyomán követi – a londoni Nemzeti Archívum dokumentumai alapján –, hogy a brit hatóságok miként igyekeztek csökkenteni Brook nyilatkozatának jelentőségét és hatását, lebeszélve például a Szabad Európa Rádiót arról, hogy erre a deklarációra külön

felhívja a figyelmet. Az elemzés természetesen az előadás főbb sajátosságait is bemutatja, de mint Imre Zoltán megállapítja, mintha nem ugyanazt az előadást látták volna az RSC *Szentivánéji álom* produkciójának nézői Londonban és a nyugati turnéállomásokon, illetve a kelet-európai helyszíneken (részben tényleg nem). Ez utóbbi állomásokon a rezsimek demokráciadeficitje, a politikai vezetőknek, apparatcsikoknak az ízlésben is megmutatkozó korlátoltsága több ízben hozta az angol szervezőket, diplomatákat nehezen kezelhető helyzetbe, például amikor az első bukaresti előadást követően a román hatóságok cenzúrázni szerették volna az előadás explicit módon szexuális Zuboly–Titánia-jelenetét. De nemcsak ők, hanem „a haralom irányítói a többi kelet-európai országban is megkísérelték a produkciók (befogadásának) ellenőrzését”. (329) Persze mielőtt azonnal a két világrend eltérő mércéjének tulajdonítanánk ezeket a kontrolltörekvéseket, érdemes megjegyezni, hogy tényleg nem teljesen ugyanazt az előadást játszották. Így adott esetben az RSC turnéra vitt előadása Angliában is okozhatott volna hivatali rosszállást, mivel „a turnéelőadás több trágárságot tartalmazott, mint az eredeti” – írta a turné felelőse a londoni külügyminisztérium illetékes vezetőjének szóló levelében (idézve: 329.), amikor már javában zajlott a vendéggjátéksorozat.

A fejezet utolsó lapjain Imre Zoltán felhívja a figyelmet arra, hogy – bár az elemzés a *Szentivánéji álom* kelet-európai fogadtatására fókuszál – az előadásnak a régió országaiban eltérő recepciója volt, ami összefüggött az egyes államok eltérő politikai-történelmi-színházi hagyományával, fennálló intézményi gyakorlatával és sajátosságaival. És bár „voltak bizonyos általánosan követendő szabályok, lényeges különbségek léteztek az egyes szocialista országok hatalmi és irányítói mechanizmusai között”. (333.) Amely különbségekre a fejezet egyébként kitér. Ez az ebben a példában (is) tapasztalható differenciált kép Imre Zoltán könyvének egyik legfontosabb erénye. Olyan sok szempontot, forrástípust, szaktudományt, módszert érvényesít, hogy ezek révén az egymásra hatások egyedi sajátosságai, ismérvei, a kapcsolatok és interferenciák összetettségei is láthatóvá válnak. Az „idegen” ernyőfogalma lazán kapcsolja egybe a térben és időben tágra elhelyezkedő témákat, a Pesti Magyar Színház nyitóelőadásától a Mozgó Ház Társulás intertextuális és interteátrális produkcióinak nemzetközi sikereket és hazai elutasítást előhívó működéséig. E mellett a tematikus tágasság mellett ott van a kötet módszertani és elemzői mélysége, mely egyszerre forgatja a legkülönbébb forrásokat: levéltárakat, sajtótörténeti munkákat, fotógyűjteményeket, kritikai fogadtatást, nemzetközi elméleti szakirodalmat, adatbázisokat. A kötet komplexitása, a magyar színház interkulturális kapcsolatait feltáró gazdag elemzései példaként szolgálnak a további színház-történeti kutatásokhoz, és elgondolkodtatnak arról, hogy – mint ezt a könyv végén a szerző írja – eddig ezeket a kölcsönhatásokat „miért nem vettük igazán figyelembe”. (437.)

(Ráció, Budapest, 2018.)

2019
304 oldal
2999 Ft



A detektívtörténet a krimi egyik legsematikusabb, ugyanakkor számtalan variációt megengedő válfaja, amelyet minden jelentősebb irodalomelméleti iskola vizsgálat tárgyává tett, amellet számos filozófiai és szociológia megközelítése is létezik. A kötet szerzői – Bene Adrián, Benyovszky Krisztián, Domsa Zsófia, Farmasi Lilla, Horváth Márta, Kálai Sándor, Mikola Gyöngyi, Orosz Magdolna, Simon Gábor, Szabó Erzsébet, Szabó Judit, Szilvássy Orsolya – a detektívtörténetet kognitív poétikai szempontból vizsgálják. Egyrészt az olvasó érzelmi reakcióit (pl. feszültség, meglepetés, azonosulás) és az azokat kiváltó szövegszerkezési technikákat térképezik fel. Másrészt, a rejtvényfejtés és a detektáció fogalmához kapcsolódóan, az olvasó kognitív folyamataival, különösen elmeolvasási és kognitív térképezési képességével, valamint percepció és információszervezési tevékenységével foglalkoznak. A vizsgálatok konkrét szövegpéldákon – különböző korszakokban keletkezett magyar, angol, francia, amerikai, német, osztrák, orosz, skandináv detektívtörténeteken – keresztül történnek. A tanulmánykötet a Kognitív Poétika Kutatócsoport gondozásában készült, szerzői a csoport tagjai és a téma hazai szakértői közül kerültek ki.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a Ráció Kiadó szerkesztőségében:
1072 Budapest, Akácfa utca 20. • Telefon: 06-1 321-8023 • e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

IRODALOM mindenkinek!



Ha tudni szeretnéd, kik a **legmenőbb írók**, ha olvasni akarsz a legújabb kötetekről, ha kíváncsi vagy, melyek az **aktuális kulturális vagy éppen irodalmi tendenciák itthon és külföldön**, vagy éppen szeretnél képben lenni a jelentősebb képregényrajzolók munkáival, vagy csak **egyszerűen olvasnál egy jó képregényt, egy jó novellát vagy verset**, esetleg megnéznéd, mit és hol publikáltak kedvenc íróid, költőid, vagy éppen barátaid, **akkor nincs egyéb dolgod, mint fellapozni a Szépirodalmi Figyelő legújabb számát.**

A magyar folyóiratpiac egyetlen szemléző lapja mindezt egyszerre kínálja immár 18. éve, tematikus összeállításával, a hazai és külhoni magyar lapokat figyelő szemlervatával, bíráló hangvétellű kritikáival, és egyedülálló szépirodalmi repertóriumával, melyben minden, a megjelenésünket megelőző két hónapban megjelent közlést összegyűjtünk. Ha rajta akarsz tartani az ujjad, a kezed, a szemed a magyar kulturális élet pulzusán, hát nincs más dolgod, **lapozd fel a legújabb Szépirodalmi Figyelőt!**

www.szepirodalmifigyelo.hu

Ősz/Tél a Kastélyban

A kápolnásnyéki Halász-kastély programjai

2019. NOVEMBER 22. – 18.00

Kastélymesék

Különleges programsorozat, ahol különleges vendégek személyes történeteik segítségével hívják varázslatos kalandozásra hallgatóságukat. A vendégekkel **Rodics Eszter**, a kastély igazgatója beszélget. Ezen az estén **Ady Endrére** emlékezünk születésnapján.

2019. NOVEMBER 30. – 17.00

Kiállításmegnyitó

Fejér megye kortárs művészeinek különleges, személyes hangulatú tárlata nyílik a kápolnásnyéki Halász-kastélyban. A kiállítás külön termet szentel a következő alkotóknak: **Hegedűs 2 László** képzőművész
Nagy Benedek szobrászművész
Ujházi Péter festőművész
Péter Ágnes szobrászművész
Szegedi Csaba festőművész
Várnagy Gyula festőművész
A tárlat 2020. március 22-ig látogatható.
Kurátor: **L. Simon László**

2019. DECEMBER 1. – 15.00

Advent a Kastélyban

Az ünnepi díszbe öltöztetett Halász-kastélyban az adventi időszakban gyertyagyújtással, forralt borral, karácsonyi dallamokkal és irodalommal várjuk az ünnepre készülődőket. Adventi **FÜLEmlé Bartek Zsolttal és vendégeivel.**

2019. DECEMBER 8. – 15.00

Advent a Kastélyban

Az ünnepi díszbe öltöztetett Halász-kastélyban az adventi időszakban gyertyagyújtással, forralt borral, karácsonyi dallamokkal és irodalommal várjuk az ünnepre készülődőket. **Betlehemes.**

2019. DECEMBER 15. – 15.00

Advent a Kastélyban

Az ünnepi díszbe öltöztetett Halász-kastélyban az adventi időszakban gyertyagyújtással, forralt borral, karácsonyi dallamokkal és irodalommal várjuk az ünnepre készülődőket. **A tó-környék fiatal tehetségeinek karácsonyi koncertje.**

2019. DECEMBER 20. – 18.00

Advent a Kastélyban

Különleges programsorozat, ahol különleges vendégek személyes történeteik segítségével hívják rendhagyó kalandozásra hallgatóságukat. A vendégekkel **Rodics Eszter**, a kastély igazgatója beszélget.

2019. DECEMBER 27. – 8.00

Jótekonysági Vadászat és domborműavatás

7. János-napi jótekonysági vadászat indul a Halász-kastélytól. **Gróf Nádasdy Ferenc**, az Országos Magyar Vadászati Védegyelet alapító elnökének domborműve kerül a kastély parkjának falára.



KÁLMÁN IMRE
CSÁRDÁSKIRÁLYNŐ
OPERETT



FISCHL MÓNIKA

VADÁSZ ZSOLT, LAKI PÉTER, SZENDY SZILVI
DÉZSY SZABÓ GÁBOR, SIMÉNFALVY ÁCOTA
MÉSZÁROS ÁRPÁD ZSOLT, VIRÁGH JÓZSEF
ALTSACH GERGELY, GÖRÖG PATRIK

DÍSZLETTERVEZŐ: **CZIEGLER BALÁZS**

JELMEZTERVEZŐ: **BERZSENYI KRISZTINA**

KOREOGRÁFUS: **BOZSIK YVETTE**

BUDAPESTI



OPÉRETTSZÍNHÁZ

BÉLA JENBACH ÉS LEO STEIN SZÖVEGKÖNYVE ALAPJÁN
A MAGYAR NYELVŰ VÁLTOZATOT ÍRTA: **GÁBOR ANDOR**

KÁRMESTER:

PFEIFFER GYULA / RÓNAI PÁL

RENDEZŐ:

VIDNYÁNSZKY ATTILA

FENNTARTÓ:



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERÜMMA



WWW.OPERETT.HU | OPERETTSZINHAZ

FELELŐS KIADÓ: KISS-B. ATTILA | FŐIGAZGATÓ

ISSN 0324-4970

19003



9 770324 497190

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

Magyar
Szín
ház

Dennis Martin

A kincses Sziget

MUSICAL

Robert Louis Stevenson
azonos című regénye és élete nyomán

főbb szereplők: VERÉB TAMÁS | PÁSZTOR ÁDÁM
MAHÓ ANDREA | BENKŐ NÓRA
díszlet-jelmez: KOVÁCS YVETTE ALIDA
rendező: HALASI DÁNIEL

Bemutató: 2019. november 29.

Az előadás a Stückwerk Verlag GbR engedélyével, az Arany Kotta Szerzői Ügynökség Kft. közvetítésével valósul meg.



magyarszinhaz.hu