

2

2020

# irodalomtörténet

iit

Hojdák Gergely:  
Halott-e a tragédia,  
és miért nem?

Lőrincz Csongor:  
Hangoltság,  
beszédhelyzet és  
affektus Vörösmarty  
költészetében

Kelevéz Ágnes:  
Egy Babits-vers  
átváltozásai

# irodalomtörténet

101. ÉVFOLYAM (CI.) • 2020 • 2. SZÁM

Főszerkesztő Kulcsár Szabó Ernő

Felelős szerkesztő Eisemann György

Szerkesztőbizottság Gintli Tibor  
Margócsy István  
Szilágyi Márton

Szerkesztők Buda Attila  
Reichert Gábor

Kritika Bartal Mária



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



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

## SZERKESZTŐSÉG

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

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

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



nka

## KIADÓHIVATAL

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

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

**TANULMÁNYOK****HOJDÁK GERGELY**

- Halott-e a tragédia, és miért nem?  
Egy kortárs értelmezési horizont felvázolása 139

**LŐRINCZ CSONGOR**

- Hangoltság, beszédhelyzet és affektus Vörösmarty költészetében 153

**FÜLÖP DOROTTYA**

- A dzsinn megszelídítése  
Majmuna tündér, Jókai visszatérő szereplője 191

**KELEVÉZ ÁGNES**

- Egy Babits-vers átváltozásai  
A *Pro mortuis ignotistól* az *Esti imádságig* 201

**BENGI LÁSZLÓ**

- Elbeszélői távlatváltások  
Márai Sándor novelláiban 215

**KRITIKA****IMRE LÁSZLÓ**

- Bényei Péter: *Emlékezésalakzatok és lélektani reprezentáció a Jókai-prózában* 224

**MAJOR ÁGNES**

- Titoktalanítás  
Szajbély Mihály: *Csáth Géza élete és munkái. Régimódi monográfia* 228

**DANYI GÁBOR**

- Háló, háló, háló – Is there anybody out there?  
Klara Kemp-Welch: *Networking the Bloc. Experimental Art in Eastern Europe, 1965–1981* 233

## IN MEMORIAM

Kiczenko Judit (1945–2020) 245

Csillag István (1967–2020) 247

## SZÁMUNK SZERZŐI

Hojdák Gergely, *irodalomtörténész* (Budapest)

Lőrincz Csongor, *tanszékvezető egyetemi tanár* (Humboldt-Universität, Berlin)

Fülöp Dorottya, *MA-hallgató* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Kelevéz Ágnes, *irodalomtörténész*

Bengi László, *egyetemi docens* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Imre László, *professor emeritus* (Debreceni Egyetem)

Major Ágnes, *tudományos segédmunkatárs* (Eötvös Loránd Kutatási Hálózat BTK

Irodalomtudományi Intézet)

Danyi Gábor, *irodalomtörténész* (Budapest–Varsó)

Eisemann György, *egyetemi tanár* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Nagy Levente, *egyetemi docens* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

## TANULMÁNYOK

HOJDÁK GERGELY

### Halott-e a tragédia, és miért nem?

Egy kortárs értelmezési horizont felvázolása

A tragikus tudás – legegyszerűbben szólva – annak belátása, hogy a dolgok elromolhatnak. Ehhez – amint azt már Arisztotelész is felismerte – a tapasztaláson keresztül vezet az út. Bárki kerülhet olyan helyzetbe, amelyből nem találja a kiutat, és amelyben súlyos veszteségek érik. A tragikus tudás – paradox módon – nagyobb óvatossághoz, körültekintéshez vezethet. Ez azonban nem törvényszerű. A fennmaradt görög tragédiakorpuszból (7 Aiszkhülosz-, 7 Szophoklész-, 19 Euripidész-tragédia) csak az Oidipusz-trilógia az, mely kifejezetten a tragikus tudáson keresztül megszerzett bölcsességet tematizálja, ekképp amolyan meta-tragédiaként, a tragédia(költő) önreflexiójaként is olvasható. A tragikus tudás *szemantikája* máig velünk él. Ennek belátásához elég – jó analitikus módjára – felcsapni egy újságot vagy átböngészni egy internetes hírportált – nagy valószínűséggel fogunk találkozni a „tragikus” jelzővel, rendszerint egy súlyos baleset, hirtelen halál, katasztrófa közeli állapot kontextusában. Ezekben az esetekben arról van szó, hogy a tragédia mint drámai „műfaj” szemantikáját a poézis területéről a mindennapi (ma kiváltképp zsurnalisztikai) szövegalkotás területére emeltük – hogy mindez az egyes nyelvek között milyen közvetítéssel, pontosan mikor és hogyan történt, a lehetőségeinket meghaladó etimológiai és szemantikai nyomozást igényelne. A jelen írás csak arra vállalkozik, hogy kijelölje a „tragikum” főbb értelmezési irányait, problémafelvetéseit a (poszt)modern irodalmi gondolkodás számára.

*De ki ölte meg a tragédiát? A periodizáció nehézségeiről*

A velünk élő tragikus tapasztalat fényében különösen meglepő, hogy a kultúrafilozófia területén jó másfél évszázada tendenciózusan a tragédia „halálát” emlegetik – mintha a „tapasztalati világ” és a poézis végzetesen (ha úgy tetszik, tragikus módon) eltávolodott volna egymástól. George Steiner 1961-ben megjelenő drámatörténeti monográfiája, *A tragédia halála* – a második világháború apokaliptikus élményeinek árnyékában – tulajdonképpen már csak híven dokumentálja azokat a romantikus gyökerű fejleményeket, amelyek legkésőbb a 19. század végére félreérthetetlenül bekövetkez-

tek.<sup>1</sup> Nevezetesen, hogy a tragikum problémája esztétikai és költészetelméleti kategóriából ismeretelméleti és kultúrfilozófiai jelentőségre tett szert, ami visszahatott a drámaírók útkeresésére – gondoljunk a századvég és a századforduló humorbariróniába, lírába, szimbolizmusba, naturalizmusba ágyazott kvázi-tragédiáira a múlt időről (Csehov), büntudatról és élethazugságokról (Ibsen), szexualitásról (Strindberg), a kispolgári lét gyötrelmeiről (már Büchner és Hebbel is!).

A tragédia így felfogott halála-hanyatlása az egyik keretmotívuma az akkor még ambiciózus bázeli professzor, Friedrich Nietzsche 1872-ben megjelent szubjektív-lírai művének, *A tragédia születésének* is.<sup>2</sup> Amely egyrészt fittyet hányt a szakmailag elvárt történelmi-filológiai megalapozásra (vö. Wilamowitz-Moellendorff kritikájával),<sup>3</sup> ugyanakkor gyökeresen megújította a winckelmanni–goethei klasszikus görögységképet, és megágyazott a modern vallástörténeti, mitológiai és archetípuskutatásoknak. Nem túlzás azt állítani, hogy *A tragédia születése* legalább kétharmada a tragédia haláláról szól, amely a nietzschei mitológiában elsősorban Szókratész alakjához köthető.<sup>4</sup> Ő volt az, aki torz – értelemvezérelt – személyiségével „megfertőzte” Euripidészt (az utolsó tragédiaíró), és elindította a filozófia filológiává válásának „alexandriai” útját. *A tragédia születése* tehát valójában már szintén a tragédia „haláláról”, és egyszersmind a mitikus körforgás távlatába illeszkedő szubjektív újjászületésének lehetőségéről szól. A tragédiareneszánsz nyitánya a fiatal Nietzsche szemében még természetesen Wagner Gesamtkunstwerkje, de véleményem szerint ebbe a „költőfilozófusi” távlatba illeszthető a hallgatás maszkját oly gyakran magára öltő Zarathustra (aki tulajdonképpen a tragikus élet lehetőségét keresi-hirdeti) és vele az „örök visszatérés” gondolata is, melynél „tragikusabb” – Isten halála és a magára maradt ember értelmében – aligha képzelhető el. Nietzsche életművében tehát – gondolatcsíra formájában – már minden megtalálható, amit a „tragédia haláláról”, és ezzel együtt a 20. századi művészeti törekvésekről tudni érdemes.

Az efféle periodizációs határokat azonban mégsem érdemes nagyon mereven kezelni.<sup>5</sup> Nietzsche előtt három évtizeddel például már Søren Kierkegaard egyik írói alteregója, a *Vagy-vagy* (1843) „A” papírkötegenek szerzője is esztétikai, kultúrtörténeti,

<sup>1</sup> George STEINER, *A tragédia halála* [1961], ford. SZILÁGYI Tibor, Európa, Budapest, 1971.

<sup>2</sup> Friedrich NIETZSCHE, *A tragédia születése, avagy görögység és pesszimizmus*, ford. KERTÉSZ Imre, Európa, Budapest, 1986.

<sup>3</sup> Ulrich von WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Zukunftsphilologie! Eine erwidung auf Friedrich Nietzsches ord. professors der classischen philologie zu Basel „geburt der tragödie“*, Gebrüder Borntraeger, Berlin, 1872 = *Der Streit um Nietzsches „Geburt der Tragödie“*, szerk. Karlfried GRÜNDER, Georg Olms, Hildesheim, 1989, 27–55.

<sup>4</sup> Nietzsche a pozitívizmus hajnalán „a tudás és a tudatos intelligencia radikálisan új presztízst, amely Szókratész alakjával került előtérbe az ókori Görögországban, tette felelőssé az ösztönök és a realitás-érzék elgyöngülését, s így a tragédia haláláért.” Susan SONTAG, *The Death of Tragedy* = Lionel ABEL, *Metatheatre*, The Partisan Review 1963/4., 122. Az interneten elérhető magyar fordítás: Susan SONTAG, *A tragédia halála*, ford. IVACS Ágnes, <http://www.literatura.hu/szinhas/sontag.htm>, elérés ideje: 2020. március 1.

<sup>5</sup> Hiszen egy archívum (jelen esetben a tragikus filozófia) jeleinek, inskripciók nyomainak – a parancsolás konzignációs gesztusát is magában foglaló – összegyűjtése mindenképp erőszakos természetű és a jövő felé nyitott, Derrida szavaival élve: topo-nomologikus (törvényállító) művelet. Jacques DERRIDA, *Archive Fever. A Freudian Impression*, ford. Eric PRENOWITZ, Chicago UP, Chicago, 1996.

szociológiai, pszichológiai, vallási stb. argumentációs keretek között fejtegeti az „antik tragikum” hanyatlását és „modern” visszatükrözésének – szintén mélyesen szubjektív – lehetőségét.<sup>6</sup>

A szubjektumok kételkedése annyira aláaknázza a létezését, hogy egyre inkább úrrá lesz az elszigetelődés, amiről úgy győződhetünk meg leginkább, ha figyelmet fordítunk a sokféle *szociális törekvésre*. [...] Mindig az elszigetelődés jelenik meg abban, ha valaki önmagát mint számot juttatja érvényre. [...] A szám mindig közömbös önmagával szemben, és teljesen közömbös, hogy ez a szám 1-e vagy 1000, vagy az egész világ összes lakója csupán számszerűen meghatározva.<sup>7</sup>

Kierkegaard romantikus alteregója itt – szokás szerint – Hegelt parafrázálja (és parodizálja), aki szellemfilozófiája segítségével mindig megnyugtató válaszokat talál a tragikus ellentétek kibékítése terén.<sup>8</sup> Na de hogyan lehetséges ez – teszi fel a kérdést Kierkegaard esztétája –, ha ebben a „komikus” korban mindenki ilyen végletesen elszigetelt? *A személyek közötti tragikus ellentétek* ily módon a *személyiségen belül* termelődnek újra – legalábbis ez az egyik lehetséges olvasata *Az antik tragikum visszfénye a modern tragikumban* című esszének.

Fontos megjegyezni, hogy Kierkegaard romantikus szerzői énje – szellemfilozófiai horizonton – nem a tragédia „haláláról”, hanem az antik és a modern közötti „visszatükrözésről” beszél (mivel „minden történelmi fejlődés mindig a fogalom terjedelmén belül van”).<sup>9</sup> Számára azonban a „modern” tragikum nem csak – vagy nem elsősorban – az irracionális művészi kifejezésének a közege, mint *A tragédia születésében*, hanem az *irónia* révén a folyamatosan önmagát (újra)olvasó szerző lelki önéletrajzába tagozódik be.<sup>10</sup> (Nietzschénél a tragikumtól eltávolító, átértelmező irónia a tágabb életmű szintjén mutatható ki, de ennek részletesebb kifejtése meghaladná a jelen tanulmány kereteit).

<sup>6</sup> Søren KIERKEGAARD, *Az antik tragikum visszfénye a modern tragikumban* = Uő., *Vagy-vagy*, ford., jegyz. DANI Tivadar, Gondolat, Budapest, 1978, 1017–1079.

<sup>7</sup> Uo. 181–182. (Kiemelés az eredetiben.)

<sup>8</sup> „A tragikus bonyodalom eredménye végül csakis ahhoz a kifejléshez vezethet, hogy az egymással küzdő felek jogosultsága mind a két oldalon beigazolódik ugyan, de levetik álláspontjuk *egyoldalúságát*, s visszatér a háborítatlan belső harmónia, a kórusnak az az állapota, amely valamennyi istent zavaraltanul egyformán tisztel. Az igazi fejlődés csupán az ellentéteknek mint *ellentéteknek* megszüntetésében van, a cselekvés hatalmainak kibékítésében, amelyek összeütközésükben kölcsönösen egymás negálására töreksznek.” Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esztétikai előadások*, III., ford. SZEMERE Samu, Akadémiai, Budapest, 1956, 418. (Kiemelések az eredetiben.)

<sup>9</sup> KIERKEGAARD, *Az antik tragikum visszfénye a modern tragikumban*, 179.

<sup>10</sup> A szöveg iróniájának markáns prózapoétikai jele egy több mint 30 tagmondatból álló retorikai körmondat (Uo., 195–196.), amely a hegeli filozófiát (az eszme megjelenése és villogása) és a romantikusokat (retorikai frázisokban kimerülő forradalmiság) egymással kontaminálva parodizálja ki. Ez – nézetem szerint – az ironikus nézőpontváltás kitűnő példája, mely egyszersmind a szöveg dekonstrukciós olvasásmódját is megalapozza, hiszen a mondat a végén önmagát számolja fel, illetve teszi zárójelbe. Ezután következik a „modern” *Antigoné*-interpretáció, amelynek számos motívuma párhuzamba állítható Kierkegaard lelki önéletrajzával. Ez utóbbihoz lásd Joakim GARFF, SAK. *Søren Aabye Kierkegaard. Egy életrajz*, ford. BOGDÁN Ágnes – Soós Anita, Pécs, Jelenkor, 2004.

A tragikum formai-világnézeti problémáinak elméleti és gyakorlati kihívásai komoly poétikai innovációkat eredményeztek a 19. század második felének magyar irodalmában is. Az ezekre a problémákra és konkrét irodalmi művekre történő sűrített reflexió vezetett el aztán a századvégi tragikumvitához, az önálló magyar esztétikai gondolkodás igényének egyik első komoly kifejeződéséhez. Nota bene: Nietzsche halála után alig egy évtizeddel írja le a német anyanyelvű, de a vonatkozó magyar polémiákat (így például a tragikumvitában részt vevő Rákosi Jenő írását) is jól ismerő Lukács György a 20. századi poszttragikus tragikumelméletek egyik meghatározó gondolatát, miszerint hiányoznak a korból az „autentikus” tragédiák és a hozzájuk kapcsolódó „autentikus” tragikus élmény (amire persze már Kierkegaard és Nietzsche is utaltak korábban).

### A poszttragikusok paradoxona

Az eddigiekből is következik – bár nem vezethető le belőlük egyenes úton – ezeknek az elméleti és művészeti útkereső munkáknak egy feltűnő világnézeti és ismeretelméleti ellentmondása: úgy „gyászolják el” (s olykor igénylik vissza) a klasszikus európai kultúra egyik legfontosabb létmagyarozó műfaját, hogy közben maguk is közreműködnek azokban a kulturális folyamatokban (a korábbi zárt, koherens világmagyarázatok lebontásában, a régi – állami és egyházi – tekintélyek megkérdőjelezésében, az értékek átértékelésében), melyek a tragédia „halálához” vezettek. Ez például már az ilyen szempontból felettébb problematikus Lukács Györgyre is igaz.

Jelentős részben Lukács tragikumfelfogását gondolta tovább Lucien Goldmann francia marxista filozófus-szociológus *A rejtőzködő isten* című könyvében (1956), amely a történetileg a 17. századi janzenista mozgalomhoz kötődő szerzők (elsősorban a filozófus Pascal és a drámaíró Racine) szövegeinek elmélyült tanulmányozásával mintha a saját korának kulturális problémáira is érvényes válaszokat keresne – amiben megint csak a „tragédia halála” gondolat játssza a főszerepet.<sup>11</sup> Goldmann szerint az említett szerzők alapvető érzése, hogy Isten elnémult a világ számára. Így a társadalom érték- és szokásrendje (a hétköznapi megélésének módja) végletesen eltávolodott attól, amit a hagyomány, a vallás, a spiritualitás szférája eredetileg célul tűzött ki. Ami végső soron ahhoz a paradoxonhoz vezet, hogy a hívő ember már nem hajlandó elfogadni a való világot, mivel Isten nincs jelen benne; de nem is hajlandó teljesen megválni tőle, mert Isten – épp a fájdalmas hiánya révén – mégsem tűnt el teljesen. A tragikum így megint csak a személyiségen belüli megosztottsággént értelmeződik, ahogy azt a kierkegaardi és a lukácsi felfogásnál is tetten érhattük. A tragikus embert nem elégíti ki a tökéletlen és a töredékes, hanem a valóság és az érték tökéletes azonosulását követeli – ami Goldmann szerint Pascal és Racine számára a 17. századi francia társadalomban nem lehetséges, ezért marad számukra az Isten-eszméhez való hűség. A szerző így közvetett módon állást foglal a saját korának nagy erkölcsi és művészeti dilemmáiban is azzal, hogy marxista gondolkodóként hajlandó érvényes

<sup>11</sup> Lucien GOLDMANN, *A rejtőzködő isten* [1956], ford. PÖDÖR László, Gondolat, Budapest, 1977.

hivatkozási alapnak tekinteni Istent – a nyugati metafizika, erkölcs és művészet mindent egybefoglaló Nevét, akinek a „visszatérésére” legalábbis fogadni lehet. Ahogy azt az általa vizsgált, a 17. századi janzenista mozgalomhoz kötődő szerzők is tették, akik – Goldmannhoz hasonlóan – mélyen átértézték koruk teológiai, ismeretelméleti és etikai válsághelyzetét.

A fenti szerzőkhöz hasonlóan a „modern” drámában Peter Szondi is egy kulturális válság tünetét és a kiütkeresés művészi próbálkozásait látta.<sup>12</sup> A modernség aporetikája Szondi szerint éppen abban mutatkozik meg, hogy bár ez a tragikus kiüttralanság minden formáját fel akarja számolni, valójában így teremti azt meg (vagy újra) igazán. Másképp fogalmazva: a modernitás attribútumának tekintett kritikai szellem (amely a kritizálandó oldalt jellemzően nem magában, hanem máshol fedezi fel) ahhoz a közös irodalmi és filozófiai problémátörténethez kapcsolódik, amely ki akarja küszöbölni az ambivalenciák és átmenetek, ezen keresztül pedig a valódi párbeszéd lehetőségét a saját diskurzusrendjéből. Ez a sajátos kulturális-ideológiai konstrukció ráadásul – véli Szondi – minden töredezettsége, átalakulása és a revizionálására irányuló kísérlet ellenére is figyelemre méltó kontinuitást mutat fel. A tragikum „története” végső soron nem más, mint a saját (különböző ideológiák mentén véghez vitt) önfelszámolásának és újratermelődésének elbeszélése az ismert drámákon és eszmetörténeti összefüggéseken keresztül. A tragikus hős mindig egy adott mitológéma szempontjából megoldhatatlannak tűnő apóriákat „játsszik végig” a színpadon<sup>13</sup> – a tragikus filozófia pedig arra tesz kísérletet, hogy ezt a játékot újra jelenvalóvá tegye az újkori gondolkodás számára. Ezért látható be, hogy az emberi létértelmezés tragikus alapfogalmiságán gyakorolt mégoly renitens kritika sem számolta fel teljesen ezt a gondolkodási struktúrát, sőt makacs túlélése ma – értékelte a helyzetet Szondi már 1960–61-ben – sok tekintetben jobban meghatározza kulturális önmegértésünket, mint valaha. S bár Szondinak a tragikus filozófiák spekulatív hagyományának újragondolását sürgető felhívása az 1960-as évek elején még nem talált igazán nyitott fülekre, hatástörténeti jelentősége megkérdőjelezhetetlen. (Ennek tükrében például a történelem végéről szóló fukuyamai ováció is egy „tragikus” történelmi tévedésnek, mi több, veszélyes önámításnak bizonyult – a „civilizációk összezsapásának” huntingtoni narratívája hívebben tükrözi napjaink valóságát).

### Egy optimista megközelítés

A fenti szerzőkkel ellentétben az amerikai Lionel Abel (*Metatheatre. A New View of Dramatic Form* – 1963) pragmatikusan közelít a tragikus filozófia – szerinte jellegzetes európai – „gyászszertartásához”. Azt javasolja, hogy felejtsük el a görög tragédiát,

<sup>12</sup> Peter SZONDI, *A modern dráma elmélete* [1956], ford. ALMÁSI Miklós, Osiris, Budapest, 2002. Lásd még ehhez: Uő., *Versuch über das Tragische*, Insel, Frankfurt am Main, 1961.

<sup>13</sup> Hasonló következtetésre jut Walter Benjamin is történetfilozófiai kiindulású művében: „A tragikai költészet az áldozat eszméjén alapszik. [...] A tragikus halálnak kettős jelentése van: az olümposziak régi jogának érvénytelenítése, s hogy a hőst, mint az emberiség új termésének zsenjét, felajánlják az ismeretlen istennek.” Walter BENJAMIN, *A német szomorújáték eredete*, ford. HAJDU Péter = Uő., *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok, vál., jegyz. RADNÓTI Sándor, Helikon, Budapest, 1980, 294.*

ami soha nem is volt igazán a miénk, és ünnepeljük a „metaszínházat”, a par excellence modern nyugati drámaformát. Az amerikai drámaíró és -teoretikus Shakespeare és Calderón egyes darabjaiban (*Hamlet*, *A vihar*, *Szentivánéji álom*, *A makrancos hölgy*, illetve *Az élet álom* és *A nagy világszínház*) véli felfedezni a 20. századi performatív színházi törekvések előfutárait:

Az említett műveknek valóban van egy közös jellemzőjük: egy már eleve színrevitelként tekintett életről szóló színdarabok. Ez alatt azt értem, hogy a színpadon feltűnő személyek nem egyszerűen azért vannak ott, mert a drámaíró színpadias [dramatic] pózokba foglalta őket, mintha egy kamerafelvétel készülne éppen, hanem azért, mert ők maguk színpadiasként [dramatic] tekintenek magukra, még mielőtt a drámaíró jegyzetet készítené róluk. Mi állította színpadra [dramatized] őket eredetileg? Mítosz, legenda, régebbi irodalom, ők magukat... [az, hogy] eltérően a tragédia alakjaitól, tudatában vannak saját teatralitásuknak.<sup>14</sup>

Abel tehát a modern szubjektivitás imaginatív úton történő önmegvalósításának, társadalmi kontroll alóli felszabadulásának történelmi lehetőségét ünnepli a „metaszínházban”, ami esztétikai síkon a preskriptív tragédiaértelmezés (végső soron az arisztotelészi hagyomány) felbomlásaként értelmeződik könyvében.<sup>15</sup> A szerző bizonyos naiv optimizmussal viszonyul ezekhez a fejleményekhez, ami részben szubjektív, részben viszont kultúratörténetileg is meghatározott álláspont. Kierkegaard, aki a 19. század derekán maga is egyfajta „metaszínházként” írta le a „modern tragikumot”, ezzel kapcsolatban éppen nem a felszabadulás mozzanatát, hanem az önmeghatározási törekvés (szubjektíváció) lényegileg komikus voltát, egyszersmind terhes felelősségét hangsúlyozza.<sup>16</sup> Wolfgang Iser az egész nyugati irodalom metaforájaként értett (!) színházat – értékítélet-mentesen – olyan „megrepedezett holofrázisként” írja le, amelynek révén „folyvást önnön másságunk lehetőségein keresztül társalgunk önmagunkkal, olyan beszédmódban, amely egyfajta stabilizáció.”<sup>17</sup>

Összefoglalva: a tragikus hagyományon (ideértve annak költészeti és filozófiai aspektusait egyaránt) aligha lehet olyan egyszerűen túllépni, mint ahogy azt az amerikai szerző sugallja könyvében. E tekintetben árulkodó lehet például az a felismerés, hogy a szintén amerikai Arthur Miller – az egyik utolsó világhírű színpadi szerző, aki komoly intellektuális erőfeszítéseket tett azért, hogy elméleti síkon is megpróbálja tisztázni a „modern tragédia” mibenlétét – még mindig Schelling másfél évszázaddal

<sup>14</sup> Lionel ABEL, *Tragedy and Metatheatre. Essays on Dramatic Form*, Holmes & Meiser, New York – London, 2003, 134–135.

<sup>15</sup> Uo., 183.

<sup>16</sup> „Minden individuum, bármilyen legyen is eredetileg, mégiscsak istennek, korának, népének, családjának barátainak a gyermeke, csak ebben van meg a maga igazsága; ha ebben az egész relativitásban abszolút akar lenni, akkor neveléses lesz. [...] Ha viszont feladja ezt a követelést, ha relatív akar lenni, akkor ez számára *eo ipso* a tragikum, még ha ő volna a legboldogabb individuum is, sőt, azt szeretném mondani, hogy az individuum csak akkor boldog, ha tragikus.” KIERKEGAARD, *Az antik tragikum visszfénye a modern tragikumban*, 188.

<sup>17</sup> Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius*, ford. MOLNÁR Gábor, Osiris, Budapest, 2001, 367. Lásd még ehhez a színdarabot játszó Hamletet játszó színész példáját az 1. fejezetből: Uo., 39.

korábbi problémafelvetését visszhangozza. Schellingnél a tragédia azért a legmagasabb rendű műfaj, mert a tragikus hős a dráma egy pontján önként magára veszi a bűnt és a szenvedést avégett, hogy visszaállítsa a „morális egyensúlyt”, ami szerinte éppen a szabadság legmagasabb rendű megnyilvánulása.<sup>18</sup> Miller saját összegyűjtött drámáihoz írt – kisebb tanulmánynak is beillő – kommentárjából e vonatkozásban most csak az utolsó sorokat idézzük:

Az új költészet új egyensúlyt állapít meg a determinizmus és az akarat kiszámíthatatlanságának viszonyában. E kötet minden darabja e felé a láthatatlan cél felé törekszik: felfedni és bizonyítani akarja mind, hogy bár erők összegéből jöttünk létre, többek vagyunk az erők összegénél.<sup>19</sup>

A tragikus hagyományt az abszurd drámának sem sikerült teljesen zárójelbe tennie. Beckett „végjátékait” – például a klasszikus *Godot-ra várva* (1953) vagy az akár a *Lear király* paródiájaként is olvasható *A játszma végét* (1957) – nem nehéz úgy értelmezni, mint a soha el nem érkező katharizis antitragédiáit. E daraboknak a vég témájára modellált szerepeiben és „regresszív” cselekményében mégis ott él valamilyen homályos lenyomata a katharizis lehetőségének, ami például az atomháború és a környezetszennyezés rémével való őszinte szembenézést foglalja magában. Az abszurd hősök kényszercselekvései ironikus utánzásai annak, amit Arisztotelész a cselekvő emberek (dróntasz) utánzásának, drámának nevezett.<sup>20</sup> Ionesco többnyire egyetlen ötletre, nyelvi improvizációra épülő darabjai (*A kopasz énekesnő*, *A lecke*, *A székek*) egymással is tetszőlegesen felcserélhető „beszélő automatákra” váltják a drámai jellemeket és persze magát a cselekvést, így utánozva (megint csak ironikusan) magát a drámai utánzást. Heiner Müller tragédia-újraolvasásai (*Sophokles: Oedipus Tyrann*, *Macbeth*, *Die Hamletmaschine*) a szó szoros – mechanikus – értelmében hajtják végre a hagyomány-szövegek feldarabolását, amivel persze valóban lehetetlenné teszik a katharizist és a koherens jellemábrázolást. Viszont az is nyilvánvaló, hogy a posztmodern „irodalmi gépezet” kölcsönös módon maga is rá van utalva arra a hagyományra, amelyet ironizálhat és feldarabolhat, és az így keletkezett textuális elemek még mindig jelentésmagvakat hordoznak a pretextusok ismerői számára. Ebből a szempontból figyelemre méltó, hogy az attikai tragédia nagy korszaka szintén egy kvázi rituális feldarabolás színre vitelével zárul Euripidész *Bakkhánsnők* című tragédiájában.

Mi több, ugyanez a feldarabolás jelenik meg Spiró György *Csirkefej* című darabjában is (1985), a szimbolikustól az egyre konkrétabb felé haladva (levágott csirkefej,

<sup>18</sup> Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING, *A művészet filozófiája*, ford. RÉVAI Gábor, Akadémiai, Budapest, 1991, 386.

<sup>19</sup> Vö. ARTHUR MILLER tanulmánya *Összegyűjtött drámáihoz*, ford. BARTOS Tibor – RÓNA Ilona = Uő., *Drámák*, Európa, Budapest, 1969, 521.

<sup>20</sup> „A harmadik különbség ezek [ti. a költői művészet egyes ágai – H. G.] között végül az, hogy mindezeket hogyan utánozhatja az ember. Mert ugyanazokkal az eszközökkel és ugyanazokat a tárgyakat utánozni lehet olykor elbeszélve, vagy valami mássá válva, mint ahogy Homérosz alkot, vagy mint ugyanaz és nem változva, vagy mindenkit úgy utánozva, amint cselekszik, és éppen valamit végrehajt”. ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. RITÓOK Zsigmond, PannonKlett, Budapest, 1997, 23. (Matúra Bölcsélet)

felakasztott macska, meggyilkolt vénasszony). A „tragédia” műfaji megjelölés itt közvetlenül a cím alatt fel is van tüntetve, nyilvánvalóvá téve, hogy mely hagyományhoz kapcsolódik – persze ironikusan, jellegzetes posztmodern gesztussal. A szaggatott dialógusok, a társadalmi el- és szétszakítottság, a trágársággal is jelölt nyelvvesztés, a „magasirodalom” és a vegetatív szinten folyó mindennapi létezés stílusvegyítése (Tanár), a létezés általános kiüttlanságának ábrázolása tudatosan idézik meg egyrészt a tragikus hagyományt, másrészt a kései Kádár-korszak valós társadalmi „tragédiáját” (természetesen az író szemszögéből).

### A tragikum létanalízise

Heidegger művészetfilozófiájában a tragikus hős sorsa mint a lét rendkívülisége nyer meghatározást. A *Bevezetés a metafizikába* című könyvének az *Antigoné* első sztaszmónóját tárgyaló értelmezésében („A gondolkodói költés mint az emberlét lényegi megnyitása”) Heidegger a „görögök gondolati költészeté”-nek nevezi a tragédiát, „melyben a lét és a görögök [hozzátartozó] létezése tulajdonképpen megalapozta magát.”<sup>21</sup> A tragédia ezért is foglal el kitüntetett helyet a művészet kezdeteire kérdező metafizikai spekulációkban: „A kezdet a leghátborzongatóbban otthontalan és a leghatalmasabb. Ami utána jön, az nem fejlődés, hanem ellaposodás a pusztá kiterelvényesedés értelmében, képtelenség a kezdetben maradásra.”<sup>22</sup> Heidegger tehát a „hátborzongató otthontalanság” (*deinón, unheimlich*) költői erejű ábrázolásában látja a görög tragédia filozófiatörténetileg is megragadható nívumát, amivel különben már jól előkészített terepen jár. A *deinón* ugyanis meglehetősen gyakori kifejezés az *Antigoné*-ben, különböző alakváltozataiban összesen nyolcszor fordul elő, ebből hétszer inkább negatív, egyszer ambivalens értelemben.<sup>23</sup> Hölderlin – aki nem mellékesen épp az *Antigoné* egyik német fordítója – a szépítő humanista filológia nyomán elterjedt<sup>24</sup> *gewaltig* helyett végül a sötétebb árnyalatú *ungeheuer*-re fordítja a kifejezést.<sup>25</sup> Ezt a kulcsfontosságú jelentésváltozást Hölderlin ráadásul még egy saját beleköltéssel, a *Nacht* szóval is megtámogatja: a kardal elején a szó szerinti fordításnak számító „über das Meer” helyett nála „über die Nacht des Meers” szerepel.<sup>26</sup> A kardal legvalószínűbb értelmezése így épp az emberi tudás és haladás, azaz a kultúra *bizonytalan eredetére és kétélűségére* hívja fel a figyelmet – ahogy azt később Heidegger is értelmezi.

<sup>21</sup> Martin HEIDEGGER, *Bevezetés a metafizikába*, ford. VAJDA Mihály, Ikon, Budapest, 1995, 74.

<sup>22</sup> *Uo.*, 79.

<sup>23</sup> *Uo.*, 93.

<sup>24</sup> Még Mészöly Dezső fordításában is így szerepel: „Számptalan csoda van, de az / Embernél jelesebb csoda nincs.” (SZOPHOKLÉSZ, *Antigoné*, ford. MÉSZÖLY Dezső = Uő. *drámái*, szerk. BOLONYAI Gábor, Osiris, Budapest, 2004, 65.). A magyar középiskolai irodalomtankönyvek többnyire a Trencsényi-Waldapfel Imre-féle fordítást közlik: „Sok van, mi csodálatos, / De az embernél nincs semmi csodálatosabb”. SZOPHOKLÉSZ, *Antigoné*, ford. TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre = Uő. *Összes drámái*, szerk. SZILÁGYI János György – TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre, Franklin, Budapest, 1950, 378.

<sup>25</sup> A német fordítás történetéről, illetve a hölderlini szövegközlés részleteiről lásd: KOCZISZKY Éva, *Hölderlin: költészet a sötét Nap fényénél*, Századvég–Gond, Budapest, 1994, 92–100.

<sup>26</sup> Kocziszky Éva nyersfordításában: „Sok van, ami elretentő. De az embernél retentőbb nincs. Hisz az ember, át tenger éjszakán, ha a tél ellenébe fordul a déli szél, kihajózik.” *Uo.* 93–94.

Ráadásul amíg Szophoklész az ember mindig kiutat lelő eszességét dicséri (kivéve persze a Hádésszal való találkozást),<sup>27</sup> Hölderlin fordításában ez az út expressis verbis a *semmibe* vezet<sup>28</sup> – amit Heidegger a városállam közösségéből való kivetettségben (*ápolisz*)<sup>29</sup> azonosít.

Heidegger tehát az értelmezés alapvető irányát tekintve Hölderlint követi. Az arisztotelészi és a hölderlini-heideggeri horizont összenyitásával talán azt is mondhatnánk, hogy a tragikus művek befogadásakor a lét nyitottsága feletti őszinte csodálkozás a metafizikai otthontalanságtól (a társadalmon kívüliségtől) való borzongással vegyül. A tragikus előadás során a közönség részt vevő tagjai (és ne feledjük, hogy a görög előadásokra hosszú, szisztematikus előkészítés után, a Dionüszosz-kultusz fénypontjaként került sor) döbbenet figyelik, ahogy a hős egy kiüttlannak tűnő helyzetből minden kitérés (és ugyanakkor a polisz normatív rendjébe történő vissza-illeszkedési) kísérletével csak még hátborzongatóbban otthontalanná, és ezzel együtt érdekesebbé válik a szemükben. Ezáltal pedig maguk is új viszonyítási pontokra s az új kezdetet jelentő – valami szubjektíve lényegest a maga elrejtettségéből kiugrató – tapasztalatokra tehetnek szert.

Karl Jaspers *Über das Tragische* című 1952-es írásának<sup>30</sup> egyik fejezete a tragikumtól való megváltás különböző filozófiai koncepcióit vizsgálja. E szerint magán a görög tradícióban belül is észlelhető a tragikum feloldására irányuló törekvés, vagyis a tragédia története bizonyos szempontból akár a tragikum önfelszámolásának a történeteként is olvasható.<sup>31</sup> A „keresztény tragikum” esetében (Jaspers itt főleg Dantéra és Calderónra hivatkozik) az üdvtörténeti perspektíva elvileg maradéktalanul „felveszi” magába a tragikumot, azzal az „apró” kitéréssel, hogy ez a – Jézus Krisztus által – megelőlegezett megváltás csak a hit aktusán belül történhet, ami azonban maga is kegyelmi aktus. A tragikumtól való „megváltás” harmadik – a kifejtés terjedelmét ítélve a szerző számára a legérdekesebb – formája a filozófiai tragédia, amelyben

a tragikum legyőzésének olyan megvalósulás formájában kellene megtörténnie, mely ugyan a tragikus tudáson mint fundamentumon válik lehetségessé, de nem

<sup>27</sup> Kocziszky Éva nyersfordításában: „Minden utat meglelő (az ember): utat nem lelőként soha nem megy a jövő elé: csupán csak Hádés elől nem fog magának menekvést szerezni: elháríthatatlan károkra azonban kiötölte magának a gyógyírt.” *Uo.* 96.

<sup>28</sup> Kocziszky Éva nyersfordításában: „Mindent bejáró, mindenben járhatlan. A semmibe jut. Nem tudja a holtak jövődő helyét sem elkerülni és előre látni a pusztító járványok sorát.” *Uo.*, 96.

<sup>29</sup> HEIDEGGER, *Bevezetés a metafizikába*, 78.

<sup>30</sup> KARL JASPERS, *Über das Tragische* [1952], Piper, München, 1961, 46. A könyvből magyar nyelven is jelentek meg részletek az alábbi weboldalon: [http://nemetfilozofia.hu/jaspers\\_tragikum.html](http://nemetfilozofia.hu/jaspers_tragikum.html), ford. HORN András.

<sup>31</sup> Míg Aiszkhülosz *Eumenidákjában* (az Oreszteia záró darabjában) egy kézzelfogható intézményi rend válik a fundamentumává egy „fényteli életnek”, addig az *Oidipusz Kolónoszban* látványos végjelene-tében „csak” annyi történik, hogy „a hősoket az isteni princípium nem tudott, hanem hitt léte (*Sein*) arra készíti, hogy törődjenek bele az istenek akaratába s áldozzák fel a maguk akaratát és létét (*Dasein*) – a vád, mely pillanatokra ellenállhatatlanul hangossá válik, a végén panaszszá csitul.” Euripidésznel pedig a tragikus vigasztalás ez utolsó, halovány fátylaja is kialszik: „Az istenek helyére *tüché* lép, a véletlen. Az ember határai és elhagyatottsága megborzongatóan nyilvánvalóvá válnak.” Vö. KARL JASPERS, *Über das Tragische*, 47–48. HORN András fordítása.



marad meg azon belül. Ez egyetlen egyszer került ábrázolásra egy ennél fogva egyedülálló műben: Lessing *Bölcs Náthánjában*, ebben a *Faust* mellett legmélyebb német drámában.<sup>32</sup>

Jaspers (minden bizonnyal nem egészen függetlenül a világ romantizálásának schlegeli programjától) „keletkezéskorban lévő eszmeként”, „átfogó törekvésként”, a belülről motivált cselekvés és a kommunikáció harmonikus egységeként próbálja körülírni az „igazi (*eigentlich*) emberlét” eszméjét, amely – mintegy a keresztény hitrendszer filozófiai alternatívájaként – a tragikus gondolkodásból kiutat jelenthet.<sup>33</sup> Ha a „filozófiai tragédia” mint kvázi műfaji megjelölés nem volna már önmagában is elég ellentmondásos (amit egyébként maga Jaspers is jelez azzal a kikötésével, hogy „[a] *Bölcs Náthán* nem tragédia”)<sup>34</sup>, gyanakvásra adhat okot, hogy a szerző nem is hoz más példát Lessing darabján kívül. Ez a *Bölcs Náthánban* poetizált idea azonban – amelyet először éppen a Goethe vezetése alatt álló weimari udvari színházban vittek színre Schiller átdolgozásában<sup>35</sup> – a 19. század óta folyamatosan az esztétikai-ideológiai viták keresztüzében áll, főleg épp a benne (Jaspers szerint nagyon dinamikusan) megnyilvánuló „igazi emberlét” eszmeisége miatt. Amíg Ludwig Tieck egy nemes eszme rossz színpadi kifejezését látta benne, a náci egy bűnös eszme túlságosan is népszerű reprezentációját; míg egyesek szellemi előfutárúkként tekintettek rá (Heine), vagy épp a „tolerancia evangéliumaként” ünneplik (Fontane), mások – épp emiatt – kritikus távolságtartásra szólítanak fel vele szemben (Franz Mehring).<sup>36</sup> Vajon nem lenne-e célszerűbb ez esetben – ahogy azt Paul de Man is javasolja más összefüggésben – a kérdezőt és a tárgyat is meghagyni „önnön meghatározatlanságának pátozásában”?<sup>37</sup> Ez vonatkozik Jaspers „igazi emberlét” definíciójára is.

Az „egzisztencialista” kiindulású drámaelméletek sajátos példája Józef Tischner lengyel katolikus pap, filozófus, teológus *A dráma filozófiája* című könyve.<sup>38</sup> Tischner már a könyv elején jelzi, hogy a „dráma” szót az irodalomelmélettől eltérő, kiterjesztett értelemben használja, voltaképp az emberi élet nagyszabású (integratív erejű) metaforájaként. „Drámai lénynek lenni azt jelenti, hogy másokkal körülvéve, talpunk alatt a földdel mint színpaddal kell leélnünk a számunkra kiszabott időt.”<sup>39</sup> Tischner paradigmatis megkülönböztetése, az *intencionális tárgyasítás/nyitottság* (ahogy a „lelketlen” világgal mint színpaddal kapcsolatba lépünk) és a *dialogikus nyitottság*

<sup>32</sup> Uo., 48.

<sup>33</sup> A teljes idézet: „Ez mint keletkezéskorban lévő eszme tárul elénk, nem mint eleve adott minőség (*Sosein*); nem egy tökéletes világ víziójában van jelen, hanem abban az átfogó törekvésben, mely ezeknek az embereknek egymással való kommunikációjában a benső cselekvésből válik valósággá.” Uo.

<sup>34</sup> Uo.

<sup>35</sup> Vö. *Kötet végi jegyzetek, kiegészítések* Lessing drámáihoz = Gotthold Ephraim LESSING, *Drámák*, szerk. FENYŐ Ervin, Geopen, Budapest, 2010, 752–758.

<sup>36</sup> Uo., 755–756.

<sup>37</sup> Paul de MAN, *Az eltorzított Shelley*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán = *Újragondolni a romantikát*, szerk. HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán, Kijárát, Budapest, 2003, 180.

<sup>38</sup> Józef TISCHNER, *A dráma filozófiája* (1990), ford. FEJÉR Irén – SZENYÁN Erzsébet, Európa, Budapest, 2000.

<sup>39</sup> Uo., 6.

(ahogy más alanyokkal kapcsolatba lépünk) mint lételméleti modellek mögött az alapvetően zsidó–keresztény ihletettséggű perszonalizmus hatása rajzolódik ki (az egyik oldalon a husserli és heideggeri filozófiára, a másikon Maritainre és Buberre hivatkozik). A dráma (élet)filozófiája szempontjából nyilván az utóbbi bír nagyobb jelentőséggel dialógusjellegé<sup>40</sup> miatt (hiszen ami vagyok, az lényegében mások által vagyok), de mindig tekintettel kell lennünk az előbbire is, már csak azért is, mert „a színpadnak közösnek kell lennie”<sup>41</sup> (a *communio* hagyományos keresztény dimenziója!).

A tragikum Tischner „dráma”-elméletében épp a megfelelő viszonyulások felcseréléséből vagy súlyos összezavarásából fakad (itt megint csak a kereszténység ördög-elképzelésére hivatkozhatnánk, aki lényege szerint „diabolosz”, azaz szétdobáló, összezavaró). Példaként említhetnénk (a romantika egyik legfontosabb tematikáját megidéző) „A szépség tragikuma” című fejezetet, ahol a következő (a romantikus művészeti irányzat egyik fő tematikájához is szervesen kapcsolódó) jellemzés olvasható:

A tragédia értelmét a találkozás élménye jelöli ki. Maga a birtoklás – a beteljesületlen és beteljesülhetetlen birtoklás – a tragédia felé gravitál. [...] A birtoklás illúziójának elsősorban a vágyakozásban megmutatkozó fájdalom lesz a szépségtől elragadtatott ember önismeretének lényege. Az elragadtatott ember egyetlen nagy sóhajjává válik, megragadni próbál valami megfoghatatlant, meg akarja markolni a fényt. Az önismeret kínja megakadályozza, hogy lássa a másik emberrel kapcsolatos igazságot.<sup>42</sup>

Már a megközelítések módjából (szabad akarat, pusztulás vagy megmenekülés antitézise,<sup>43</sup> szabad akarat, perszonalizmus, diabolika szerepe stb.) is látszik, hogy az egyébként katolikus pap szerző lényegileg a katolikus egyházi tanítást értelmezi újra „drámafilozófiájában”, gondosan rámutatva annak a klasszikus és kortárs filozófiával való kapcsolatára – vagy épp összeférhetetlenségére.

A keresztény vallási hagyomány, illetve a dráma és tragikum kérdéskörének egymásra vonatkoztatása a mi szempontunkból azonban nemcsak ontológiai, hanem mediális jelentőséggel is bír. A görög tragédia és a keresztény passió szemléleti párhuzamba állítása (egy olyan allúzió, amelyre a kulturális folytonosság megszakadása okán a tragikus filozófia művelői talán óhatatlanul is rákényszerülnek) legalább annyi szempontot elfed, mint amennyit reményünk szerint megvilágít. Fontos különbség például, hogy amíg az egymással versengő tragédiaköltők az alapmítoszok *újszerű* feldolgozásaival próbálták elbűvölni közönségüket, addig a – hivatalos – keresztény

<sup>40</sup> „A másik ember valamilyen elvárás révén lép elénk, aminek következtében megszületik bennem a felelősségtudat. Annak tudata, hogy a másik ember jelen van, mint az elvárás tudatosítása teljesebbé – az elvárása, amely kötelez.” Uo., 8.

<sup>41</sup> Uo., 15. Továbbá: „A tárgyak közös világa legfeljebb azon alanyok számára lehet közös világ, amelyek ugyanúgy látnak, és amelyek azonos szemszögből nézik a dolgokat.” Uo., 20.

<sup>42</sup> Uo., 145.

<sup>43</sup> „Az ember, amikor részt vesz a drámában, többé-kevésbé tisztában van azzal, hogy – metaforikus kifejezéssel élve – saját kezében van a sorsa: pusztulása vagy megmenekülése.” Uo., 9.

kultuszok éppen a szent szövegek és hagyományok minél pontosabb megőrzésére hivatottak egy kulturálisan egyre sokszínűbb, egyetemessé táguló kulturális közegben (erre szolgál a kanonizáció, a dogmák, a szertartásrend aprólékos szabályozása stb.). Egy másik fontos különbség nézetem szerint a hübrisz és a katharszisz értelmezése körül érhető tetten. A keresztény kultusznak a görög tragédia arisztotelészi leírásához hasonlóan integráns része a „tisztítás” (katharszisz) mozzanata, amely az isteni háromság terében zajlik (alapja Isten Fiának, Jézus Krisztusnak a földi tanúságtétele, ösztönzője a Szentlélek, eredménye az Atyaisten kiengesztelése). Ám mivel Jézus Krisztus, akinek kiengesztelő áldozatában a hívő ember a kultusz keretében részesül (Eucharisztia), vagy arra emlékezik (Úrvacsora), lényege szerint egyszeri, örök és változhatatlan mintakép. Hibáról (hübrisz) a kereszténység „főhőse”, Jézus Krisztus esetében aligha beszélhetünk – legalábbis ez kívül esik a keresztény teológia horizontján. Ugyanakkor a hübrisz mint hiba, bűn, vétek (el-vetés) lehetősége a hívők életében is megjelenik: ezt elkerülendő a keresztény kultusz résztvevőjére az a hermeneutikai feladat hárul, hogy az a priori tökéletesnek tételezett alapszöveget, a Szentírást (és katolikusok esetében a Szent hagyományt) helyesen alkalmazza a saját életére – ami persze nem mindig könnyű.

### Egy poétikai tragikumelmélet

Karl Heinz Bohrer (a hegeli dialektika és a nietzschei pátoasz-állapotok értelmezési horizontjainak egyesítésével) a félelem *körkörös*en haladó kifejezését tekinti a tragédia hermeneutikai alaprétegének, mivelhogy bármelyik tragédiában találunk ilyen *féleleménekeket* (Gesänge der Angst).<sup>44</sup> Kreón például így kiált fel, amikor meglátja a halott Antigonét, és vele a saját fiát: „Ó, jaj, jaj, jaj, / Hogy rettegek én! / Mért nem verik át / Kétélű karddal a mellem”.<sup>45</sup> A *Perzsák* elején – mely vélhetően a legkorábbi ránk maradt tragédia – rögtön a kórus vészjósló féleleméneke hallatszik: „Igy emészti rettegés / gyászba öltözött szivem” – amit aztán Atossza anyakirálynő visszhangoz tovább a műben.<sup>46</sup> S amíg például az Oreszteia történelmileg motivált olvasatában az új jogfelfogás diadalmaskodik a vérbosszú ciklikus szemléletmódja mint mitologikus törvényszerűség felett, addig a költői képzelet szintjén a félelem képei uralkodnak az egész trilógián. A drámában a félelemhatást erősíti a fény és sötétség ellentételező szimbolikája is: a tűzjel pozitív jelentését rögtön aláássa az a másik jelentés, mely Trója szentségtörő porig égetésére utal, és amelyet Klütaimnésztra Agamemnón szörnyű végének egyik okaként jelöl meg. Bohrer még a névleg optimista lezárást sem találja igazán megnyugtatónak:

A jogra való hivatkozással, hogy úgy mondjam, az igazságtalanság káoszában a védelmező elv biztosításaként, szoros összefüggésben van az Istenre való hivatkozás.

<sup>44</sup> Karl Heinz BOHRER, *Gesänge der Angst* = Uő., *Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage*, Hanser, München, 2009, 242–283.

<sup>45</sup> SZOPHOKLÉSZ, *Antigoné*, 95.

<sup>46</sup> AISZKHÜLOSZ, *Perzsák*, ford. JÁNOSY István = Uő. *drámái*, jegyz. DEVECSERI Gábor – RITOÓK Zsigmond, Európa, 1996, 11.

Úgy hangzik azonban, mint valamiféle ráolvasás, amely mögött bizonytalanság rejlik, nem tudni, mi várható az istenektől. Apolló Kasszandra elpusztítójává lesz, de ott van Zeusz. Miközben nevét és megjelenését a tragédiában homéroszi szemléletességgel tárja elénk, homályban marad az identitása.<sup>47</sup>

Bohrer kitűnő olvasatához annyit azért még hozzá kell tennünk, hogy a tovább nem fokozható rettegés pátoaszának adekvát retorikai kifejeződése éppen a hős látványos elnémulása lehet, amely költői eszközzel élnek is egyes tragédiák. Gondoljunk például Kasszandra elnémulására az *Agamemnónban*: „Csak egy szavam van még, vagy inkább gyászdalom / magam fölött: hozzád esengek, Hélios, / végső sugárodhoz, hogy majd a bosszulók / fiztessék a gyilkolókat értem is, / a rabnőért, kit oly könnyű megölniök. [Szerzői utasítás:] *Belép a palotába. A kapu bezárul.*”<sup>48</sup> Ugyanilyen plasztikusan van előkészítve a „hattyúnyakú” Iphigeneia elnémulása is Euripidész drámájában: „Üdv, üdv neked, / fáklyahordó Nappal! apánk, / Zeusz sugára! Mi odaát / másik új életet, s végzetet mást lelünk. / Drága fényem, üdv neked. Derülj, derülj! [Szerzői utasítás:] *El.*”<sup>49</sup>

### A tragikum medialitása

Végül hadd tegyünk még egy médiatörténeti kitekintést: a mégoly plauzibilis elméleti megközelítések alapján sem állítható, hogy a tragicitás meghaladná más „rendkívüli állapotok” ismeretelméleti jelentőségét. Például a komédiák befogadásakor felszabaduló önfeledt nevetés<sup>50</sup>, vagy éppen az erotikus eksztázis ábrázolása a görög lírában (például Szapphó műveiben) hermeneutikailag hasonlóan „termékeny” lehet. A görög tragédia a karénekek, a monológok és a dialógusok egymást váltogató, összetett nyelve a különböző mediális csatornák (természeti környezet, látvány, mozgás, zene, énekelt és/vagy beszélt nyelv, a színpadi füst illata stb.) kiaknázásával hozza létre azt a sajátos hatást, amit „tragikumnak” nevezünk. A tragikus színház az egyik legősibb olyan kulturális közvetítő technika, amelyben a vizualitás és a verbalitás esztétikai struktúrái ilyen magas szervezetségi fokon egyesíthetők.

A színház így multimédiás módon gyakorol hatást ránk, miközben jellegzetes „meta” gesztusaival folyamatosan el is távolít minket – ellentétben az (állítólag) ennek eredetüül szolgáló rítussal, mely minél zavartalanabb részvételt követel. Az így megnyíló hermeneutikai játéktér az, ami az európai kulturális diskurzusokban régóta

<sup>47</sup> BOHRER, *Gesänge der Angst*, 252.

<sup>48</sup> AISZKHÜLOSZ, *Agamemnón*, ford. DEVECSERI Gábor = Uő. *drámái*, 237.

<sup>49</sup> EURIPIDÉSZ, *Iphigeneia Auliszban*, ford. DEVECSERI Gábor = Uő. *összes drámái*, jegyz. KARSAI György, Európa, Budapest, 1984, 942.

<sup>50</sup> „A komikum így kettős mozgásban jön létre: az első a mindenkori adott rendben való túllépés egy belőle kizárt terület felé, a második pedig e kizárt terület láthatóvá tétele magán az őt kizáró területen belül. [...] Amit a nevetéssel kijátsszunk és megragadunk, az a semmisnek ez a titkos hozzájárulása a létezéshez; megragadjuk és kijátsszunk, de nem a kirekesztő komolyság módján, hanem úgy, hogy a semmis magán az őt kirekesztő rendszeren belül mintegy ahhoz tartozóként mutatkozik és szólal meg.” Joachim RITTER, *A nevetésről*, ford. PAPP Zoltán = Uő., *Szubjektivitás. Válogatott tanulmányok*, Atlantisz, Budapest, 2007, 40.

komoly ismeretelméleti jelentőséggel bír, legyen szó ennek méltatásáról vagy – többnyire erkölcsi okokból történő – elutasításáról. Az így felfogott „tragikum” aztán sokféleképpen modellálódik a nyugati világ kultúratörténetében: mediális áttételekkel beépül például a modern regénybe (jelenetezés, közvetlen dialógusok, a szubjektum problematizálódása), és utóbb a filmművészetbe is (gondoljunk különösen a „film-dráma” műfajára). A tragédia tehát nem halt meg, csak átalakult – régi szokása ez Dionüszosznak.

LŐRINCZ CSONGOR

## Hangoltság, beszédhelyzet és affektus Vörösmarty költészetében

Ismeretes, hogy a 19. századi magyar költészet Aranytól bekövetkező fordulatát úgy értelmezték mint a romantikus szerzőség Vörösmartynál megvalósított paradigmájának egyfajta személytelenítését, kollektívabb jellegű beszédmódba történő átfordítását, átformálását. E kanonikus elv szerint Arany „nemzeti klasszicizmus”-ként aposztrofált poétikai-poetológiai képlete és költői rendszere a romantikus eredetiségelv nyelvteremtő impulzusainak individualizált beszédszerkezetét veszi vissza és helyezi át azt a hagyományközösségi alapozású költészeti minták és megszólalásmódok dimenziójába, illetve autorizálja ezek felől. Arany meglehetősen következetességgel kidolgozott életműve (csupán néhány egészen késői vers „zavarhatja” meg ezt a megnyugtató képet), mégpedig éppúgy az epikai jellegű költészetben (verses epika és balladák), mint a tételesen megfogalmazott költészettani írásokban, valamint az ezek nyomán kibontakozó hagyomány – Gyulai hathatós megalapozásával<sup>1</sup> – kanonikus formájában és messze ható költészettörténeti következményekkel terjesztette el ezt a képletet. E modell meggyőző ereje az anyanyelvi idioma kultúraformáló jelentőségének szisztematikus előfeltételezése mellett főleg abból táplálkozik, hogy benne egy történeti minta kapcsolódik össze a közösségi identifikáció elvével – az irodalmi közvetítés révén (jellegzetesen 19. századi képletként). Vörösmarty költészetének tárgyalása továbbra is a Gyulai által megelőlegezett költői világkép-magyarázat uralma alatt maradt, a Babits – Szerb Antal – Martinkó András vonalon is,<sup>2</sup> hiába hívta fel a figyelmet Szegedy-Maszák Mihály *Előszó*-elemzése e folytonosság problematikus jellegére.<sup>3</sup> E kanonikus minta szemléletmeghatározó érvényével szemközt Horváth János és Barta János eltérő, nyelvi-poétikai szempontból és a lírai szubjektivitás szituálásának nézetéből összetettebb értelmezéseinek jelentősége valódi súlyukhoz képest meglehetősen elsikkadt.

Eme költészettörténeti mintázat bizonyos elvi és történeti (nem pusztán irodalomtörténeti) motivációja és kanonikus produktivitása nemigen vonható kétségbe. Mégis felvethetők a benne működő poétikai logika, költészettörténeti-szövegközi emlékezet,

<sup>1</sup> GYULAI Pál, *Vörösmarty életrajza*, Szépirodalmi, Budapest, 1985.

<sup>2</sup> Lásd pl. SZAJBÉLY Mihály, *Vörösmarty Mihály elhamvadtt versei = Uő., Álmodó álmodói. Irodalomtörténeti tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1997, 7–27.

<sup>3</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A kozmikus tragédia romantikus látomása. (Az Előszó helye Vörösmarty költészetében) = Uő., Világkép és stílus. Történeti-poétikai tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1980, 182–183. Lásd továbbá: Vörösmarty számos műve „ma is a nyelvteremtés egyszeri csodájának tűnik. Óhatatlanul is arra gondolunk, hogy irodalmunk kihagyott egy lehetőséget, amikor túlságosan is eltávolította magát a nyelvteremtő Vörösmartyt.” *Uo.*, 219.

továbbá nyelv- és individuumszemléleti hagyomány tendenciáival, ezek nyelv- és individuumszemléleti hordképességével kapcsolatos kérdések. E kérdések egyike Vörösmarty költészetének az e kanonikus rendszer által fenntartott emlékezetét érinti, azt a különös diszkrepanciát, hogy pl. Arany lírai költészetében a költői beszédhelyzet, szólamszerkezet és szubjektivitás nagy része jóval inkább az individualitás vonzásában íródik, mint Vörösmarty lírája.<sup>4</sup> Felvethető a kérdés, hogy a Vörösmarty-poétikára vonatkoztatható-e az Arany-féle program mint ellenprojekt, vagy pedig inkább ama poétika továbbélésére pl. Petőfinél. A romantikus originalitáselv manifesztációja vagy realizációja Vörösmartynál feltűnően nem a szubjektív individualitás élménylírai-konfesszionális közlésmódjának és szubjektumfigurációjának jegyében megy végbe.<sup>5</sup> Költészetének eme poétikai-szemléleti sajátosságát főleg Barta János nagy tanulmánya tematizálta és tárta fel kidolgozott formában máig mintaszerű módon,<sup>6</sup> olyannyira, hogy később részletesen is fel kell idézni alapvető megállapításait.

### Vörösmarty poétikája: a hang(környezetek) vonzásában

Vörösmarty költészetének, sőt egész művének elhagyhatatlan jelzőjévé vált a „látomásos” kifejezés, amely vélhetően legalább annyira blokkolja is az életmű értelmezhetőségét, mint amennyire segíti azt.<sup>7</sup> Nagyon ritkán merült fel a recepcióban annak feltételezése, hogy Vörösmarty poétikájának mélyen jellegadó önprezentációs elvei nem egyszerűen a vizuális képzelőerő síkján keresendők, hanem legalább annyira, sőt alighanem előbbít megelőzően az akusztikus észlelés, az auditivitás, a hallás színre viteleinek dimenziójában.<sup>8</sup> E szerint a látomásosság (ideológiája) mintegy maszkírozza az auditív, aurális viszonylatrendszerét.<sup>9</sup> Márpedig számos központi jelentőségű szö-

<sup>4</sup> Gyulai ezt életrajzi síkon említi: „Verseiben sem panaszkolt a nélkülözését, mint annyi újabb magyar lírikus. A magyar költő elégiája e szomorú napok szüleménye ugyan, de nem hozza föl benne állapotja prózai részleteit, távol van minden szenvelgéstől, s azt, amit ő érzett leginkább, általánosítani igyekszik, s nemzeti fájdalomba olvasztja.” GYULAI, i. m., 123.

<sup>5</sup> Ezt már Szegedy-Maszák *Előszó*-elemzése is hangsúlyozta, vö. SZEGEDY-MASZÁK, i. m., 172–173., 190. De lásd már Tóth Dezső megállapítását: „Vörösmartynak magával a költészettel szemben is más igényei vannak, mint Petőfiné. Az ő számára a líra nem, vagy csak korlátozottan jelentette személyes élményeinek, benyomásainak spontán kiéneklési lehetőségét, azt mondhatnánk, ő mint privát ember, a maga számára, nem is fedezte fel a költészetet.” Tóth Dezső, *Vörösmarty Mihály*, 2. kiad., Akadémiai, Budapest, 1974, 460–461. (Irodalomtörténeti Könyvtár.)

<sup>6</sup> Vö. BARTA JÁNOS, *A romantikus Vörösmarty*, Nyugat 1937. december, 402–414., és Nyugat 1938. január, 41–51.

<sup>7</sup> Minden egyéb kritikai vonása ellenére Szegedy-Maszák elemzése is követi ezt a kanonikus beidegződést, lásd SZEGEDY-MASZÁK, i. m., 204–209.

<sup>8</sup> Friedrich Kittler a témától nem távol álló tanulmánya idézi: „egy pszichiátriai lexikon szerint 'hallucinációk a hallóérzéket érintik leggyakrabban a többi érzékszervekhez képest.'” Friedrich KITTLER, *Der Gott der Ohren* = Uő., *Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart*, Suhrkamp, Berlin, 2013, 67. (A hivatkozás: *Lexikon der Psychiatrie*, hrsg. Christian Müller, de Gruyter, Berlin–Heidelberg–New York, 1973, „Hallucináció” szócikk.) A jelölés nélküli fordítások a szerzőtől származnak – L. Cs.

<sup>9</sup> Ami amúgy egy jellegzetes romantikus önprezentációs és olvasási alakzatnak tartható, Coleridge *Kubla Kánjának* vonatkozásában lásd Garrett STEWART, *Reading Voices. Literature and the Phonotext*, California University Press, Berkeley–Los Angeles–Oxford, 1990, 189–191.

veghely sorakoztatható fel annak bemutatására, hogy ebben a költészetben a szonorikus észlelés, az aurális dimenzió kiterjedt és összetett artikulációja, nyelvi működése a lírai hang retorikáján keresztül egyszerre alapozza meg a versek szcenografikus viszonyait és szubjektumalakzataikat, továbbá pl. időértelmezését is. Ennek a költészetnek lényegében vezérelve a szonikus – Eliot híres fogalmával szólva „auditorikus”<sup>10</sup> – imagináció nyelvi-retorikai színre vitele és működtetése, ennyiben a „melosz”, a hangmintázás dimenziója alighanem strukturálisan megelőzi az „opszisz”, a vizuális konstrukció viszonyait.<sup>11</sup> Már a *Zalán futása* ismert önreflexív invokációja is pregnáns módon megszólítás, hallás és meghallottság – temporális aspektussal is rendelkező – együttesében szituálja, nyomatékos fonikus indexekkel is megtámogatva, a költői megszólalást: „Óh hát halljátok, ti hazának gyermeki! szómat, / Későn hangzik már; de magában hordja halálos / Harcok fergetegét, s hű a haladékony időhöz.” (*Első ének*) Máshol a meghallott hang fiziológiai eseménye jelenetездik: „Már elmenne, tömött erdőben rejtve maradna, / De zendül a síp, csábító hangja betölti / Minden erét, tagját. Áll most, s bámulva tekint / A fiatal tündért.” (*Első ének*) Avagy hangesemény, visszhang(ja) és ezek affektív vonzatainak összessége fejlik ki, az így létrejövő szonikus atmoszféra szó szerint szceno-gráfiát kultúra és természet interpenetrációjában mintázva: „De zeng a rohanó magyarok mentében az ének. / Fújja Lehel cifrás kürtét diadalmas ajakkal, / És az egész tájék reszketve felelgeti hangját. / Bús, de hatalmas hang; valamint, ha setétes öléből / Csattog az ég, a kába világ meghallja haragját, / És retteg, mikoron hegy, völgy megharsan utána, / Úgy zeng tárogató, és kürt szava, rettenet és bú / Terjed az ellenség földén hangjoknak utána; / Mert tudják, hogy azok pusztító fegyverű hősök, / Kiknél büszkén zeng a bús dal harcos ajakról...” (*Harmadik ének*)

Számos Vörösmarty-vers különböző hangkörnyezeteket inszeníroz, általában a lírai én általi hallásban, amely alany tulajdonképpen eme hallás alanya (nem pedig megelőzi az auditivitást), egyfajta membrán, amely bizonyos értelemben csak a különböző hangok, soundok általi hallásban adódik, ekképpen kezdettől fogva egyfajta kifelé fordult, exteriorizált szubjektumként, auditív logika által szervezett kívülrőlként nyilvánulva meg.<sup>12</sup> A Vörösmarty-féle lírai szubjektum megszólalásának feltűnően

<sup>10</sup> „auditory imagination”, vö. Thomas Stearns ELIOT, *Matthew Arnold* = Uő., *The Use of Poetry and the Use of Criticism. Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England*, Faber and Faber, London, 1933, 118–119.

<sup>11</sup> A líra e két önprezentációs médiumához vö. Jonathan CULLER, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge MA–London, 2015, 256–258.

<sup>12</sup> A hallás általi eredendő kívülrőlhez lásd Gernot BÖHME, *Das große Konzert der Welt* = Uő., *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Suhrkamp, Berlin, 2013, 173. Böhme elvi jelentőségű kitételében: „Mennyivel inkább elmondhatjuk a hallásról – egy bottal való tapogatáshoz képest –, hogy a hallásban kint vagyunk. És ez a kint-lét nem hangokkal (Stimmen), hangzásokkal (Töne), zajokkal találkozik ott kint, hanem öt magát hangok, hangzások, zajok formálják, mozgatják/indítják meg, modellálják, vésik, szabják, emelik, nyomják, tágtítják és szűkítik.” BÖHME, *Akustische Atmosphären* = Uő., *Der Leib. Die Natur, die wir selbst sind*, Suhrkamp, Berlin, 2019, 164. Vö. Gyulai megfigyelésével: „Vörösmarty inkább tárgytól veszi lelkesedését, Berzsenyi inkább önmagából árasztja tárgyára. Berzsenyiben több a belső hév, Vörösmartyban a jellemzetes fölfogás. A Liszt Ferenchez írt ódában van valami Liszt viharos zongorajátékából, Az élő szobor-ban az elfojtott kín lázas kitérése éppen megilleti Lengyelországot.” GYULAI, i. m., 233.

markáns (pl. Petőfitől eltérően)<sup>13</sup> epideiktikus jellemzői nagymértékben ebből a szonorikus-auditív, membránszerű létmódból adódnak, kettős módon: egyrészt a versbeli fiktív szcenográfia jelenetezésében működnek közre, másrészt problematizálják, rombolják is ezen fiktív környezet jelentéstani-szcenografikus-diszkurzív logikáját, ezáltal a lírai szubjektivitás feltételezett bensőségességének elvét, a megnyilatkozás így megképződő általános érvényűségével személytelenítve az alanyt,<sup>14</sup> egyfajta, a saját és idegen megkülönböztetését kikezdő „perszonális regresszió”-nak vetve alá azt.<sup>15</sup> Szemléletes példa lehet erre *Az élő szobor* című vers (1839–1841), amelyben a beszélő alany szoborként való figurálása azt nem annyira valamilyen konkrét antropomorf, szcenografikus, vagy akár diszkurzív jellegű kontextusban konkretizálja, hanem tulajdonképpen ellenkezőleg, virtuális módon mintegy feloldja a szobrot a különböző hangoknak és látványoknak való kitettségekben, ezen észleleti-látomásos effektusok médiumaként, és a nyilvánosság (a „világ”, a kozmosz háttere előtt) egyfajta csomópontjaként inszcenirozza, félreismerhetetlenül epideiktikus módon szituálja. A lírai beszédhelyzet epideiktikus létmódja, itt: világra, a másokra történő megnyílása, nyilvánossági mezőben való megjelenése tehát nagymértékben a lírai szubjektum, a költői hang akusztikus expozícióján keresztül, eme alany perceptív módusának médiummá avatása révén nyilvánul meg. Körülbelül abban az értelemben, ahogy Lacan megfogalmazta a meghallás által exponált létmódját a szubjektumnak: „Az önmagunk láthatóvá tétele után be fogok vezetni egy másik fogalmat, az önmagunk hallhatóvá tételét, amelyről Freudnak nincs mondanivalója.

Rá kell mutatnom, nagyon gyorsan, a különbségre az önmagunk láthatóvá tétele és az önmagunk hallhatóvá tétele között. A fülek a tudatalatti mezején az egyetlen testnyílás, amelyet lehetetlen bezárni. Míg az önmagunk láthatóvá tételét olyan nyíl irányja jellemzi, amely valóban visszatér a szubjektumhoz, addig önmagunk hallhatóvá tétele a másik felé irányul.”<sup>16</sup> A meghallás szcenográfiai Vörösmarty költészetében számos esetben a másik, pl. a „világ” nyelvére, „zaj”-ra utalnak,<sup>17</sup> mint amelynek a lírai hang perceptív és hermeneutikai státusza legalábbis a tematikus síkon gyakran, illetve átfogó motivikus érvénnyel kiszolgáltatódik.

<sup>13</sup> Petőfi és Vörösmarty összevetését lásd TÓTH, i. m., 226–227. Vörösmarty epideixisben fogant költészete Tóth szerint „nem jutott el Petőfi aktuálisan személyes költészetének népi közvetlenségéig és őszinteségéig”. Ez a líraértési esztétikai ideológia a költő „konkrét, individuális arcát” tartja a költészeti beszéd és kifejezőszerkezete szubjektumfigurációs eredetének és/vagy teloszának. Pontosan ez a magyar hagyományban széltében-hosszában uralkodóknak mondható líraolvasási szokásrend nem kedvezett Vörösmarty értő recepciójának, sem a műveltségi, sem a szakmai kánonban.

<sup>14</sup> Culler használja a retorika eme fogalmát a lírai beszédhelyzet és közlési szituáció szisztematikus jellemzésére. Vö. CULLER, i. m., 125–131. Az epideixis fogalma pozitív korrelátumként illeszthető a líra mint „antidiszkurzus” (adott diszkurzív sémákon való túlhaladás, transzgresszió) koncepciójához, amelyet Karlheinz Stierle dolgozott ki, vö. Karlheinz STIERLE, *Sprache und Identität des Gedichts. Hölderlin als Paradigma = UÖ., Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*, Fink, München, 1997. 235–282.

<sup>15</sup> Vö. Hermann SCHMITZ, *Der Leib*, de Gruyter, Berlin–Boston, 2011, 77.

<sup>16</sup> Jacques LACAN, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan Book XI*, W.W. Norton, New York–London, 1978, 195.

<sup>17</sup> Lásd pl. a *Világzaj* című verset (időben nem távol *Az élő szobortól*, 1841), amely az *Előszó* egyfajta előszövegeként is felfogható.

A Vörösmartynál számos esetben tematizált „világ” motívuma elsőrendűen hangkörnyezetet, akusztikus komplexitást, igazi soundscape-et jelent (a *Madárhangok* című verstől az *Előszóig*, az *Emberekig* vagy *A vén cigányig* sorakoztatható a példák sora). Azt lehet mondani, a versek eme hangkörnyezetek – úgy is mint szonorikus-immerváz invazív atmoszférák – és hangolt-hangoló erőterek, sőt „a vibráció akusztikus erőszakának”<sup>18</sup> notációit, szono-gráfiait hajtják végre. Metafiguratív szinten is az *Előszó* híres soraiban:

Midőn ezt írtam (...)

Öröm- s reménytől reszketett a lég,  
Megszülni vágyván a szent szózatot,  
Mely által a világot, mint egy új, egy  
Dicsőbb teremtés hangján üdvözölje.

Hallottuk a szót. Mélység és magasság  
Viszhangozák azt. S a nagy egyetem  
Meggzúnt forogni egy pillanatig.  
Mély csend lőn, mint szokott a vész előtt.

Eközben olyan immerziós tapasztalatokat jelenetelve önnön akusztikus kereteikként, magának a költői hangnak a retorikájaként, amelyek az itt beszélő én vagy szubjektum létmódját is elemi módon meghatározzák.<sup>19</sup> Elsősorban abban az értelemben, hogy a világnak mint soundscape-nek, a világ soundscape-jének, akusztikai ökológiájának nem-uralása, az annak való kiszolgáltatottság és ennek afficiáltsági-affektív indexei diktálják, hangolják, alakítják eme szubjektivitás észlelési-nyelvi profilját és feltételezettségét, önmagához való viszonyát. Ráadásul kezdettől fogva, strukturális módon megkettőződve, a visszhang módusában, az ekhó alakzatában, amely ismeretesen e költészet egyik gyakori, fontos motívuma. Ugyanis ez a tényállás mutat rá arra az alapvető összefüggésre, hogy az akusztikus szenzorium ebben a poétikában többnyire mondott érzékelés halló befogadásával, a hallásban vagy hallásként történő vissz-

<sup>18</sup> Vö. Steve GOODMAN, *Sonic Warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, MIT Press, Massachusetts–London, 2010, xiv.

<sup>19</sup> A magyar kultúratudományokba még meg nem érkezett ún. *Sound Studies* időközben már kiterjedt kutatási területet és eredményeket mutathat fel (ezek egy részének rövid bemutatásához lásd Rapcsák Balázs szócikkét: *Hang = Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, szerk. Kricsfalusi Beatrix et al., Ráció, Budapest, 2018, 267–272.). Vörösmarty költői szubjektivitásfigurációihoz vö. elsősorban a következő megállapításokat: „...a látható egyedi terét a hang (sound) tapasztalata plurális térré transzformálja; több hangot vagyunk képesek hallani egyidejűleg, míg lehetetlen különböző vizuális tárgyakat nézni egy időben, anélkül, hogy ne helyezzük át őket a látás (vision) egységesített terébe. Ahol az auditív tapasztalat az uralkodó, ott azt mondhatjuk, az egyedi, perspektivikus tapasztalat megnyílik a plurális, permeabilis térbe. A hallás, kevésbé a látás terminusai által meghatározott én (self) olyan én, amelyet nem pontként képzelnek el, hanem membránként; nem képként (picture), hanem csatornáként, amelyen keresztül hangok (voices), zajok és zene közlekednek.” Steven CONNOR, *Sound and the Self = Hearing History. A Reader*, ed. Mark M. SMITH, Georgia University Press, Athens, 2004, 57. Látás és hallás, látvány és hang különbségeihez vö. még Mladen DOLAR, *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2007, 102–111.

hangzásával kapcsolódik össze szétválaszthatatlan módon, pontosabban a hallás (által generált visszhang) mint megértés távlatában, közvetítésében, ellenjegyzésében manifesztálódik. Ezen a hangpercepció alapképleten túl azonban a hang szenzorikus ökonómiaját egyfajta vibrációs effektus (vö. „reszketett” mint előidejű, „Viszhangozák” mint utóidejű fázis, egyfajta szinonimák) közbejöttével pedig alapvetően hangkörnyezetként, szonorikus atmoszféraként prezentálva: a meghallott „szó”, annak „viszhangozó”-sa, az ezt megszakító, a „szó” akusztikus autoritását felszámoló „csend” („Mély csend lőn”, amely ismét egy második fázisban a „Most tél van és csend és hó és halál” állapotába torkollik) egyetlen atmoszferikus történést gyanánt jelenítődnek meg az *Előszó*-ban. Itt pl. az „Öröm- s reménytől reszketett a lég” sor vagy a „Mélység és magasság / Viszhangozó”-sa jelzi a hang által generált tágulásérzetet, amely „közvetlenül modifikálja a testileg érzett (leiblich gespürte) jelenlétünket a térben”, ez pedig megelőzi a hangok hatását „mindenkori emocionális helyzetünkre”,<sup>20</sup> ez a hatáseffektus ugyanis éppen az érzett testi jelenlét megváltozásán alapul. Ez a vers egyébként kifejezetten nyelvi cselekvések és nyelvhermeneutikai összefüggések közegeként prezentálja magát, pontosabban az ezek általi feltételezettségben jelenítve meg a lírai (inter)szubjektivitást – mint beszélő és mint scriptor – alakzatait, továbbá a versbeli temporális viszonyokat: a „Midőn ezt írtam” a vers első, egyszerre időbeli (egyszerre múltbeli és az írás temporalitásának értelmében jelenbeli) és performatív (illetve persze önreflexív) pillérének tartható, a második ilyen pillér éppen a „Hallottuk a szót” ugyancsak egyszerre empirikus (időbeli) és mediális (temporálisan virtuális, mert visszhangként létező) momentum, míg a harmadik a vers végén, a jövőre vonatkozva a „Kérdjétek” felszólítása. „Írtam” – „Hallottuk” – „kérdjétek” – erre a hármas nyelv- (megértés)i cselekvésre épül tehát a vers szerkezete, amely (a recepció által ilyenként eddig nem regisztrált) struktúra alighanem a vers még kiaknázatlan jelentéslehetőségeit implikálja. Az „ezt írtam” irányulhat implicit jelleggel a „Hallottuk a szót”, sőt az ezt megtörő „csend” mozzanataira is, vagyis szonográfiként is felfogható, persze a „csend” vonatkozásában paradox módon. Továbbá a „szent szózat” „mélység és magasság” között történő elhangzása azt igazi performatívumként is érteni engedí, főleg, ha felidézünk az *Eger* egy analógnak tetsző helyét: Gergely „fölkelt, s ily szózatit ejté: / 'Esküszöm! és a föld, s az egek meghalljanak engem, / És az erős isten legyen e szavaimra biznyság!’” (*Első ének*) Az eskü itt par excellence földi és égi, isteni dimenziók között, ezek aszimmetrikus összekapcsolódásában hangzik el, pontosabban: kerül meghallásra emfaticus módon. Egyrészt az emberi szféra vonatkozásában („megrázkódtatva velőket”), másrészt meg „az egek meghall”-ásának ugyanezen eskü általi felhívásában. – Kérdés marad mindazonáltal, hogy ez a performatív nyomatékú tagolása az *Előszó*-nak képes-e felülírni annak mégiscsak szignifikánsan narratív keretezését, inszenírozását (a beszélő révén). Ez a kérdés azt is implikálja, vajon a beszélő az akusztikus ágenciával ha nem is teljességgel kölcsönösségi, de mégis egyfajta egyidejűségi viszonyban alkotódik-e meg,<sup>21</sup> vagy pedig inkább megidézi referenciális-moti-

<sup>20</sup> Gernot BÖHME, *Die Stimme im leiblichen Raum* = Uö., *Atmosphäre*, 168.

<sup>21</sup> Mint pl. Hölderlinnél a himnikus modalitás beszédképző, vagy legalábbis -meghatározó, hangoló primátusa felől: „Jezt aber tags! Ich harrt und sah es kommen, / Und was ich sah das Heilige sei mein Wort.”

vikus módon ama ágenciát. Az is kérdésként merülhet fel, hogy a visszhang itt magán visel-e elidegenítő, „unheimlich”, jelentéskiüresítő, netán mechanizáló, azaz: a hangot a testiségtől elszakító jellemzőket,<sup>22</sup> vagy pedig viszonylag intakt egységben áll a „dícsőbb teremtés hangja”-val, híján különösebb szemantikai vagy modális ambivalenciának. A „vész” ekképp vélhetőleg nincs kapcsolatban a „Viszhangozák” motívumával, tökéletes formális cezúra választja el tőle. Valószínűleg nem lenne minden tanulság nélkül összehasonlítani az *Előszót* Hölderlin *Germanien* című himnuszával, legalábbis ami a beszédhelyzet némely rokonnak tűnő vonását illeti: az elvárással teli, sejtelmes („ahnungsvoll”) hangoltságot<sup>23</sup> vizionárius módon megidéző, ebből beszélő, a fenséges atmoszféráját célzó invokáció hasonló a két versben (vö. pl. „mélység és magasság”, valamint „ország” és „ég” analógiájával). A német költő versében ugyanakkor jóval ambivalensebb a viszony az elvárthoz vagy megsejtetthez, ez nem csak „ígéretekkel” („Verheißungen”) terhes, de „fenyegető is” („drohend auch”). Mint ahogy még ezt az értékviszonylatot megelőzően a himnusz beszédhelyzete meg van nyitva egyaránt adresszatív módon az „elmenekült istenek”, illetve a jelenbeli „vágyakozók” („Sehnenden”) felé, nem téve lehetővé valamely narratív inszenírozását a versben mondottaknak:

Denn voll Erwartung liegt  
Das Land, und als in heißen Tagen  
Herabgesenkt, umschattet heut  
Ihr Sehnen! uns ahnungsvoll ein Himmel.  
Voll ist er von Verheißungen und scheint  
Mir drohend auch, doch will ich bei ihm bleiben,  
Und rückwärts soll die Seele mir nicht fliehn  
Zu euch, Vergangene! die zu lieb mir sind.  
Várakozásban  
reszket az ország, s mint forró napokban

(*Wie wenn am Feiertage...*) „De most nappalodik! Én vártam s láttam jönni, / És amit láttam így, a szent legyen szavam.” (*Mint ha ünnepnappal...*) Ennyire sűrű performatív szövést sorok persze nem gyakran fordulnak elő a költészetben: felkiáltással (akár felszólítással) indul, a múlt idejű elbeszélő mód emfaticus optativusba/felszólításba/konjunktívusba („sei”) torkollik, a „Jezt aber tags!...” két sora a szó keresésének hátravető folyamatszerűségét, eltolását, tulajdonképpen ígéretét, vagy valamiféle imát, fohászko-dást viszi színre („a szent legyen/lenne a szavam”). A „mein Wort” pedig mind az adott szó, mind az így jeleneteződő, egyáltalán megszólaló, nem adott, hanem „eljövő” (vö. „kommen”) költői szó vonatkozásában értendő. A „szent” és eme „szó” („szavam”) összekapcsolódása a beszélő beszéd- és nyelvbéli jelenlétének megképződését csakis ebben a keletkező viszonylatban, a beszéd emfaticus jelenidejűségében (amely megfelel a phüszisz általános jelenvalóságának a versben és fordítva) teszi értelmezhetővé. Míg Vörösmarty verse megmarad a narratív, illetve motívikus-szenografikus síkon („Hallottuk a szót.” stb.), illetve pl. a vers végi, jóval későbbi felszólítás („Kérdjétek”) sem érinti a beszélő megnyilatkozásának szerkezetét és önszituálását olyan elementáris-egyidejű módon (a „Szent” felől), mint Hölderlinnél.

<sup>22</sup> Ezekhez legutóbb lásd Petra GEHRING, *Die Wiederholungsstimme. Über die Strafe der Echo* = Uö., *Über die Körperkraft der Sprache. Studien zum Sprechakt*, Campus, Frankfurt a. M.–New York, 2019, 83–108.

<sup>23</sup> Ennek érzet- és hangoltságfenomenológiai vizsgálatát, hivatkozással a *Germanienre*, lásd Hermann SCHMITZ, *Der Gefühlsraum. System der Philosophie. Dritter Band, Zweiter Teil*, 2. Aufl., Bouvier, Bonn, 1981, 300–304.

leereszkevedve, ti vágyakozók!  
sejtelmes ég borítja ránk ma árnyát.  
Ígéretekkkel vemhes ég, s úgy érzem,  
fenyegető is, de nem hagyom én el,  
s visszafelé lelkem ne meneküljön  
hozzátok, nekem oly kedvesek, halottak!

(Lator László fordítása)

Az ekhó trópusa felbukkan már 1828-ban, a *Zrínyi* című versben, megbonyolítva a hasonlat trópusát, az aposztrofikus szólam síkján: „És mikoron, valamint a távoli tengeri zúgás, / Vagy mint eldühödött zivatar morajában utóhang, / Úgy zendüle föl a megharcolt ütökzet, a már / Század előtt küzdött viadalmak hangja, körödben...”<sup>24</sup> Az „eldühödött zivatar morajában utóhang” szó szerinti olvasása egyfajta megket-tőződést tárhat fel: a finalis-szerű „eldühödött vihar moraja” per definitionem csak „utóhang” lehet, vagyis itt grammatikailag is a hang iterációjával, utóéletével kell számolni. A trópus időbeli viszonyait éppen a grammatika bonyolítja meg: a „moraj” temporális státusza nem egyértelmű, ti. hogy mennyire tartozik a „zivatar”-hoz és mennyire annak pusztán „utóhangja”. Már ebben a versben az emlékezet távlatában „hangzik” el (ekképpen strukturális módon újra vagy másodszerre) a hang, mne-motörténet része, avagy médiuma lesz – ez Vörösmarty lírájának egyik kardinális jelentőségű alakzata. A hangok, az akusztikus komplexitás sok esetben önnön vissz-hangjaként adódik, illetve konfrontációjában, korrelációjában a csend vagy hallgatás, némaság, elnémulás, afónia motívumaival, a hallható határaival. Látható ez az *Előszó* imént idézett soraiban,<sup>25</sup> de a *Madárhangok* (1845) mind jelentéstani, mind tropológiai és kompozitorikus mintázata is ezt a feszültségteli kölcsönviszonyt rajzolja ki, és ki ne emlékezne *Az emberek* nyitánybeli felszólítására, a „Hallgassatok” kettős jelentésű felszólításával („Hallgassatok, ne szóljon a dal, / Most a világ beszél...”) vagy *A vén cigány* különböző toposzokat és citátumokat virtuálisan kihangosító, hallhatóvá tevő effektusaira („Mintha újra hallanók a pusztán / A lázadt ember vad keserveit, / Gyilkos testvér botja zuhanását, / S az első árvák sírbeszédeit, / A keselynek szárnya csattogását, / Prometheusz halhatatlan kínját.”)<sup>26</sup> Említeni lehetne a *Délsziget* fontos, alighanem önreflexív jelentőségű motívumát, a „sok hangokat összefogó sip” szimbólumát, továbbá utalni lehetne *A két szomszédvár* felütésére, amely a(z itt is vihar utáni) természet mint soundscape (hangok és hallásuk) nagy ívű

<sup>24</sup> A látás, a vízió mozzanata hangsúlyosan eme auditív viszonylatrendszer után (nem mellékesen tovább-ra is a megszólítás módusában) nyilvánul meg: „S istenedő szemmel daliákat (...) Szigetet, mint áll vala, látád...”

<sup>25</sup> Szegedy-Maszák említett elemzése jószerével nem is idézi a „Hallottuk a szót.” fontos, több – grammatikai, pragmatikai, retorikai – síkon is értelmezhető szöveghelyét (pedig a költemény szinte minden kifejezését és sorát felvonultatja a trópusok és alakzatok példatárában, SZEGEDY-MASZÁK, *i. m.*, 554–558.), nemhogy foglalkozna vele.

<sup>26</sup> A „halhatatlan” itt bizvást „hallhatatlan”-ként is érthető, amennyiben a kifejezés többszörösen auditív jellegű jelentéstani összefüggésekben bukkan fel. A különbség a két homonímiás szó között pedig pontosan „hallhatatlan”.

bemutatását részletezi. De olyan kevésbé emlegetett verseket is fel lehet itt hozni, mint (hogy csak korai, ez esetben 1826-ban keletkezett költeményeknél maradjunk) *A szív temetése* vagy a *Csák* (*Mélyen alszik...*). Előbbiben az (amúgy grammatikailag személytelenített) „indulat” mint „visszhang a szívben” figurálódik, a másodikban a – természetit antropomorfizáló – visszhangszerű hang(oztatás) pedig az „átok” funkciója vagy figurációja lesz, itt is rögvest ellenpontozódva a hallgatás mozzanátával: „Kél az átok ajkán mennydörögve, / S síkot, erdőt eltölt átka hangja. / Hallja a bérc nyílt üvegfülével, / S visszabögi égnek és pokolnak; / Hallja bércén s reszket a tündérlány. / Most elhallgat Csák, szörnyen hallgat, / Harcol szíve lángoló dühével, / Harcol rengeteggel és vadakkal. / S harsog a hegy harca vad zajától...” A hangok szenzorikus és affektív ökonómiája nyomatékosan, önértelmező módon összekapcsolódnak a költői hang retorikájában és ennek performatív indexében, impregnálva ezáltal a versbeli szubjektivitás létét – egyszerre tömör és komplex módon a *Madárhangok* végén: „Szakadj ki lelkem, s zengj el mint dalom; / Mi vagy te más, mint hangzó fájdalom!” A csalogány mint az áttételesen általa színre vitt lírai én (lelke) tehát nem „más, mint hangzó fájdalom”, aminek a költői önprezentáció síkján persze a fordítottja is áll: „hangzó fájdalom” az, ami elsődleges perceptumként hangolja a lírai én nyelvi modalitását. Ugyanakkor a „hangzó fájdalom” magára a „dalom”-ra is vonatkozhat, vagyis az aposztrophé mintegy „továbbvándorol” – különösen, hogy újabb verssor következik, de már a potenciálisan vonatkozó jellegű szintaxis síkján is –, és immár a költői önprezentáció síkjára, a „dalom” manifesztációjára vonatkozik. A „lelkem” és „dalom” ebben a szintaktikai-szegmentáló közegben nem választhatók el egymástól, genealógiájuk sem állítható fel, pl. az első nem tehető meg a második eredetének. Ezek a sorok „az erdő szíve, a kis csalogány” által énekelt betétből származnak, ami a narratív hangot is, a természet bemutatását is hangolja, persze a hallgatás – itt: a visszhang nemléte – tematikus, továbbá affektusokat modalizáló módusában: „S ki szólna, míg az erdő szíve fáj? / Búsán merengve hallgatott a táj.” Külön elemzés témája lehetne a különböző (madár)hangok viszonya, kontrasztja a versben: a veréb hangsúlyozottan „hulladék”-okra les („Nem kell egyéb, mint hulladék, / Csak sok legyen tüstént elég (...) Nekem nem kell nagy élelem, / Csak egy kis elhullt búzaszem.”), amely áttételes módon a hang létmódjára is vonatkoztatható, a szimbolikus jelentésektől mentes, a testet konnotáló hangra.<sup>27</sup> Párhuzam adódhat a csalogány hangjával, amennyiben ez is mint egyfajta maradék figurálódik a versben, a reszponzív reciprocitás hiányában („A rengetegben hang viszhangra lel, / Nekem magamnak egy hang sem felel”, illetve a fentebb idézett zárlatban), ennyiben a „gyász zenéje” metafiguratív szinten erre a nem-reszponzivitásra, nem-kommunikatív mozzanatra is vonatkozhat. Vagyis sem a veréb, sem a csalogány hangja nem integrálható a kulturális, illetve kommunikatív ökonómiába, ugyanakkor persze a „búsán mereng”-ő „táj” „hallgat”-ása éppen egyfajta hallgatásaktusként is felfogható, a visszhangot nem verő hang virtuális, hallgatag szolidáris ellenjegyzéseként. Ez azonban rögvest

<sup>27</sup> A hang akkor „hulladéktermék”, amikor eléri célját, a jelentés kiszolgálását, írja DOLAR, *i. m.*, 101. Ugyanakkor a jelentés híján lévő hang (eklatáns ellentétben a „pacsirta” hangjával) pontosan kulturális szempontból nem minden további nélkül (újra)hasznosítható hulladék, maradék lehet.

felveti a kérdést, hogy a – közvetlenül talán csak egy sorban („S ki szólna, míg az erdő szíve fáj?”) megszólaló – lírai hang affirmálja-e (vagy akár kompenzálja-e) a táj inszcenírozott hallgatásán keresztül a csalóány hangját (annak „gyász zenéjét”)? Főleg, hogy a csalóány tematikusan izolált, nem visszhangzó hangja az önprezentációs szinten nagyon is beíródik a vers textúrájába, a cs hangok ismétlődésében, vagyis a maradék képzetét ez a fonemikus repetíció is virulenssé teheti: „Egy gyöngye csalóány / Csattogja gyász zenéjét, a cserje vad bogán.”<sup>28</sup> Így a költemény önmagát virtuálisan mint a csalóány hangjának visszhangját vagy egyfajta ellenjegyzését képzi meg, persze (ön)idézetként, áttételes módon (a vers irodalmiként történő önprezentációja éppen a természeti hangra, annak hívására adott válaszként megy végbe). A csak a „dal” erejéig megszólaló („zengj el”) „hangzó fájdalom” ugyanakkor a hang végességét, pillanatnyiságát is megidézheti, ekképpen temporális vonzatokkal bírhat. Pusztán az eddigiek alapján is megállapítható, hogy a vers textuális, mediális és performatív viszonyainak kereszteződése és bonyolódása a költői önprezentációs és önreflexió síkján a Vörösmarty-líra egyik legösszetettebb darabjává teszi ezt a költeményt.<sup>29</sup>

Elmondható tehát, hogy a hangoltság több fontos Vörösmarty-versben a visszhang módusában fejt ki a maga effektusait. Az erre a költészetre jellemző – Barta János szavával – „polifónia” (erről lásd lentebb) nem egyszerűen hangok egymásmellettségét vagy akár egyidejűségét jelenti, hanem a hang megkettőződését, potenciális megismétlődését (amelynek egyik fontos következménye a beszélőtől, annak szemantikus beszédétől való elválása, sőt akár öllene fordulása). A hangoltsággént, atmoszféraként megnyilvánuló affektusok olvashatósága a hang ilyen megkettőződéseivel szoros viszonyban áll, a visszhang effektusai jelzik és viszik színre, pontosabban hangolják az atmoszferikus bennelétként érthető hangulati affekciókat. A szó Vörösmartynál – pl. *Az élő szobor* zárlatában – egyfajta ígéret, ami ugyanakkor nem egyszerűen az individuális beszélő hatalmában áll, hanem a világgént értett nyelvvel kapcsolódik össze. Hans Lipps alapvető nyelvelméleti tétele, amelyet Herder és Humboldt nyomán fejtett ki, pregnáns módon artikulálja ezt az összefüggést: „A nyelv nem oldható ki a világ általi áthatóan hangolt-lét meghatározott módjából.”<sup>30</sup> A szó meghallása a hallgató implicit megszólíttatásaként, a számára történő mondásként realizálódik, amelyet nem pusztán hallanak akusztikus módon, afféle perceptuális benyomásként, de „mint szót fogják fel”, a meghallott megértés módján.<sup>31</sup> Itt a meghallott szó vissz-

<sup>28</sup> „A cserje vad bogán” pedig – az utolsó versszakban közvetlenül alája, a következő sorba helyezett – „csalóány” lexémát adja ki majdnem teljes egészében.

<sup>29</sup> Már Gyulai megjegyezte: „A *Madárhangok*, *Mese a rózsabimbórul* maig is majdnem versenytárs nélkül állanak költészetünkben.” GYULAI, i. m., 234.

<sup>30</sup> „Die Sprache ist nicht zu lösen aus einer bestimmten Weise des Durchstimmtheits von der Welt.” HANS LIPPS, *Die Verbindlichkeit der Sprache = Uő., Die Verbindlichkeit der Sprache. Werke IV*, 3. Aufl., Klostermann, Frankfurt a. M., 1977, 118.

<sup>31</sup> Vörösmarty *Vásárhelyi Pál sírkövére* című versének (1847) zárlatával szólva: „Oh siket és vak a föld. De ha nemzetem egykor idézné / Hú nevemet, lelke hallja s megérti e szót.” A szónak a csak a meghallásban történő beteljesedése (visszhangja a meghallásban, avagy mint a szó visszhangja) többször inszcenírozódik nála: „Mint a tiszta harang kedves csengési, gyöngén / Hangzott a rebező lányunk szózatja fülében / És lelkébe hatott.” (*Cserhalom*) A „harang” – „Hangzott” – „hatott” fonikus paradigmája különösen nyomatékosnak mutatkozik.

hangja vagy ez a szó mint visszhang a nyelvi tapasztalatban tulajdonképpen megelőzi a szó faktikus elhangzását. Ez a meghallás a nem-érzéki érzés (Fühlen) szintjén is végbemege („a szó cseng, mintha éreznénk azt”): „kifejezéseként itt 'maga a szó' a kifejezett [...] a szó kötelező volta abban nyilvánul meg, hogy a szóban a megragadott valamiképp benne rejlik.” A szó meghallása (Vernehmen) eszerint annak felvállaló befogadása is (Aufnehmen), „vagyis önmagunkban történő újrafelcsendülni hagyás/újraelhangoztatás (Wiederklingenlassen), így ebben részesedni lehet és visszatérni rá.”<sup>32</sup>

„Kín”, „harag”, „fájdalom” – a szonorikus-vibrációs effektusok által előhívott (vagyis kevésbé az introjekció logikája alapján működő) affektusok ebben a költészetben nem annyira emisszív jellegű, hanem sokkal inkább elszenvedési, afficiáltsági konfigurációkat jelentenek, a „pathos” eredeti értelmében.<sup>33</sup> A hangok szerepe mindazonáltal nem egyszerűen kauzális módon manifesztálódik az affektív érintettség létmód tekintetében, hanem egyszerre létrehozója és médiuma ennek a létmódnak. Ezzel egyetemben hangpercepció és -produkcio és affektus viszonya nem pusztán reciprocitást, szüm-pátiát jelent, hiszen – a fent említett példákban – mindannyiszor keresztezi, keresztülhúzza ezt a viszonylatot az afonikus mozzanatok hatása (a *Madárhangok*-ban kikezdve akár a záró aposztrophé – költői kérdés – pragmatikai érvényét is). Ugyanakkor a némaság, afónia, hallgatás szintén (tematizált figurális alanyok, ám bizonyos esetekben a költői szubjektum általi) elszenvedés megnyilvánítási és mediális instanciái, többé-kevésbé beleíródva a lírai hang retorikájába. Ezek a megszakítások ha nem is juttatják el a Vörösmarty-lírát a nem-szubjektívált affektus nyelvi létmódjának költészeti megvalósításáig, mégis markáns deszubjektívációs potenciállal bírnak, pl. bizonyos hangoltsági aspektusok mint immerzív atmoszférák poétikai szerepét tekintve, problematizálva az affektusok elszenvedési hatásösszefüggéseinek introjekciós, szubjektumcentrált értelmezési logikáját. E viszonylatok mérlegelése további (nem utolsósorban összehasonlító) poétikatörténeti kutatásokat, főleg alapos szövegértelmezéseket igényelne. Egy lehetséges irány: Heidegger egyik Hölderlin-értelmezésében a *Der Rhein* című himnusz kapcsán a tematizált költő alakját a félistenekkel párhuzamba állítja, amennyiben a költő a félistenek szenvedésével szenved együtt (mitleiden), konkrétan éppen a hallásban, avagy hallásként: „A költő (...) nem akarja nem meghallani (überhören) az eredetet. Ez a helytálló/kitartó (standhaltende) hallás a szenvedés.” Ez az odahallgatás az „állandóságot” (Bestand) hallja meg már előzetesen a meghallandóban, így „a helytálló hallás mint ez az előzetes kihallás a költő (dichtende) hallás.”<sup>34</sup> Az alább értelmezendő *Az élő szobor* című vers egyfajta „Standbild”-et, (elsősorban halló) szobrot jelenet, vagyis a „helytállás” mint izotópia legalábbis jelen van benne. Nietzsche *A tragédia születésében* a tragikus kórust ugyan csak a szenvedés mint „Mitleiden” mentén vonatkoztatja Dionüszoszra, pontosabban az ő „szenved”-ésére: „mint együtt szenvedő (mitleidende) a kórus ugyanakkor a bölcs,

<sup>32</sup> LIPPS, i. m., 120.

<sup>33</sup> „Az érzetek (Gefühle) atmoszferikus térbelisége és az affektív érintettség (Betroffensein) érzett testi-sége (Leiblichkeit)” megelőzik az introjekció (ön)reflexív, a szubjektivitást mint eme indulatok, affektusok helyét, netán eredetét értelmező képletét. Vö. SCHMITZ, *Der Gefühlsraum*, 476–477.

<sup>34</sup> Martin HEIDEGGER, *Hölderlins Hymnen 'Germanien' und 'Der Rhein'*, Gesamtausgabe 39., 3. Aufl., Klostermann, Frankfurt a. M., 1999, 201–202.



a világ szívéből az igazságot hirdető.”<sup>35</sup> Itt az analóg elszenvedés a többhangúság mellett a beszéd epideiktikus nyomatékával függhet össze.

Első megközelítésben azonban talán kijelenthető, hogy a hang Vörösmartynál alapvető mediális elvét tekintve igazi „szimpatetikus vibrációs jelenség”,<sup>36</sup> a hang létmódja a hallásban, a fülben vibratív-immervív történésé avatva azt a szubjektum és az alapvetően szonorikus komplexitásként adott világ közötti szüm-patetikus viszonyként, részesülésként, ugyanakkor eme reláció részleges megszakításaként, latenciába helyezéseként, afonizálódásként történik. Abban az értelemben, hogy a versbeli szubjektum éppen eme elementáris, nem pusztán reflexív, hanem fiziológiai-testies síkon is megnyilvánuló összekötöttségét a világgal nem képes uralni, maradéktalanul kimondani, a kifejezésben mintegy szublimálni vagy legalábbis ellenőrizni. Ez a hiátus alapvetően a versalany hangoztatási, hangmegszólaltatási, kommunikatív képességeinek megtörését, viszonylagosítását jelenti (ahogy később *Az élő szobor* kapcsán talán részletesebben is látható lesz). A Vörösmarty-féle (lírai) szubjektum ezért minden ízében audiofonikus alanyiség által konstituált, összetett módon inszcenírozva és intenzifikálva ezt az alapvető auditív fenomenológiai viszonylatot: „Az auditorikus én (auditory self) a világ közepette és az ebben való inherenciájának módjában fedezi fel magát, nem utolsósorban azért, mert a hallás aktusa egyszerre látszik végbemenni a testben és a testen keresztül. Az auditorikus én figyelmes (attentive), kevésbé vizsgálódó én, így inkább részt vesz (takes part) a világban, mintsem arra irányul/azt célozza (taking aim at it).”<sup>37</sup> Csakis ezen a hallásfenomenológiai alapzaton nyilvánulhatnak meg az említett cezúrák a mindenkori vers beszédhermeneutikai horizontján.

Feltételezhető többek között, hogy a hang (a „sound” értelmében), az auditív összefüggések, a hallás létmódjának ilyen antropológiai, illetve a nyelviség mint mediális dimenzió létmódját érintő felértékelése összefüggésben lehet történeti-antropológiai viszonylatokkal. Az „affektuspotenciál történetisége”, „az affektusrendszerek vonatkoztatási keretei vagy az érzékek begyakorlási és használati módjai” mint kultúrhistoriográfiai szempontok itt is relevánsak lehetnek.<sup>38</sup> Strukturális, történeti antropológiai síkon itt azonban az 1800 körül jelentkező alapvető konfigurációról lehet szó a történeti idő tapasztalatának dimenziójában: a történelem történeti és tudati terének kontaminációjában,<sup>39</sup> amelynek perceptív és mediális manifesztációja vagy trópusa is lehet a hang és hallás ilyen megnövekedett, illetve transzformált szerepe.

A hang mint visszhang, mint oszcillációs történés feltűnő kitüntetettsége Vörösmartynál ugyanakkor azt is jelenti, hogy a hang humán és nem-emberi minőségeit a vibrációs erő vonatkozásában nagyon gyakran nem lehet szétválasztani. Megmutat-

<sup>35</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie*, Uő., Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe 1., de Gruyter, Berlin/New York, 1980, 63.

<sup>36</sup> CONNOR, *Sound and the Self*, 57.

<sup>37</sup> Uő., 64.

<sup>38</sup> Alain CORBIN, *Zur Geschichte und Anthropologie der Sinneswahrnehmung* (ford. Christoph Conrad) = *Kultur&Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung*, hrsg. Christoph CONRAD – Martina KESSEL, Reclam, Stuttgart, 1998, 127.

<sup>39</sup> Ahogy ezt Reinhart Koselleck munkái kidolgozták, vö. pl. Reinhart KOSELLECK, *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája*, ford. HIDAS Zoltán – SZABÓ Márton, Atlantisz, Budapest, 2003.

ható ez az *Előszó* nem maradéktalanul referencializálható „szent szót”-án, amely egyszerre tartozhat metaforikusan a természet rendjéhez, és utalhat referenciálisan emberi szóra, egyfajta igehirdetésre („Hallottuk a szót.”). Sőt, azt sem zárja ki semmi, hogy ez a hangképzet a „lég”-ben történő terjedésével és a természet, a kozmosz általi visszaverésével harangnak legyen a hangja (a „szent” többszörös nyomatékositása a környező sorokban ezt erősítheti).<sup>40</sup> Alain Corbin időközben már klasszikus könyve a harangnak a 19. századi vidéki Franciaország életében betöltött kardinális (kommunikatív; szakrális és profán idő közötti különbségeket tagoló; a szuverént képviselő stb.) funkcióiról<sup>41</sup> alighanem tágabb európai, így vélhetőleg magyar vonatkozásban is alkalmazható volna az adott történeti korszak kapcsán.

A Vörösmarty-féle szonikus imagináció, a hang(ok) affektív ágenciájának inszcenírozása paradigmikus módon mintha alapvetően a hang homályosságát, de ugyanakkor telítettségét és visszhangzó-rezonáns jellegét, tágulásérzetét<sup>42</sup> részesítené előnyben<sup>43</sup> – szemben a hang amplifikált jellegével, világos, kivehető, pontos minőségével. Ez a kettősség hangtörténeti, az auditív kultúrák historikumát vizsgáló kutatók szerint a katolikus mise és református istentisztelet, a szószék stb. elrendezésének, ekképpen a prédikáció, egyáltalán a szertartás akusztikus módjának paradigmikus különbözőségét fémjelzi.<sup>44</sup> Így tekintve tehát kultúrtechnikai és -praktikai hátterét

<sup>40</sup> Lásd ehhez Lutz Seiler esszébeli megfogalmazását visszaemlékezésében gyerekkora vasárnapjaira, a 9 órai harangszóra: „Vasárnap ténylegeseink és folyamataik – a reggelitől a ház elhagyásáig – rendkívüli szabályszerűségének köszönhetően utunknak mindig ez volt az áldása: a levegő frissebbnek tűnt és mintegy megtisztítva a harangok hangja által. A lábak szilárdabban léptek a völgynek (bergab), gyakran léptünk egyszerre (ergab sich ein Gleichschritt), ez egyáltalán nem zavart különösebben.” Lutz SEILER, *Sonntags dachte ich an Gott = Uő., Sonntags dachte ich an Gott. Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2004, 137.

<sup>41</sup> Alain CORBIN, *Le cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*. Flammarion, Párizs, 1994. Corbin egyik fő tézise: „A vidéki területeken akkoriban a harang volt a legfontosabb médium. A harang története főleg a kommunikáció történetével kapcsolódik össze.” Alain CORBIN, *Die Sprache der Glocken. Ländliche Gefühlskultur und symbolische Ordnung im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, Fischer, Frankfurt a. M., 1995, 222. Szuverenitás és harang kapcsolatáról lásd. Uő., 236–237. Vö. még Veit ERLMANN, *Auralität*; Marie Louise HERZFELD-SCHILD, *Emotionalität = Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*, hrsg. Daniel MORAT – Hansjakob ZIEMER, Metzler, Stuttgart, 2018, 8–13. 14–19.

<sup>42</sup> A „tágulás” (Weitung) fogalmát Schmitz használja az érzett/érző test (Leib) affektív érintettségi lét nyomán megtapasztalt érzeteinek egyik állapotaként, amely a „szűkülés”-sel (Engung) interferál. A „vitális ösztönzés” (Antrieb) kettejük interakcióját jelenti. Vö. SCHMITZ, *i. m.*, 1–28.

<sup>43</sup> Horváth János ugyan elsődlegesen talán metaforikusan fogalmaz, de megfogalmazását akár a fentiek szövezerintiségében is érteni lehet, egyfajta auditív fenségesség vonatkozásában (főleg, ha az *Előszó* „Hallottuk a szót. Mélység és magasság / Viszhangozák azt.” soraira gondolunk): „E magasztosan, e nemesen emberi kitágulástól nyeri hazafüi lelkesültsége azt a fenséges teltséget, mely ellentmondás nélkül lenyűgöz és önként tiszteletre hív. Ennek a hangnak boltja, öblözete van: boltja – ugyanaz a nagy kerek égbolt, mely kéjével, éjszakájával és csillagaival minden földi tekintetet a végtelenre int...” HORVÁTH János, *Vörösmarty (1925–1926) = Uő., Tanulmányok I–II.*, Csokonai, Debrecen, 1997, 1/301.

<sup>44</sup> Vö. Richard Cullen RATH, *No Corner for the Devil to Hide = The Sound Studies Reader*, ed. Jonathan STERNE, Routledge, London–New York, 2012, 133. Továbbá: „a visszhangzás ideje katolikus templomokban hosszabb, mint a reformátusokban, ahol a kimondott szónak a reformáció szellemében nagyobb súlyt tulajdonítottak. [...] Román és gótikus templomok bírnak a leg hosszabb visszhangzási idővel. A tér akusztikája sokkal inkább a szakrális hangulatot támogatja, mintsem a jó nyelvértéketiséget. Ezek a viszonylatok a klérus liturgiájához a kórusban (esetleg a lektórium mögött) és a gregoriánus énekhez igazodnak. [...] A reformáció után (a barokkban) a református templomi gyülekezetekben nem csak már fennálló templomokat építenek át, hanem specifikusan református új építményeket állíta-

is feltételezhetjük a katolikus Vörösmarty idioszinkretikus hang-obszesszióinak. Elképzelhető, hogy a mai kutatásban nemigen emlegetett Farkas Gyula kultúrtáj-orientált genealógiája a magyar romantikáról közvetett módon relevánsnak bizonyulhat jelen összefüggésben, amelyben a hanghoz való perceptív-szimbolikus viszony és ennek kulturális (itt: vallási) hátterek, illetve gyakorlatok általi feltételezettsége fontos szerepet játszik. Farkas a magyar romantikát lényegében a katolikus Dunántúl és a református Alföld (ezek két fő képviselőjévé Farkas Vörösmartyt és Kölcseyt teszi meg) különbözőségének és interakciójának produktumaként értelmezte: „Ebből a találkozásból születik meg a magyar romantika.”<sup>45</sup>

### Horváth János és Barta János Vörösmarty-értelmezései (poétikai, interpretációs és költészettörténeti tétjeik)

Mielőtt rátérnénk Barta tanulmányának megfigyeléseire, e lépés előtt emlékeztetni kell viszont arra is, hogy Barta dolgozata csatlakozik Horváth János több mint tíz évvel korábbi átfogó Vörösmarty-tanulmányához, annak fő tézisét erősítve meg és dolgozva ki tovább, filozófiai alapokon is – és a Vörösmarty-költészet poétikai viselkedésének, valamint nyelvszemléleti összefüggéseinek vonatkozásában. Horváth központi meglátása az a szakirodalomban többször idézett tétel, miszerint „Vörösmarty az egyetemes lírai részvét költője.”<sup>46</sup> A „részvét” itt nem egyszerűen valamiféle emocionális empátia jelentésében értendő, hanem a participáció, a részesülés (kifejezetten permeabilis profillal bíró) értelmében, ami Vörösmarty költészetében igazi exteriorizációt, kívülhelyeződést visz színre, magában a költői szubjektivitás szerkezetében, nem pusztán emisszív síkon. Horváth már írása elején hangsúlyozottan elhatárolja ezt a fajta líraiságot a Petőfi-féle szerepköltésztől éppúgy, mint Arany önmagára visszareflektált szubjektivitásának képletétől.<sup>47</sup> E mintákhoz képest „Vörösmarty líraisága

nak fel. Ezek a templomlátogatók sűrűbb jelenléte esetén sokkal rövidebb visszhangzási idővel bírnak. Az ige központi jelentősége a reformáció értelmében, liturgiailag nyilvánvaló módon az evangélium felolvasásában és a prédikációban, világosan támogatásra lel a meglehetősen rövid közepes 1.2 másodperces visszhangzási idővel a templom teljes látogatottsága esetén.” *Studie zur Raumakustik von Schweizer Kirchen*, 1–2. <http://www.eggenschwiler.arch.ethz.ch/vortrag3.pdf> Vö. még Anna KvíčALOVÁ, *Kirche = Handbuch Sound*, hrsg. Daniel MORAT – Hansjakob ZIEMER 262–265.

<sup>45</sup> FARKAS Gyula, *A magyar romantika* (1930), Attraktor, Máriabesnyő, 2012, 73. Tanulságos, ahogy Farkas összeveti e szempontból a *Himnusz*t és a *Szózatot*, felhívva a figyelmet paradigmatisms különbségükre („A Himnusz biblikus hangja a reformációkorabeli kálvinista prédikátorok jeremiádjaira emlékeztet [...] A Szózatban a röhözkötöttség tudata visszhangzik, amelyet mint dunántúli sajátságot ismertünk fel...”, *Uo.*, 169.). Farkas kifejezése, a „visszhangzik” a fentiek felől tekintve tehát nem pusztán metafora. (A nemrég megjelent tanulmánykötetben a *Szózatról* nem fordul elő Farkas neve, mint ahogy az általa megállapított kultúrtörténeti sajátosságok, ezáltal a szöveg medialitásának hátterében feltételezhető kultúrtechnikai gyakorlatok sem kerülnek szóba, amennyiben a kötet írásai egyféle filológiai immanencián belül mozognak, az irodalmi intézmények, literalizált eszme- és motívumtörténet, feldolgozások síkján. Vö. *Tiltva, türve, imádkozva, énekelve. Tanulmányok a Szózatról*, szerk. SZALISZNYÓ Lilla, Reciti, Budapest, 2017.)

<sup>46</sup> HORVÁTH, *i. m.*, 291.

<sup>47</sup> „Mi más e hevület, mint a Petőfié! Az tesz, vesz, mozog, cselekszik, s szemünk láttára mint valami nagyon kedves és érdekes szerepet játsza le a maga rövid szép életét. S mi más e lírai tekintet, mint az Arany Jánosé, aki vizsgálva jegyzeti tárgya s maga testi-lelki változásait.” *Uo.*, 286–287.

nem cselekvés, nem is rajzoló figyelem, hanem a léleknek alkalmi ráhatások nélkül, tárgyaltanul is fennálló saját pátosza, mely nem cselekvésben éli ki magát, hanem folytonos kiáramlásban, s nem vizsgálja, hanem méltóságosan körülözönlő tárgyát, látomásait.” Vagyis, tehetnénk hozzá magyarázólag, Vörösmarty líraisága, lírai alanya azért nem a cselekvés (Petőfi) avagy én-perspektivikus reflexió (Arany) jegyében konstituálódik, mert nem létesít olyan alapvető elválasztást alany és tárgy, én és világ között, amely elengedhetetlen mind a cselekvés, mind az önmagára visszahajló analitikus reflexió, reflektáló alanyiség paradigmái számára. Ehelyett eredendő benne-létszerű szituáltságként létesíti a szubjektivitás participatív logikájú világban-való-létét. Horváth szavaival (folytatva az előbbi idézetet): „Egy elgondolkodó, nemes emberi lélek nagy, örök elfogódottsága ez mindazzal szemben, mi rajta kívül van: az élők nagy egyetemével, ember és világ, élet és halál, föld és ég, valóság és képzelet, teremtés és Istenség véghetetlen, oly felemelő s oly elkomolyító összességével szemben [...] S e lélek érzi őket, együtt valamennyit, s egyszerre válaszol nekik. Ő az alany, mind a többi: a tárgy. Abszolút alany, abszolút tárgy: egyetemes líraiság, összes látomás.”<sup>48</sup> Kiemelendő itt a „válaszol” szó: a participáció a világ és az érzékfölkötti tartomány történeiseiben itt nemcsak afféle differenciálatlan panteizmust visz színre, hanem alapvetően rezponzív jellegű – ezért lesz fontos eleme a Vörösmarty-költészet (ön)reflexív síkjának a nyelv, a beszéd, a hang tematizálása, metanyelvi vagy metapoétikai értelemben is. Így mindezzel szerves összefüggésben itt nem önmagára – szubjektív, perszonális, netán egologikus értelemben – reflektáló szubjektum képzelet áll fenn, hanem a participatív történeisben létrejövő alanyiség, amely ennek a rezonanciának a trópusa, ezért mondhatja Horváth: „De ez abszolút alanyiség korántsem személyes jellegű. Fennkölt emberség az: mindent átfogó nagy lírai részvét, egyetemes élettisztelet, megáradt áhítat.”<sup>49</sup> A „lírai” Horváth értelmezésében tehát a „részvét”, a participatív-rezponzív viszonylat szinonimája, olyan nyelvi elszenvédése és hangoltságé, amely heterogén a cselekvés paradigmájával. Horváth jellemzően Vörösmarty korai alkotói korszakából hoz erre példákat, pl. az 1825-ös *András és Béla* című epikus jellegű költeményt: itt is „nem a cselekvő, hanem a passzív fél líraisága tükrében, s annak az álláspontjáról fogja fel a történet egészét”, amely líraiság itt alapvetően (pl. éppen a feltételezett cselekvés) affektusok általi afficiáltságot jelenti („De ez az egyetlen cselekvés egy feszült lírai állapotot old fel. 'Félelmek s tilos haragok', 'az indulatok sokféle csatái', szívek dobogása, mely a 'terhes időt' jelenti, s a 'rejtett arcú jövendőt' várja, féli: teszlik feszültté az előkészületek légkörét s emelik lélektani nagy jelentőségre azt az egyetlen cselekvést, melynek következnie kell.”). Horváth szerint Vörösmarty „ezért helyezkedik annak a félnek az álláspontjára, amelyik nem cselekvőleg, hanem líraileg vesz részt a történetben.”<sup>50</sup>

Horváth tanulmánya végül kitér Vörösmarty költészetének nyelvi jellemzőire, amelyek elsőrendűen felelősek azért a poétikai hatásért, amely a participáció atmoszféricus közegének a függvénye. E költői nyelv fő jellegzetességét annak szintaxisában látja, a mondatok szokatlan terjedelmében, amely különböző bővítmenyeknek tudható

<sup>48</sup> *Uo.*, 287.

<sup>49</sup> *Uo.*

<sup>50</sup> *Uo.*, 289–290.

be: „Vörösmarty bővítései megglazítják a mondat fogalmi eresztékeit, közvetlen, logikai kapcsolatait szétoltsák, s minőségek és állapotok hangulati fluidumát ömlesztik közéjük. A gondolat vagy szemlélet elemei ekként nem a szilárd összefogódzás, hanem az együttelebégés, együttűszás benyomását teszik. Egységük immár nem a logikai mondatszerkezetben van adva, hanem ugyanazon hangulattól való feloldatásukban és vitetésükben.”<sup>51</sup> A hangulat – permeabilis jellegét egész metaforasor által hangsúlyozva („fluidumát ömlesztik közéjük”, „együttelebégés, együttűszás”, „feloldatásuk”) – itt olyan dinamikai elemként manifesztálódik, amely generatív elvként, illetve egyfajta hordozóként prezentálja a szavak, a lexémák mint (potenciális) szinonimák szintagmatikus sorát, ugyanakkor a kombináció tengelyén mint e szavak közötti jelentéstan-hangulati viszonyok által evokált dimenzió jelentkezik. Vagyis e nyelvi hangoltság egyszerre előzi meg és hordozza a lexikai elemek sorozatát, ugyanakkor terméke is amazok evokációs-szinonimikus viszonyainak, mintegy követi ezeket. Horváth a következő példát idézi a *Zalán futásából*:

Szerte világos az éj; de az álló néma hadaknak  
Tornyosodott árnyéka setét órjasi hegyekként  
Messze lenyújtózik rémült várára Zalánnak.

Megemlítve a megnevezések jelzős, az igék határozós bővítését, egyúttal észrevételezi a bővítések „ha nem is rokonértelmű, de lélektanilag egyirányú: rokonhatású, -hangulatú” jellegét. E nyelvi-szintaktikai viszonyrendszer poétikai hatáseffektusa pedig ebben áll: „A bővítések által tehát nemcsak hogy hangulativá mosódik szét a mondat logikai, a kép objektív egysége, hanem – e bővítések rokonhatásúak lévén, egyszermind szomszédos árnyalatok változatai között lebeg, ringatódik.”<sup>52</sup> E hangulati dinamika tehát alapvetően a nem szótári, hanem költői evokáció értelmében potenciális szinonimikus atmoszféra jellemzője, emergenciája. Itt nem az egyes, izolált szó költőisége a mérvadó, hanem annak részesedése, participációja lehetséges szinonimikus (mellék)jelentések mint nyelvi-hangoltsági atmoszféra dimenziójában. Így „mi sem mutatja ily társításoknál élénkebben, mily kevés Vörösmarty nyelvében az egyes szónak (gondolatában a résznek) az önállósága, viszont mily ellenállhatatlan a mondatnak (az összes gondolatnak) hangulati áramlása”, ahol „a mondat összes eleme magához stilizálja a szót”.<sup>53</sup> Gáldi László pedig arra hívta fel a figyelmet, hogy paradigmikus szókapcsolatok (metaforikus indíttatású szintagmák, trópusok, bővített megnevezések)

<sup>51</sup> Uo., 307.

<sup>52</sup> Uo., 308. Vö. még a Horváthot idéző Tóth megjegyzéseivel: Tóth, i. m., 86–88. Hasonló eljárást észlel legújabbban Ritoók Zsigmond is, a homéroszi hasonlat paradigmajellegű kiterjesztéséről a *Zalán futásában*: „Homéros csak annyit mond: 'A nyárfa sima, az ágak a legtetején nőnek.' Vörösmarty: 'Égnek eresztgeti zöld sudarát és zúgva civódik / A viharos bércek lecsapó mérgével.' Ugyanazt mondja, de nem ugyanúgy. A *genus medium genus grande*-ra van áthangolva.” RITOÓK Zsigmond, *Homéros Magyarországon*. Kalligram, Pozsony, 2019, 212. A „zúgva civódik” tulajdonképpen „A viharos bércek lecsapó mérgé”-nek egyfajta szinonimája, ezek a jelentéstanai sík tanúsága szerint küzdenek egymással, vagyis metafiguratív vagy metapoétikai szinten mintegy a szinonimák agonalitásának, nyelvi harcának allegóriája sejlik fel.

<sup>53</sup> Uo., 308–309.

gyakran metrikus-melodikus entitásként merülnek fel Vörösmarty poétikájában, megelőzve bizonyos értelemben az egyes szavak önálló lexikai-szemantikai státuszát. Egyes sorok átírásait vizsgálva Gáldi a következő megállapítást tette: „Vörösmarty mindig ilyen 'szófaragványokban', cizellált nyelvi egységekben gondolkodott, amelyeket – szükség esetén – egyik sorból a másikba is áthelyezhetett.”<sup>54</sup> Ugyanakkor ezek az egységek gyakran valamilyen elemző jellegű plasztikus reprezentáció formájában is megnyilvánulhatnak, ahogy Gáldi a „néz [...] zuhogó Zagyvának mentiben” módosítását („s néz Zagyva felé”) kommentálja: „Vörösmarty inkább lemondott a Zagyva hangfestő jelzőjéről, de megmentette a gondolatot előrevivő és Zalán felindult szavait is jobban indokoló új kifejezést. Nem igaz tehát az a felfogás, hogy Vörösmartyt mindig valósággal sodorta saját szózuhataga; igen gyakran tapasztaljuk, hogy – amikor a gondolat tömör és plasztikus kifejezése megkívánta – ellen tudott állni a nyelv varázsának, az önmaguktól kínálkozó könnyű alliterációk csábításának, s minden figyelmét a kifejezendő gondolat plasztikus érzékeltetésére fordította.”<sup>55</sup> Alkalmassint nem érdektelen, hogy a *Zalán futása* eme szöveghelye egy elnémulásjelenetet inszeníroz, Zalán hallgatását, annak fiziológiai aspektusait elemzi ez a kép az új, szintagmatikus-metonymikus jellegű (nem az alliteráció, vagyis hasonlóság által indukált), Zalán (és alighanem az elbeszélő lírai modalitása) affektív érintettségének atmoszférikus térbeliségét érzékeltető deiktikus kifejezéssel. Egyáltalán, a Gáldi által elemzett átírások szinonimikus szerkezetei jellemzően ilyen fokozott metonymikus-analitikus logikát követnek (pl. „durva szülője” helyett „szoptatta szilajja”).

Az eddigiekkel összefüggésben fontosnak tartható ugyanis Horváth azon további kitétele is, hogy a bővítések szinonimaárnyékait evokáló költői beszédmódnak korántsem valamilyen esztétizáló díszítés, metaforizáló-hasonlatozó készlet, hanem alapvetően analitikus indíttatás a motivációja: „Az árnyalatok halmozása a gondolat és szemlélet valamennyi részletének, körülményének átélését jelenti, s azon hangulati elemnek, mely némi ingadozással egység-elv gyanánt vonul végig az összes képen, felszívó kielemezését. Innen gyakran a cselekvésnek, a mozdulatnak is részekre bontó szemlélete, leírása, mint az egyszerű arcosság e sorokban: 'Ekkor meghajla kezével / A deli lény, s szép kis tenyerét lemerítve szeliden / A siető habokat képére, nyakára locsolta'; vagy a sugárzás e ezekben: 'Szállt a tiszta sugár, vékony ragyogása megosztá / A levegőt s kedves hangzat jöve lassan előtte.’”<sup>56</sup> Megjegyezhető, hogy a „vékony ragyo-

<sup>54</sup> GÁLDI László, *Vers és nyelv = Nyelvünk a reformkorban*, szerk. PAIS Dezső, Akadémiai, Budapest, 1955, 539.

<sup>55</sup> Uo., 541. Az egyik sorból a másikba áthelyezhető szóegységek, az ezek közegeiben megnyilvánuló nyelvi percepció és poétikai gondolkodás vélhetőleg szintén József Attilában talál folytatóra, az ő allegorikus szövegmodulokat az akár különböző műfajú versek között vándoroltató poétikájában (lásd pl. a „kemény a menny” szintagmát 1930 körül).

<sup>56</sup> HORVÁTH, i. m., 308. (Az idézet a *Zalán futása Tizedik énekéből* származik. A folytatása is érdekes lehet jelen összefüggésben, pl. a hangzás/hallás primátusával a fenomenalitással szemben: „Éledezett a hős. Lelkét öröm-ösztön emelte, / S a jövevény hangzat megrázkodtatta halálát: / Végre beszállt a fény, s kebelében vette lakását.”) Felvethető, hogy Horváth érzékenysége a mozgás, a mozdulat vagy a gesztus ilyen analitikus megjelenítésére nézve a mozi mediális tapasztalatának függvénye is lehet. Még így is fennmarad azonban a kérdés, hogy a Vörösmarty korában ismeretlen médium történeti nemléte miért nem volt akadálya a látvány ilyen analitikus prezentációjának. Lehet, a médiatörténet korszakküszöbei mégsem maradéktalanul esnek egybe az irodalmi kommunikáció történetiségének cezuráival? (Gáldi

gás” itt nemcsak a „tisza sugár”, de a „szállt” appozíciója is lehet (pl. ha eltekintünk a vesszőtől és egybeolvassuk „a tisza sugár vékony ragyogása” birtokos szerkezetet), annak egyfajta értelmező szinonimája (főleg a „megosztá / A levegőt” sortöréssel is intenzifikált mozzanata felől) – ekképpen az atmoszférikus keletkezés a bővítményi, alapvetően lexikális-paradigmatikus logikával egyben szintagmatikus síkon is váratlan grammatikai összekapcsolódásokat generálhat. Különösen, hogy a „megosztá / A levegőt” egyszerre lehet a „tisza sugár (vékony ragyogása”-nak), „szállt”-ásának eredménye és végbemenési módja. Vagyis, hogy a „levegő” metonimikus-differenciális „megosztása” tulajdonképpen nem más, mint a „Szállt a tisza sugár, vékony ragyogása” effektusa (vagy fordítva – amivel ismét a „mint olyan” nem hasonlatozó, ikonikus módon kontrasztív, hanem nyelvi módon képződő analitikus effektusa lépne előtérbe). Lehet, nem is állnak olyan messze e soroktól a „Költőnk és Kora” következő sorai, pl. a „mint” kétértelműségével: „Nézd ez esti fényt az esttel / mint oszol...”<sup>57</sup>

Nem könnyen megválaszolható kérdés lehet, hogy mennyiben íródik be a szövegek grammatikájába (illetve fordítva, ez mennyiben generálhatja a következőket:) ez az appozíciós-értelmező-újranevező, potenciális szinonimikus logikát működtető nyelvi amplifikáció. Megeshet, hogy e kérdés alaposabb vizsgálata a költői nyelvszemlélet szisztematikus síkján Vörösmarty európai kontextusban kimutatandó költészettörténeti helyéről árulna el fontos mozzanatok. Mindenesetre hangulat és analitikus, „részekre bontó” eljárás egyáltalán nem állnak ellentétben e költői nyelvhasználatban, mely a cselekvés kinetikus grammatikájának ilyen elemző megjelenítésével azt (a cselekvést) nyelvi módon átfogóbb vagy fölérendeltebb hangulati történet közegében elhelyezve artikulálja és modalizálja.

Nemkülönben fontos eme lexikai-szintaktikai amplifikáció tropológiai funkciója, ami ugyanakkor túlmegegy, mint már szó volt róla, a pusztán esztétikai-hasonlatozó eljárásról és a költői megnevezés – epideiktikus értelemben is vehető – feltáró-értelmező, vagyis újfent analitikus mozzanatát hozza elő. Horváth itt a „bővítmények” viszonyát veszi szemügyre „jelzett (meghatározott) szavukhoz viszonyítva” és megállapítja, hogy nem egyszerűen jelzőkről vagy határozókról, nem is kontrasztív hasonlatozásról van szó, hanem az adott entitás állapotának fenomenológiai-analitikus megnevezéséről, sőt kinevezéséről: „a 'messze', mint mértékhatározmány, magában igéje ('lenyújtózik') jelentésében is benne foglaltatik voltaképp, vagyis annak állandó, lényeges, abszolút határozmányát elemzi ki érzékeltetőleg. A 'hadakat' sem más hadaktól kívánja megkülönböztetni álló némaságuk, hanem állapotukat jelzi.” A különböző jelzők kapcsán („barna setéség”, „gyenge fuvalom” stb.) pedig azok evokációs, nem pusztán denotatív funkcióját emeli ki: „E lényegjelzőket azonban afféle állandó jelzőknek foghatjuk fel, mint a 'hadrontó Árpád', a 'deli Hajna' stb. jelzőit, miket csak

aztán harminc évvel később explicite is hivatkozik a filmszerűsége: „...a költői nyelvben kell valami filmszerűnek lenni: a világos tövű futó sokkal szemléletesebb, mint sebes, amelyet a nyelvérzék nem fűz oly szorosán a sebbel-lobbal kifejezés előtagjához.” GÁLDI, i. m., 540.)

<sup>57</sup> Persze József Attilánál az „est” szó materiális megkettőződése, egymásra vetítése jóval anyagszerűbb nyelvszemléletről tanúskodik, az adott versszak pedig Kosztolányival folytatott párbeszédként fogható fel (vö. *Számadás*, illetve az „esti” kézenfekvő idevágó tulajdonnévszerű asszociációja).

retorikailag lehetett *díszítő* jelzőknek elnevezni, holott azok nem ékítmények, hanem lényeg, jellemet, állandót, valakinek minden létevékenységében megnyilatkozó, egyéni módú létezését jelentenek.” Ez a fajta költői megnevezés vagy kifejezés pedig éppen a participáció nyelvi indexe, egyfajta animálása (Horváth által nem használt szóval: hívása) a megnevezettnek, amennyiben annak lényegszerű állapotára irányul, nem pusztán megkülönbözteti más entitásoktól. Ugyanakkor szoros kapcsolatban áll a megnevezés mint kifejezés ilyen létmódja a szinonimikus (ekként analitikus) nyelvi dinamikával mint történő, egyszersmind immateriális, nem rögzíthető hangulatisággal: „A rokonhatású lényegjelzők s fogalmak árnyalati skálája pedig, melyen egy-egy mondaton belül ide-oda fluktuál a minőség- és állapotangulat, a dolgok létjelentkezésének szűk határok közt mozgó, de annál finomabb és sejtetőbb változatait fogja fel s fejezi ki nyelviileg.”<sup>58</sup> Horváth végül megállapítja (ismét a membránszerűséget, permeabilitást, fluiditást hangsúlyozva), hogy „ez az eljárás nem teremt ugyan oly tárgyilag szabatos szemléleteket és leírásokat, minők Arany Jánoséi, ahelyett azonban a részvevő, átérző líraiságnak plasztikát és körvonalakat ugyan elmosó, viszont rejtett létezését is megsejtő, feloldó hangulatával önti el csordultig a lélek látományait.”<sup>59</sup> Az értekező itt ugyan vizuális képzeteket operacionalizál, ám a líraiság eme diszpozíciója funkcionális módon a fentebb részletezett auditív működésmódra, az aurális imaginációra is minden további nélkül vonatkoztatható.

Az állapotok kifejezése mint lényegmegnevezés bizonyos értelemben potenciálisan allegorikus struktúráként is felfogható a hasonlatozással szemközt, legalábbis amennyiben például egyes mitikus citátumok karakterizálják a mondott állapotot mint az adott (gyakran egyébként tranzitorikus jellegű) jelenség „mint olyan”-ját.<sup>60</sup> Olyan nyelvi szinteken is végbemehet ez a poétikai effektus, amelyek akár nélkülözhetik is a mitikus idézetmintákat, és fogalmi deixiseket, nyelvi elvontság funkcióit működtetik, a következő példában egyébként éppen a Barta által tárgyalt átfordítás-hatásmozzanat mondhatni explicit (idő- és térbeli) inszenírozásával: „Süvegén őrt áll a bagolytoll. / Mintha hazájának gyászát keseredve viselné, / Így vala ő, mind bús feketén öltözve: hasonló / A titok éjéhez, melyben nem látva fogannak / Legragyogóbb tettek, s az erő munkája virágozik.” (Eger, Első ének) Feltételezhető, hogy éppen ezen nyelvszemléletbeli sajátossága nyomán vált Vörösmarty költészete valóban nyelvi értelemben fontossá és megszólító erejűvé, inspiratívva Szabó Lőrinc (Börtönök) és József Attila (*Eszmélet*) számára.

<sup>58</sup> Uo., 309.

<sup>59</sup> Uo., 310. Továbbá: Vörösmarty „érzéssel, hangulattal, figyelő szolidaritással kioldja, felszívja s magáévá teszi a dolgok lényegét; akinek részvétele nem áll meg a részen és egyesén, hanem mindig és mindenütt a nagy egészet, az örök rokoni lényegét, az összes létezését, okban és célban a végeket keresi, érzi, éli, áhítja, szenvedti és visszahangozza.” Uo. (Kiem. – L. Cs.) Feltehető, hogy ez az igesorozat is szinonimákat jelent a Vörösmarty-költészet kontextusában.

<sup>60</sup> Vö. ezzel S. Varga Pál megállapítását: „A trópus még akkor is a tapasztalatot kiváltó valóság feltárlása, amikor a megfelelés formálisan a hasonlat alakját ölti; a 'mint' ('Egyszerre öszült az meg, mint az isten...') nem a hasonlítás önkényességét jelzi, hanem a tapasztalat lényegét hordozó mitikus alapsztruktúra hozzárendelését a hasonlattal jelzett jelenséghez.” S. VARGA PÁL, *Ellenséges istenek Bábéle. A romantikus „új mitológia” alakulása Vörösmarty lírájában* = Uő., *Az újrászótt háló. Kulturális mintázatok szerepe a felvilágosodás utáni magyar irodalomban*, Ráció, Budapest, 2014, 157.

Horváth tanulmányának applikatív bemutatása után Barta János bő tíz évvel későbbi értekezésének fontos megállapításait kell felidézni, amelyek erős folytonosságot mutatnak elődje fő tézisével az univerzális részvét költőjéről, ugyanakkor egyedi módon, illetve elvi jelentőséggel elmélyítve és explikálva, további líraspecifikus jellemzőkre kiterjesztve a Horváth által megfogalmazottakat. Berzsenyivel, Madáchcsal és Adyval (akik „valami mélyebb valóságot éreznek a világ mögött”) ellentétben „Vörösmarty számára pedig az emberi lét világa az egyetlen átélt valóság”. Közlelebről: „Az ő alaphangulata nem a heideggeri rettegés (Angst), amely mögött a semmi kísért, inkább az aristotelési csodálkozás vagy a scheleri részvét (Teilnahme), amely a valóság plasztikus képeit ragadja meg.”<sup>61</sup> Barta egyik fő, a költői szubjektivitás milyenségére irányuló tézise szerint Vörösmarty nem alanyi költő, nála „a teljes, tiszta személyesség is hiányzik”, anélkül, hogy a „teljes tárgyiasság” poétikai orientációját részesítené előnyben, amennyiben külön-külön nála egyik pólus sem adott. „Van-e tiszta szubjektivitás és objektivitás kettősségén túl valami harmadik lehetőség?”,<sup>62</sup> Barta számára ez lesz az elvi kérdés a Vörösmarty-féle költői imaginációval kapcsolatban (különbségben Petőfihez és Aranyhoz képest). A köztes dimenzió a „hangulat” vagy „hangoltság” összefüggése a tanulmány egésze szerint, ami sem a szubjektumhoz, sem az objektumhoz nem tartozik, inkább saját immanenciasíkként, átfogó közegként ezek összetartozását tanúsítja (Vörösmarty „teremtő erejét bizonyos spontán bőség jellemzi, lényegében nem téma- és problémabőség, hanem hangulati bőség”, ez pedig „mint

<sup>61</sup> BARTA, i. m., Nyugat 1937. december, 411. Barta itt alighanem Max Scheler *Wesen und Formen der Sympathie* (1912) című értekezésére utal. Néhány tézis Schelertől, amelyek jelen összefüggésben is jelentések lehetnek, a „Mitgeföhl”, „együttérzés” differenciálása kapcsán: „Ahogy a látás a tapintáshoz képest egy viszonylag távolsági érzék (Fernsinn), úgy az egybeérés képessége [Einsüfhlungsfähigkeit – nem pusztán „Einfühlung”, „beleérés”, hanem tranzitív értelmű egyet- vagy egybeérés, „Einsüfhlung”] idegen- és távolsági megragadás általában az érzéki észleléssel szemben.” Mivel a „világ” nem „tökéletesen logikus értelemkozmosz, hogy lehetséges törekvés ellenállást egyáltalán, ’véletlen léte’ egyáltalán, ’bajt’ egyáltalán magában rejt, úgy (...) ez az egybeérés szükségszerűen együtt/ egybeszenvedés [Einsleidung] is.” „Személyeket” nem ismerhetünk meg megértő módon (szellemi aktuáik megértő végrehajtásában), anélkül, hogy ne fednék fel [erschließen] magukat spontán módon. Hiszen ’hallgat’-hatnak is és elrejtethetik magukat. Az automatikus (önkéntelen) kifejezési megnyilatkozások mint olyanok megismerési alapokként csak az ember specifikus vitális és lelki énjének tartalmáig érnek el – nem érnek el viszont személye noetikum aktusainak megismeréséhez és megértéséhez. A nyelv – és ezzel lehetséges hallgatás és elhallgatás – tehát lényeges a perszonális tartalom megragadásához.” Max SCHELER, *Wesen und Formen der Sympathie. Die deutsche Philosophie der Gegenwart*, Francke, Bern–München, 1973, 42, 90–91, 110. „A történelem kedélyalakjaiba való kozmikus egybeérés” fogalmához vö. Uo., 87–104. A „csodálkozás” mint hangoltság mozzanatához lásd Stenzel kifejtését: „A csodálkozás (Stauen) két képzet értékhangsúlyos ellentétén nyugszik, az elvárásén és az adott tapasztalatén: nem tudok csak az egyiket csodálkozni, még kevésbé tudok képzet nélkül csodálkozni. A csodálkozás tehát ’hangulat’ abban az értelemben, hogy két képzet (Vorstellung) egybehangzása vagy nem egybehangzása lényegesen hozzátartozik. Nem lehetséges ebben a tartásban kedvetlenségi érzés vagy depresszió, miszerint ’nem igazán tudom’, mitől vagyok nyomott vagy kedvetlen. A csodálkozás mint konkrét értelemben átélt érzet már tényállásokra vonatkozó ’tudást’ hordoz magában, noha nem kifejezett tudást – csakis ennek a tudásnak az alapján keletkezhet.” Julius STENZEL, *Philosophie der Sprache*, Oldenbourg, München, 1934, 98.) A hangoltsági összefüggés tehát mindig egyfajta előzetes megértést hordoz magában, ennek alapján realizálhatja a csodálkozó szubjektum létmódját. Ismeretes, hogy Heidegger a *Lét és időben* a hangoltságot és a megértést mint egzisztenciálékat egymás korrelátumaiként tárgyalta.

<sup>62</sup> BARTA, i. m., Nyugat 1937. december, 405.

valami megfoghatatlan fluidum özőnli körül a művet magát”). Ezek alapján Barta a participáció történést, ennek poétikai fókuszát is képes tovább konkretizálni. Az a Vörösmarty, „aki önmaga tudatletét ilyen közvetlenül kiénekl, a valóságban nem található. Szigorúan véve még hangulatai sem személyes jellegűek. Nem pusztán lelkiállapotok, amelyekhez a költő a lélek hullámszára révén jut el, amelyek tehát valahogy a lélek magvából áradnak ki: az ő hangulatai tárgyasak, úgy vannak a tárgyakból kiérezve. Gegenständliche Stimmungsqualität – ahogy a modern esztétika hívja őket; nem a lélekben keletkeznek, hanem kívülről állnak vele szemben, pl. tájban, személyben, arcok, idegen magatartások átélésében.”<sup>63</sup> Ennek a kívüllétnak vagy kívülhelyezésnek mint a költői szubjektivitás nyelvi szerkezetének és létmódjának az indexe ez az „egzisztenciális hangoltság”, amely a „nagyobbrészt nem szubjektív élményköltészet”-ként megszólaló Vörösmarty-líra „alapjában áll”, és „amelynek a beszélő inkább médiuma, semmint forrása”.<sup>64</sup> Itt az „egzisztenciális” kifejezést szó szerint „ek-szisztens”-ként érdemes érteni, mint olyan origináris kívüllétnak (pl. az affektusok egyszerre individualizáló és személytelenítő közegében), amely nem egyszerűen metaforikus átvitelek poetizált inszenírozása, hanem a költői önprezentáció alapvető, mögérülhetetlen módusza.

Barta egy ponton általános esztétikaelméleti, ezen belül nyelvelméleti magyarázatot ad a „hangoltság” kifejezésének artikulációs-mediális indíttatására: „De amikor ez a hangoltság kifejeződik, mindenütt, még a leghetnyibb lírai költeményben is, valamelyik valóságos köntösét kell magára vennie; a lélek legtisztább egzisztenciális történése se jelenhetik meg másként, mint valamely (legáltalánosabb értelemben vett) tárgyiasság közegén keresztül.” Mi ez a „közeg”?, kérdezhetnénk, nos, Barta szerint ez maga a nyelv: „Még a lírai költemény, ez a konkrét zenei hangtest, éppen mert a nyelvet kénytelen felhasználni, kénytelen legalább bizonyos fokig tárgyasulni is: földi hangulatokban, lelki rebbenésekben vagy éppen külső dologiságokban.”<sup>65</sup> A nyelv eszerint mint a referenciális funkciót szükségszerűen implikáló médium jelentkezik, amely funkció viszont nem kizárólag a denotatív megnevezés, hanem inkább egyfajta atmoszférikus szignifikáció függvénye. Ez a tárgyasulás később a „fordítás” epideiktikus síkot generáló mozzanatával konkretizálódik, az *Éj és csillag* című vers kapcsán: „Megdöbentő szépséggel fejezi ki ez a vers a viszonzatlan szerelem lelki feszültségét. Csakhogy ez a feszültség már eleve valami más nyelvre van átfordítva; az élmény nem marad meg a szeretett és szerelmes közti térben, nem az egymással szembenálló két lélek érzelmi játékát adja, hanem mindezt más valóságokra vetíti át: a pszichikai történést kozmikus történéssé növelve mondja el.”<sup>66</sup> A hangoltság mint tárgyasulás

<sup>63</sup> Uo.

<sup>64</sup> A Bartára hivatkozó S. Varga találó összefoglalásában, és a Hölderlint értelmező Heideggerre, az ő hangoltság-fogalmára utalva: S. VARGA, i. m., 157.

<sup>65</sup> BARTA, i. m., Nyugat 1937. december, 407.

<sup>66</sup> „Ő az éj, a lány a csillag: az átvitítés révén két valósággrég nyílik meg előttünk egyszerre: ’Általad homályom / fájva [itt is a fájdalom] összereng, / míg fölötte arcod / Istensége leng.’ (BARTA, i. m., Nyugat 1937. december, 409.) Ez az interszubjektív hangulat, illetve maga a fájdalom személyközisége a korai József Artilánál majd így jelenik meg: „Haj, de igen messze van / Ha egyedül vagyok, odaül homlokom elé, nagyon fájhatok neki / Söhajt s testemre hullajtja fájdalmait” (*Riának hívom*).

eszerint átfordító közvetítés általi feltételezettségében mutatkozik, a hangulat médiumfüggő, avagy immateriális atmoszférája medializálódás történése is egyúttal. Barta ezzel kapcsolja aztán össze Vörösmarty költészetének többhangúságát, „polifóniáját”: „... valamennyi valóságos van adva egyszerre számára. Ha elbeszél, egyszerre ábrázol a realitás és a mithosz, a mese, az idill, a lírai látomás síkján (ritka az a verse, amely egyetlen síkot végig megtartana); lírai verseiben a hangulat már eleve megtörik s lesz belőle konkrét egyéni érzés és közösségek megszólalása, aktuális szemlélet és visszaemlékezés, egyetemes bölcselkedés és mesei játék, morális életérzés vagy mondai álcázottság, versenként változatos hangvegyüléseket hozva létre.” Erre hozta elemző érvénnyel példának az *Éj és csillag* című verset, illetve *Mese a rózsabimbóról*, amelyben „a nyíltan ki nem énekelt személyes érzület egyszerre négy valóságéreteg nyelvén szólal meg”.<sup>67</sup> A *Csongor és Tünde* „esztétikai tagozódását nem a tárgyi, gondolati, vagy lélektani összefüggések adják, hanem a polifónia különféle hangnemeinek megszólalása, kibontakozása, összefonódása és ellenpontozása.”<sup>68</sup>

Barta számos alkalommal elhatárolja az ebben a nyelvi-poétikai horizontban megnyilvánuló szubjektumképzetet Berzsenyi, Madách, Ady (sőt egy ponton Petőfi és Arany)<sup>69</sup> költői szubjektivitásától, amennyiben Vörösmartynak nincs érkezése az önmagára visszarefektált szubjektivitás retorikáját működtetni, ez a lírai szubjektumképlet nála nem nyer el hangot: „Ez a belső örökkévalóság hiányzik Vörösmartyból. Hiányoznia kell, amint láttuk, én-érzése elveszett, beolvadt a világ élményébe. Nem is halljuk nála az önmagára visszadöbbenő én hangját egyszer sem.”<sup>70</sup> Nem, mert az „önmagára visszadöbbenő én” struktúrája lényegileg azonos az „élmény” jegyében konkretizálódó szubjektivitás szerkezetével. Az affektusok ebben a poétikában nem élmények, hanem a pathos értelmében vett,<sup>71</sup> külső eredetű elszenvedés indexei, a lírai alany mint affektushordozó, nem mint azok eredete jelenik meg.<sup>72</sup> A „pathos” (mo-

<sup>67</sup> BARTA, i. m., Nyugat 1937. december, 408–409.

<sup>68</sup> BARTA, i. m., Nyugat 1938. január, 51.

<sup>69</sup> Vörösmarty „magáról nem beszél s nem építi fel verseit a lélek aktuális történéseiből, mint Petőfi; nincsenek aprólékos, a szemmel-kézzel elérhető fáradhatatlanul részletező tárgyrájzai – és események sorozatába sem építi bele az okozatiság láncát, mint Arany.” BARTA, i. m., Nyugat 1937. december, 405.

<sup>70</sup> I. m., 413.

<sup>71</sup> A „pathos” arisztotelészi fogalmához lásd SIMON Attila, *Affekció és ítélet. Arisztotelész Rétorikájának pathosz-fogalmáról = Szenvedély, szerelem, narrációk. Filozófiai és pszichológiai tanulmányok*, szerk. Boros Gábor, Eötvös, Budapest, 2014. 11–40.

<sup>72</sup> Lásd ehhez Gerhard Krüger megfontolásait az ekképpen hangolt percepció és eseményszerűség szubjektumának létmódjáról – Gerhard KRÜGER, *Einsicht und Leidenschaft. Das Wesen des platonischen Denkens*, 6. Aufl., Klostermann, Frankfurt a. M., 1992. –: „minden érthetőség és lehetőség önmagaszerű (selbsthaft) alapja/oka nem a szuverén individuumban található meg, hanem rajta kívül” (14). Ez a konkrét szubjektum „a dolgok általi benyomás” uralma alatt egzisztál, a dolgok „lebilincselik” és „hatalmukba kerítik” – egyszerre a csábítás és a megrettentés értelmében. Eme függőség következtében az ember lényegileg az ő maga számára akaratlanul adott állapotszerűségben találja magát, amellyel minden valóságos és lehetséges ’saját’ viselkedésnek – bármennyire alkotó jellegű legyen is – aktív módon szembesülnie (sich auseinandersetzen) kell” (22). „A lenyűgöző benyomás módján adott itt az egész emberre hat nem csupán ténylegesen, hanem lényegileg, vagyis az ember önmaga lehetőségét illetően annak mértéke (Maßgabe) szerint érti meg, ami hatalmába keríti őt (überwältigt): legsajátabb önmagát is, ahogy a sokféle állapotszerűségben jelen van, alapvetően mint adományt fogadja el.” (24) Hozzá lehetne tenni, hogy ezek az állapotszerűségek egyike a szenvedély – amennyiben

dalításának, retorikájának, jelentéstanának) szerepe Vörösmartynál valóban (ellentétben pl. Petőfivel) a szó eredeti jelentésében értelmezendő, azaz alapvetően „elszenvedést” jelent, ennyiben – túl a szubjektív hangulatokon vagy általában vett diszpozíción – esemény jellegű vonásokat visel magán. Ez az elszenvedés Barta szerint nem pusztán empirikus-emocionális szinten, hanem strukturális jelleggel, mondhatni antropológiai, illetve a szubjektum alapvető kondicionáltságát impregnáló, nem a privát alanyiség deiktikus módján, hanem általános epideiktikus érvénnyel van jelen: „Vörösmarty szenved, mert nem tud bezárkózni a maga élete végességébe.”<sup>73</sup> Paradox módon ez úgy mélyül el, hogy éppen a világ, ami felé primer módon fordul, nem képes tartást adni a szubjektumnak (jellegzetesen romantikus mintaként): „amikor mindent átél, ugyanakkor át kell élnie mindennek a végességét is.” A részvét és a polifónia mellett Barta számára ez lesz Vörösmarty költői szubjektivitásának harmadik meghatározó jegye: „a végesség fájdalma” („ebből fakad nála minden szenvedés – innen indul ki vagy ide tér vissza”).<sup>74</sup> Mivel Vörösmarty lírai énje gyakran a világból érkező behatásokat mintegy (legalábbis latens) megszólításokként vagy hívásokként érzékeli, a strukturális jelentőségű elszenvedés vagy fájdalom mint – a „világ” effektusait iteráló – médium jelentkezik, nem pedig a szubjektum önmagánál létét, önreflexióját erősíti.<sup>75</sup> Barta szavaival: „A szenvedés mást inkább elszigetel, nála valósággal kitágítja a lelket s megélesíti az érzéket minden földi kín befogadására.” Pl. Az *élő szobor* szobra inkább a cselekvésképtelenség, illetve a világ behatásainak való expozíció metaforája, mintsem valamiféle szubjektív bezártság (az Aranytól Babitsig ívelő líraszubjektivitás-történet alapképlete ez) vagy az alany önmagáról való megbizonyosodásának kifejezése. A Vörösmarty-költészet bizonyos retorikai eljárásai – pl. felszólítások, költői kérdések – mint performatívumok többször ilyen horizonton fogalmazódnak meg: „Ember, világ, természet, nemzetek! / Ha van jog földön, égben irgalom, / Reám és *kinaimra* nézzetek!” Avagy: „Kérdjétek e vén kacért...” Vagy a *Madárhangok* zárlatában: „S ki szólna, míg az erdő szíve fáj?” Kérdés lehet, hogy ezek a performatívumok mennyiben foghatók fel elszenvedéseként a lírai szubjektum számára és mennyiben elszenvedetésekként az olvasó, a potenciális megszólítottak oldalán. Nyilván erős túlzás volna itt a Gottfried Benn-féle paradigmára asszociálni, ahol a költői kérdést a lírai én mintegy szó szerinti értelemben elszenvedi („nevezetesen a válasz elmaradásának elszenvedése gyanánt”),<sup>76</sup> mivel itt alapvetően a lírai én valamilyen szólama által – gyakran jelölt pragmatikai keretben – artikulált, inszcen-

nem vonható a kijelentésként és ítéletként értett nyelv uralma alá. A nyilvánosság mintegy a kozmosz előtt tárulkozik fel eszerint a diszpozíció szerint – és Vörösmartynál is ez az összefüggés jellemző.

<sup>73</sup> BARTA, i. m., Nyugat 1937. december, 412.

<sup>74</sup> I. m., 412–413.

<sup>75</sup> Heidegger a végességet „az itléthez való odautalás”-ként értelmezi, lásd Martin HEIDEGGER, *A metafizika alapfogalmai. Világ – végesség – magány*, ford. ARADI László – OLAY Csaba, Osiris, Budapest, 2004. (Sapientia Humana) Ez a gondolat érzékelhető Barta értelmezésének avanszáltan modern jellegét, tétjeit.

<sup>76</sup> Vö. Corona SCHMIELE, *Die lyrische Frage bei Gottfried Benn*, Peter Lang, Frankfurt a. M., et al., 1985. 50, 72, 108, ott további hivatkozás gyanánt Eckart OEHLENSCHLÄGER, *Provokation und Vergegenwärtigung. Eine Studie zum Prosastil Gottfried Benns*, Athenäum, Frankfurt a. M., 1971, 29, 33.

rozott kérdések, felszólítások fogalmazódnak meg. Mégis vélelmezhető, hogy ezek a performatívumok a lírai alanyak legalábbis egyes esetekben nem annyira autonómiáját, emisszív-illokutív nyelvi cselekvőképességét tanúsítják, hanem – legalábbis az inszcenizált síkon – kiszolgáltatottságából, a rajta kívüli tényezők általi afficiáltságából fakadnak. Amit az is mutathat, hogy többször nyitva is maradnak (ráutalva a potenciális ellenjegyző instancia általi affirmációra, Bahtyinnal szólva „a hallgatóság együttérzésébe vetett megingathatatlan bizalom”-ra),<sup>77</sup> nem vonatkoztathatók egyértelmű jelentéstani válaszokra (pl. a *Madárhangok* zárlatában jelenetezett hallgatásaktus egyfajta válasz – avagy annak hiánya – is lehet a „Ki szólna, míg az erdő szíve fáj?” kérdésre, bizonyos értelemben még inkább elmélyítve, e hallgatás által még inkább beírva a kérdést – az olvasó fülébe). A költői kérdés mint elszenved(tet) és (a költői szubjektum, illetve az olvasó vonatkozásában)<sup>78</sup> összefüggéseiben Vörösmarty több versét bizonyosan funkcionálisan lehet szóra bírni.

### Affektuspoétika

Vörösmartynál az affektusok szerepe kettős horizontban tárható fel: egyrészt az affektusok kiváltódásának eseménye mint találkozás az emberen túlival (vö. *Előszó, Emberek*), másrészt ezeknek az affektusoknak szinkrón bennléte a szubjektivitás létében – amely kettősség alapvetően minden fajta gesztusnak, „természetes”, de akár „művi” jelnek<sup>79</sup> a nyelv, azaz a másik felőli olvashatóságából származik (vö. *Az élő szobor*). Az affektusszemiotikai topika összefüggésében Vörösmartynál megfigyelhető „affektustan és fiziognómia komplementaritásának”<sup>80</sup> felbomlása, el egészen a „pathos” általi affekció lírai vokalizációjának apóriáig: „nyögésem néma jaj” – itt maga a „jaj” mint indulatszó minősül némának a nyelvben.<sup>81</sup> A végességet, annak fájdalmát Vörösmarty költészetében nagyon gyakran az affektusok erőszaka, humán szubjektumot legyőző ereje nyilvánítja meg, ami ugyanakkor nemegyszer a hang/hallás uralhatatlanságának révén áll elő.

Ezzel kiderülhet továbbá, hogy az affektusoknak az individuumhoz kötöttsége tulajdonképpen egy romantikus megértési technikaként (egyfajta kulturális előítéletként) tartható számon, mivel az affektusok mozgása elsősorban az individuális hordozójukról való elszakadásban válik a lírában valódi textuális eseménnyé. Ezzel összefüggésben a költői kifejezés nem az affektusszemiotika konvenciójaként nyilvánul meg, nem jelként („amin keresztül valami másra, belsőre utalnak vissza”), hanem megtestesülésként, amennyiben „a kifejezésben maga a kifejezett, például homlokunk

<sup>77</sup> Vö. Mihail M. БАХТИН, *A szó az életben és a költészetben*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Európa, Budapest, 1985, 27, 47. (Mérleg)

<sup>78</sup> A költői kérdéshez irodalmi hermeneutikai nézőpontból lásd még mindig Hans Robert Jauss: *Mais ou sont les neiges d'antan?* Uő: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1982. 422–436.

<sup>79</sup> A 18. századi affektustanok fundamentális megkülönböztetése. Vö. Rüdiger CAMPE, *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Niemeyer, Tübingen, 1990.

<sup>80</sup> Uo., 224.

<sup>81</sup> Vö. Uo., 509.

haragos ráncolásában a harag van jelen”.<sup>82</sup> A kifejezés Vörösmarty költészetében 18. századi hagyományoknak megfelelően „nem belső élmények kifejezését, hanem a verbum reflexív struktúráját jelenti: mindent láthatóvá tenni és önmagát is a kimondásban.”<sup>83</sup>

Barta tanulmánya lényegében véve nem kevesebbet állított, mint azt, hogy Vörösmarty hagyománya egészen Babitsig nem talált képviselőre, folytatásra, továbbfejlesztésre a magyar líratörténetben. Különös módon cseng egybe ez a megállapítás a fentebb vázolt inkonzisztencia említésével a 19. századi magyar költészet-történet mesternarratíváját tekintve. Annál is inkább, ha figyelembe vesszük azt a fentiekben már taglalt, de az imént megállapítottakból is szervesen következő, velük mély kapcsolatban álló líramediális összefüggést, hogy Vörösmartytól a romantikus képzelőerő létmódja nem az individuális szubjektivitás mint az érzéki benyomások hordozójának szerepét jeleníti meg. E líra sokkal inkább a lírai szubjektivitás perceptumainak (látomás, hallomás) materializáltabb formáit prezentálja, ekképp a Vörösmarty-költészetnek szinte egységesen tulajdonított látomásos-individualizált szerzőség tropológiai és szövegretorikai képleteit is felül kell vizsgálni, az említett materializálódás szem előtt tartásával. Még Barta előtt ezt Kosztolányi hangsúlyozta (akinek Vörösmartyról szóló írását, ha nem is gyakran, de szokták idézni a szakirodalomban, anélkül azonban, hogy kardinális jelentőségű érzékelésmédiális és lírapoétikai összefüggéseket célzó megfigyelését idéznék vagy méltatnák). Feltűnő, hogy Kosztolányi is az auditív viszonylatrendszer helyezi előtérbe: „A költőket néha egy-egy hangszerral szokták jellemezni. Azt mondják, hogy ennek a költészetére úgy szól, mint a hegedű, amannak a költészetére pedig, mint a fuvola vagy a hárfá. Vörösmartyra ez nemigen alkalmazható. Költészetére nem egy hangszere, hanem minden hangszere együttvéve egész zenekar, mely hegedűivel, fuvoláival, hárfáival, kürtjeivel, harsonáival és üstdobjaival egyszerre sokszólamú dallamot játszik. Hangok nagy tanárja – ahogy Liszt Ferencet nevezte ő –, s hangszere a 'vész zongorája', velőket rázó húrokkal. Képzetele elsősorban hallószervét ostromolta, s hallószervekre akart hatni. Hangokat hallott. 'Ha egyedül ment – írja róla Gyulai –, vagy meghitt barátjaival, gyakran suttogott magában, mintha énekelne.' A szavak – a kifejezés eszközei – kísértetek gyanánt rohanták meg, s nemegyszer csak belőlük tudta meg, miről álmodott.”<sup>84</sup> Kosztolányi

<sup>82</sup> Hans-Georg GADAMER, *Exkursus a kifejezés fogalmához*. Uő: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, ford. BONYHAI GÁBOR, 2. kiad., Osiris, Budapest, 2003, 554. (Sapientia Humana)

<sup>83</sup> Uo.

<sup>84</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Vörösmarty Mihály (1935)* = Uő., *Látjátok, feleim*, szerk. Réz Pál – Kovács Attila Zoltán, Tarandus, Győr, 2012. 135. Kosztolányi idézi más versek felütéseivel együtt *Az élő szobor* kezdősorát is: „Szobor vagyok, de fáj minden tagom...” (A Gyulai-idézetet nem találtam Gyulainak a költőről szóló monográfiájában.) Szauder József is hasonló említ tanulmánya elején: már a fiatal Vörösmarty „[m]agában dúdolgatta, szavalgatta verseit, Sallay barátja szerint ujain ütemezve a mértéket, s hamar készen volt velük. 'Írói kezdetemre nézve azt kell megjegyznem, hogy még kisdeák koromban igen megkedveltem a római méretű versek hangjait, s a pusztá hang után már akkor kezdettem deák verseket irkálni’ – írja önéletrajzában. A hang adta az első ösztönzést ahhoz, hogy a már korán beléhasító tartalmakat, élményeket rabul ejtse [...] Elsősorban mégis saját hangjának csengővé tétele foglalkoztatta, az a tartalmi-formai összehatásból születő költői stílus és idom, melyet legközvetlenebbül önmagából érezhetett ki.” SAUDER József, *Vörösmarty pályája* = Uő., *A romantika útján*, Szépirodalmi, Budapest, 1961, 300–301.

a nyelv síkjára helyezi át az eredetileg percepciómediális-vokális viszonylatot,<sup>85</sup> illetve pontosabban: megmutatja annak nyelvi feltételezettségét, indukáltságát – maguk a szavak működnek Vörösmarty lírai énje számára kísértetekként, visszajárókként, és pedig éppen a fentebb tárgyalt „pathos” módusában. Nem egyszerűen az affektusok, indulatok rohanják meg, kerítik hatalmukba a lírai szubjektivitást, hanem a szavak fejtenek ki ilyen primer hatást az utóbbira, amely önmagát, feltételezett bensőségségét és emocionális-tudati tartalmait, illetve ezek referenciális mozzanatait csak ezen kísérteties visszatérésben képes utólagosan megtapasztalni („nemegyszer csak belőlük tudta meg, miről álmodott”: az „álom” ezek szerint utólagos a szavakhoz képest), mint már mindig is személytelenített, külsővé tett, osztott szubjektumot. Így a szavak mint kísértetek eme elszenvedése generálja az affektusok megjelenését, hatását a lírai szubjektivitás oldalán. A lírai alany által történő megnevezésük maga minősül ezáltal utólagosnak a szavak, a nyelv ilyen materializált dinamikája és előzettsége felől. Mármost megkockáztatható a felvetés, hogy – Kosztolányi észrevételét összekapcsolva Horváth szisztematikus poétikai megfigyelésével a Vörösmarty-féle költői megnevezés tropológiai elhalasztásairól a potenciális szinonimikus lexikális emergencia vonatkozásában – nem egyszerűen „a” szavak, de virtuális szinonimáik merülnek fel ezen nyelvi kísértetek gyanánt, illetve a szavak kísértése, a szavak általi megkísértés ebben a szinonimikus eltolódásban, osztódásban adódik. A szinonimák tehát mintegy egymást kísértik (ha kimondatlan módon is, egyfajta hallgatás módusában, lásd pl. a *Madárhangok* záró sorát), egymás kísérteteivé válnak, nyelvi spektralitást idézve meg vagy elő. Ennek a szinonimikus megnevezési-tropológiai viszonylatrendszernek pedig, legalábbis a melosz inszenírozott síkján a hallás, visszhangzás reverberatív történése, működése a médiuma.<sup>86</sup> A visszhangzás mintegy auditív végbemenési módusza a szinonimák asszociatív logikájú felmerülésének, kapcsolatba kerülésének egymással, megkísértésükkel a beszélő szubjektum kapcsán (ha nem is a szövegszerűség radikálisabban nem-referenciális, öngerjesztő szintjén). Mint Horváth példái kapcsán az analitikus bővítmények szerepéről szóba került, kérdésként merülhet fel a szinonimák paradigmatis, illetve szintagmatis, továbbá tropológiai, illetve grammatikai elvének, generálásának, vezérlésének problémája, ezek aránya, kölcsönviszonya, akár feszültségeik Vörösmarty poétikai nyelvhasználatában.

Az affektus-nyelvi elszenvedés transzformációs viszonylatát nyomatékosíthatja a kézenfekvő összehasonlítási lehetőség immár a Nyugat-modernség ismert versével, Ady költeményével. A *fekete zongora* jóval egyszerűbb képletnek tűnik fel Vörösmarty

<sup>85</sup> A képzelőerő auditív hatásösszefüggésben történő működtetésének egyik további példája A *hős sírja* című vers (1833), amelyben az „ősz dalia” különböző akusztikus effektusokat hall meg, és ami fontos: vizuális érzékek nélkül avagy azok előtt: „S fölzengeni hallja a harc moráját [...] Hall rémületes csatadalt...” Megjegyzendő, hogy a „harc moraja” több ponton nem választható el a katonai hangszerek megszólalásától, amiért elsősorban a nyelv tropologikus létmódja a felelős, amennyiben a „csatadal” egyszerre van jelen referenciaként (a „kürt” hangja) és trópusként („Hall rémületes csatadalt: / Kard, dárda zörömböl, a ló szabadul...”). Maga a nyelv az a „hangszer”, amelyik képes egyszerre referenciát és trópuszt produkálni vagy ekként olvashatóvá válni, anélkül, hogy megadná ezek takaros elkülöníthetőségének instanciáit vagy kódját.

<sup>86</sup> Tematikusan a Horváth által idézett és kommentált példában: „Szállt a tiszta sugár, vékony ragyogása megosztva / A levegőt s kedves hangzat jöve lassan előtte.”

poétikájának vokalizációs mátrixa felől nézve: az önmagára visszareflektált szubjektivitás verse ez, amit tematikus-jelentéstan összefüggések mellett az asszertív-predikatív beszéd („Ez a fekete zongora.”) és a hallás tárgyiségbe, az autonóm én tartalmaiba való átfordítása („Boros, bolond szívemnek vére / Kiömlik az ő ütemére.”) is megerősítenek.<sup>87</sup> Mivel a recepcióban *A vén cigány* is felmerült mint lehetséges előszövege Ady versének,<sup>88</sup> ebben a tekintetben is vélelmezhető, hogy a hallott/hallucinált hang létmódja Vörösmarty kései versében bonyolult összefüggésben áll egyfelől a vers önprezentációjának felszólító-performatív jellegével (pl. „Tanulj dalt a zengő zivartartól...”), másfelől a versbeli hangnem, a vokalitás nem-verbális eleminek (tónus, hangszín) többféleképpen ambivalens módusával (pl. kérdések a negyedik versszakban, a „mintha” modalitása az ötödikben). Olyannyira komplex összjáték épül ki (melyet felvázolni itt sajnos nincs lehetőség) e költeményben, hogy Ady versével összehasonlítani nélkülözi az igazán meggyőző támasztékokat.<sup>89</sup>

### *A költői hang figurációja világ és mnemotörténet összefüggéseiben:*

#### *Az élő szobor*

A hangok szerepe Vörösmarty lírájában az ekhó trópusának értelmében ugyanakkor a szubjektum hangjának megszakítását, megkettőződését, különválását, exteriorizációját implikálja (ahogy pl. a *Madárhangok* esetében látható volt). Ebben a minőségében a hang és hallás létmódja által óhatatlanul kifelé fordult, exteriorizált szubjektum elidegenedik saját hangjától, egyfajta némaság, afónia íródik belé. A hang ezáltal éppen a szubjektumot destabilizáló erővé válhat. Érdekes lenne ezen a téren Wordsworth költészetével hasonlítani össze Vörösmarty vonatkozó hang-figurációit. Pl. a *The Prelude* ugyancsak számos síkon felvonultatja a hangok aktivitását, természeti, kulturális és transzcendens értelemben egyaránt, ahol a hang egyrészt „mindig az én (self) megkettőzése, még gyakrabban megsokszorozása vagy elidegenülése”, másrészt, ezzel összefüggésben, a költő éppen a különböző hangok „visszhangkamrájaként” prezentálódik, ahol a „plurális (vagy ősi) hangok destabilizáló sokfélesége” lesz döntő.<sup>90</sup> Ez a lírame-diális és retorikai feltételrendszer Wordsworthnál kiforrott poetológiai koncepcióban gyökerezik (akárcsak Hölderlinnél), amelyben „a költő hangja helyett a költészet,

<sup>87</sup> Vö. PALKÓ Gábor, *Hangszer – hang – meghallás = Ady-értelmezések*, szerk. H. Nagy Péter et al., Iskola-kultúra, Pécs, 2002, 22;47. (Iskolakultúra könyvek)

<sup>88</sup> Vö. H. NAGY Péter, *A vokalitás újrendeződése (Ady Endre: A fekete zongora) = Tanulmányok Ady Endréről*, szerk. Kabdebó Lóránt et al., Anonymus, Budapest, 1999, 130–139. (Újraolvasó)

<sup>89</sup> Csak egy példa: H. Nagy Péter Ady versében a „sír” igét („sír, nyerít és bűg”) meglehetősen fantáziával a „sír hely” főnévi értelmében is azonosítja homonímiás logika alapján, ami persze felveti a sor minimális jelentéstan konzisztenciájának kérdését (hogyan „nyerít”-het egy „sír”? mondjuk Kassáknál persze előfordulhatna...). Különösen, hogy a „sír” a nyerít” inverz fonikus megfelelője. Míg ez a szemantikai-lexikai megkettőzés tehát erőltetettnek hat, addig Vörösmarty verse egyazon versszakon (a harmadikon) belül aktiválja mindkét szót („jajgat, sír és bömböl”, „Isten sírja reszket a szent honban”). (Lásd még Barta diktumát Adyról: nála olyan fontos „valóságárgétek” hiányoznak, amelyek Vörösmarty-nál egyebek mellett megvannak: „a gondolat, a moralitás és az esztétikum”. BARTA, i. m., Nyugat 1937. december, 411.)

<sup>90</sup> Mary JACOBUS, *Apostrophe and Lyric Voice in The Prelude = Lyric Poetry. Beyond New Criticism*, ed. Chaviva HOSEK – Patricia PARKER, Cornell University Press, Ithaca, 1985, 175.



vagyis a Természet hangját kapjuk. Ahhoz, hogy ezt elérje, Wordsworthnek kerülnie kell az individuális hang tulajdonképpeni fikcióját, amely központi jelentőségű a költőről megfogalmazott romantikus koncepciókban.<sup>91</sup> Ebben a felfogásban a költő hangja azt a szerepet nyeri el, hogy a Költészet hangjaként megvalósulva nemcsak az élők, de a süketek [„deaf”, ez fonikusan „death” is lehet] fülében is visszhangozzék.<sup>92</sup>

Ebben az összefüggésben egy szorosabban vett műfaji kérdés is felvetődik Vörösmarty lírájának beszédhelyzetét illetően, mégpedig a drámai monológ lehetséges műfaji értelmezőjének szerepe. Ez a műfaji interpretáns, az ebben a keretben értelmezhető lírai szcenográfiák reflektálhatják valamiképp a lírai szubjektivitás önmagához fűződő viszonyát, a hang retorikájának artikulálását pl. belső és külső nézőpontok között. Ez a megkettőződés nem egyszerűen személyesség és személytelenség ellentétpárját jelenti Vörösmarty költészetében, hanem magának a lírai hangnak a megkettőződését, kettős olvashatóságát, ahol a feltételezett belső is csak kívülre helyeződésében, „kint”, a beszélés mind észlelési, mind szimbolikus környezetében történő elhangzásában tapasztalható meg. A drámai monológ funkciója ismeretesen a – John Stuart Mill híres definíciója szerint (nem „hallott”, hanem) „kihallgatott” – hang nyilvánossá tételében áll, a persona vagy maszk révén, amit a megnyilatkozás ilyen publicitása óhatatlanul implikál. A beszélő fiktív álarc mintegy kitölti a lírai alany üres deixisét, meghatározatlanságát, az ekképpen létrejövő hang trópusa révén.<sup>93</sup> Mindez persze beszélő és megnyilatkozása különbségét is erőteljesen feltételezi, ugyanakkor a drámai monológ e különbség felszámolására tesz kísérletet – a teátrális, fiktív beszédhelyzet által implikált hallgatóság oldalán. A „történelmi személyek fiktív beszéde” ugyanis „a meggyőzés erőfeszítését dramatizálja”,<sup>94</sup> „az olvasói választ provokálja ki” („egy világosan vezérlő szerzői hang hiányában”),<sup>95</sup> a hallgatóság jelenlétének posztulálása mint kommunikatív gesztus invokációjával a vers egyúttal végrehajtja, beteljesíti ezt az elvárást, így ez a műfaj gyakran a meggyőzés jeleneteit evokálja.

Vörösmarty *Az élő szobor* című verse (1839–1841)<sup>96</sup> a drámai monológ alapvető retorikai műveletét, itt: a szobornak történő hangkölcsonzés prozopopeiáját az epideiktikus gesztus megtételével hajtja végre – a beszélő szoborként, vagyis per definitionem közzétett, nyilvános szituáltságú alakként prezentálja magát: „Szobor vagyok, de fáj minden tagom.” A címbeli oximoron mondhatni egyfajta kiborgként, egyszerre élő s holt alakként értelmezi a „szobrot”. A „szobor” egyfelől a lírai én hangjának hordo-

<sup>91</sup> Uo., 176.

<sup>92</sup> Uo., 181.

<sup>93</sup> Vö. Herbert F. TUCKER, *Dramatic Monologue and the Overhearing of Lyric = Lyric Poetry*, 226–243. Vö. némileg másképpen William WATERS, *Poetry's Touch*, Cornell University Press, Ithaca, 2003, 14–15.

<sup>94</sup> Vö. Cornelia D. J. PEARSALL, *Tennyson's Rapture. Transformation in the Victorian Dramatic Monologue*, Oxford University Press, Oxford, 2008, 19.

<sup>95</sup> Vö. Glennis BYRON, *Dramatic Monologue*, Routledge, London, 2003, 21.

<sup>96</sup> A vers megírásának kortársi motivációja a lengyel szabadságmozgalmak iránti szimpátia, lásd a kritikai kiadás bejegyzését, *Vörösmarty Mihály Összes Művei. Kisebb Költemények III.*, szerk. Tóth Dezső – Horváth Károly, Akadémiai, Budapest, 1962, 229–230. Lásd még Gyulai megjegyzését: „A leigázott lengyel nemzet árnya meg-meglepi képzelődését, többel viseltetik iránta, mint részvéttel; mintha a magyar jövőjét sejtene a föltámadt és leigázott lengyelben, mintha a nagyszerű halálról álmodoznék.” GYULAI, i. m., 230.

zója, másfelől azonban valamiféle „mithikus lény” (és kollektív entitások) megtestesítője: a vers központi trópusának ezen önreprezentációja kettős összefüggésben áll. Már az első sor nyilvánvalóvá teszi a beszélő prozopopeikus önazonosításának maszk-szerűségét, amennyiben a beszélő alany fiziológiai történések dimenziójában képes csak önmagáról beszélni, ezzel idézőjelbe is téve a „szobor” trópusát.<sup>97</sup> A szoborszerűség sokkal inkább ama fiziológiai történések mint metonímiák kifejezhetősége iránti kételyt, avagy magának a kifejezésnek a lehetetlenségét metaforizálja. A beszélő, a lírai alany érzékelési médiumként jelenetezi önmaga jelenlétét vagy létmódját („Szemeim előtt”, „És látom”, „És hallom”), egyfajta pszichotörténelmi mátrixot mutatva fel (ami valamiképp a lengyel, áttételesen akár a magyar történelem egyfajta víziója lehet, és a szobor ennyiben a mindenkori nemzet emblémája vagy megtestesítője).<sup>98</sup> Ez a kitettség a „zord világ” (amely itt a történelmet is magába foglalja) effektusainak ugyancsak a szobor nyilvánossági helyzetéből következik, legalábbis ez mintegy felerősíti ama exponáltságot. A beszélő alany láthatóan nem uralja ennek a nyilvánossági eredetű affekciónak az eseményét, amely egyszerre perceptuális, érzelmi (pl. „S szívemben – oh mondhatlan szenvedés – / Lázongva forr a szent boszú heve”) és szellemi-gondolati jellegű („Agyamban egyik örült gondolat / A másikat viharként kergeti”). Ez az uralhatatlanság az epideiktikus gesztust végső soron fiziológiai affekciók nyomaként is megmutatja (anélkül, hogy a testi rezdüléseket, affekciókat azonosítani kellene az immateriális érzéssel vagy affektussal): az érzelmi és gondolati érintettséget is a fiziológiai affekció trópusai értelmezik („dúl” az első versszakban, „vihár” a hatodikban; „a vér forró kínja” az első versszakban, „Lázongva forr a szent boszú heve” a nyolcadikban). Ekképp pl. a „Lázongva” is kettős referenciális értéket nyer el, egyaránt vonatkozhat az emocionális töltetre és a fiziológiai tünetre, valamilyen betegség vagy fájdalom értelmében.<sup>99</sup> Fölöttébb feltűnő, hogy ez a szobor-én csakis testi, Leib-ként érthető mozzanataira utal és szinte sehol önnön feltételezhető arcára (kivételesen a „szemeim” említése, amely a második versszakban látó orgánumként, az ötödikben látottként jelenik meg, „a köny” és metamorfózisa vonatkozásában). Ennek a szobornak nincs tulajdonképpeni arca (hasonlóan egy fej nélküli torzóhoz), vagyis a reflexív tudat viszonylagosítása az ikonikus szinten is szembetűnő. A szobor éppen saját én-jét nem képes kimondani, ám nem emez én bensőségességének mint valamilyen szolitáris, magába zárt entitás közölhetetlenségének értelmében, hanem a testi

<sup>97</sup> A cím nyilvánvalóan oximoron, ez az alakzat többször megfigyelhető a költeményben. Ezzel a drámai monológ strukturális értelemben „osztott tudata” (vö. BYRON, i. m., 15.) itt még inkább megkettőződik, hangolt fiziológia és reflexió között.

<sup>98</sup> Míg Babits nem sokat teketóriázva a szobrot „egy szegény nemzet”-nek felelteti meg (Vörösmarty „egy szegény nemzetet eleven szobornak lát”, BABITS Mihály, *A férfi Vörösmarty = Uó., Esszék, tanulmányok 1–2.*, s. a. r. BELIA György, Szépirodalmi, Budapest, 1978, 1/249.), addig Barta a tőle megszokott módon itt is finomabban jár el, az „összeszövődő különemű síkok” poétikájának értelmében: a szobor első (második) szinten „mithikus lény”, ennek „emberfölötti szenvedését érzi; az a mithikus lény viszont megint egy egész nemzetet testesít meg s a nemzet az egész földi kozmoszba van beállítva.” BARTA, i. m., Nyugat 1937. december, 408.

<sup>99</sup> Ahogy ez az *Eszmélet* 6.-ban olvasható, mely valószínűsíthetően *Az élő szobor* eme versszakára utal vissza: „Sebed a világ – ég, hevül / s te lelkedet érzed, a látat. / Rab vagy, amíg a szívéd lázad – / úgy szabadulsz, ha kényedül / nem raksz magadnak olyan házat, / melybe háziúr települ.”

affekcióknak – betegség, fájdalom, fiziológiai tünetek – éppen az én-t (az egologikus tudatnak a testiség fölött gyakorolt hatalmát) viszonylagosító, eme szomatikus történésből kidifferenciáló módján, ahol az én nem uralhatja ezt a történést a reflexív tudat segítségével, hanem sokkal inkább elszenvedi azt. Így a szobor metafora mint a mozdulatlanság, helyhez kötöttség, tehetetlenség trópusa egyrészt arra vonatkozhat, hogy a megélt test deixise „abszolút helyszerűség”-ként érthető,<sup>100</sup> másrészt arra, hogy a nyelv testi(es) ereje nem feltétlenül aktivitásban vagy tevékenységként mutatkozik meg, hanem a humán alanyra gyakorolt ráhatásában. Az első versszak sorjázza a fizikai fájdalom kifejezéseit, minden sorban található erre utaló szó vagy szókapcsolat: „Szobor vagyok, de fáj minden tagom, / Eremben a vér forró kínja dúl; / Tompán sajognak dermedt izmaid; / Idegzetem küzd mozdúlhatatlanul.” Azt lehetne mondani, ennek a jelenetezésnek nem az én, de nem is annyira az önmagában vett test, hanem maga a fájdalom az alanya (erek, izmok, idegek síkjain). A kilencedik strófa kezdősora is jelentéssel lehet ebben az összefüggésben: „S holott örökké él a fájdalom”, ahol a folytatás ugyanakkor rávilágíthat arra, hogy a vers nyelve talán még nem kellőképpen differenciált eme fájdalom artikulálásában, ugyanis visszafordítva azt az emocionalitás képzetkörébe meglehetősen konvencionális, klisészerű, biedermeieres nyelvhasználatba vált át: „Nehéz mellem sóhajjal van tele; / De rajta áll megbűvölt gát gyanánt / A szenvedő szív márványfedele.”

A beszélő önleírásának tropológiája a lírai alany szinkrón belül- és kívüllétének összefüggését nyilvánítja meg, amelyet nem lehet privát és nyilvános oppozíciója mentén értelmezni. Inkább egy khiasztikus viszony áll elő: a szobor kezdettől fogva „kint” áll, a nyilvánosság terében, ugyanakkor a benne lezajló, kívülről nem megfigyelhető vagy érzékelhető affektusok egytől egyig a „kívül” történéseinek függvényei.<sup>101</sup> A nemuralható összekötöttség a világgal ugyanakkor a saját kommunikatív képességektől való elválasztottságot jelent vagy ily mód nyilvánul meg. A vers többször játékba hozza az inszenírozás és a grammatika síkján a külső, kívülről a szoborra irányuló nézőpontot: pl. az ötödik versszakban („Midőn kiér a zord világ elé, / Hideg, kemény jéggyöngyökké mered.”) vagy a tizenegyedikben („Emelten függ a harcra szomju kard, / De nem mozdulnak a feszült karok”, csak az ezutáni két sorban vált át a szöveg egyes szám első személyű birtokviszonyba: „Dermedten állnak lépő lábaim...”). Ekképpen konzekvensnek mondható, hogy az utolsó három versszakban a költemény már csak megszólításokat (vagyis nyelvi kívülhelyezéseket) eszközöl: saját teste, „sohaj”-a, maga az „elnyomott szó”, végül áttételesen a legtágabban értett nyilvánosság felé („mit szólni akarok”). A „szobor” viszonyában a kívülről válik „élő”-vé, nem önmagában. John Sallis

<sup>100</sup> A „testies érzés (leibliches Spüren)” mint „abszolút itt”, mint „primitív jelen” értelmében, vö. SCHMITZ, *Der Leib*, 6. Vö. még БӨНМЕ, *Der Leib*, 27–29.

<sup>101</sup> Barta megállapítása szerint: „A nemzeti közösség igazi költője Vörösmarty, mert ő valósággal a nyilvánosság orgánuma [...] a nemzeti hangulatok és tendenciák iránt neki van igazi fogékonysága...” BARTA, *i. m.*, Nyugat 1938. január, 42. De lásd már Schöpflin megjegyzését: „Mintha írás közben [Vörösmarty] mindig az a tudat feszélyezné, hogy a nyilvánosság előtt áll, egy egész ország figyel rá, tehát vigyáznia kell a hangjára, tartására, mozdulataira. Az egész régi magyar kultúra a retorikában központosult, politikánk Mohács óta inkább politikai szónoklás volt, mint politikai aktivitás s ez átragadt minden más tételre.” SCHÖPFLIN Aladár, *A két Vörösmarty* (1907) = Uő., *Válogatott tanulmányok*, szerk. KOMLÓS Aladár, Szépirodalmi, Budapest, 1967, 189.

tézisének értelmében a színház vagy teatralitás metafiguratív elvéről<sup>102</sup> a szobor által implikált kő („hideg, kemény jéggyöngyökké”, „megkövült tagok”) nehézségét, földi jellegét ilyen teatrális kontextusban is értelmezni lehetne: pl. a „vihár” elvileg bent tombol a lírai én agyában, ugyanakkor viszont referenciális jelentése szerint kívülről kopattja, erodálja a szobrot. Az ilyen időjárás metaforák is a benne-lét jelentéssíkját emelik ki, a szél metafora pedig hagyományosan az affektusok uralhatatlanságának emblémája: ez uralhatatlanság mint „a magukkal ragadó felindulások kísérteties, megrendítő és legyőző hatalmassága (unheimliche, erschütternde und überwältigende Mächtigkeiten der ergreifenden Erregungen)”<sup>103</sup>

Kifejezetten nyelvi, közelebről grammatikai, illetve tropológiai síkon is megfigyelhető kívül és belül eldönthetetlen kereszteződése, referencia és trópus átmeneiteiben. A következő sorban a birtokviszony grammatikailag nem egyértelmű a tropológiai szinten: „A gondolat s az érzés ölyvei / Csak benn tenyésznek gyötrő lángimon.” Az „ölyvei” (jelentéssel lehet itt az animális jelentésmozzanat is) kapcsolódhat ugyan a „gondolat”-hoz is, de nem szükségszerűen (ezáltal viszonylagosítva annak fenomenalizálhatóságát), mivel grammatikailag lehetséges ezek különválasztása is (főleg, hogy a hatodik versszak is előbb referenciaként vezette be az „örült gondolat” mozzanatát és csak a következő sorban metaforizálta azt „viharként”). Vagyis a „gondolat” egyszerre adott belső referenciaként és az „ölyvei” által tárgyiasított, ekként külsővé tett allegorikus effektusként (az „ölyvei” talán transzformált mitikus citátumnak, Prométheusz-allúzióknak is felfogható, ahol a „gondolat s az érzés” – vagyis nem egyszerűen külső instanciák – marják a lírai én bensőjét). Ennek felel meg a másik grammatikai lehetőség: az allegorikus logika által sugallt genitivus subiectivus mellett az „ölyvei” a „gondolat”-ot és az „érezés”-t kívülről maró aktánsokként is felfogható, mondhatni genitivus obiectivus módján. Az allegoricitás grammatikai indexei tehát interioritás és exterioritás szemléleti vonatkozásainak ilyen kereszteződését teszik lehetővé. Továbbá ebben a – lényegében ugyanazt a tényállást mondva különböző szinonimikus szerkezetekben – versszakban válik legintenzívebbé a „szobor” kiborgszerű létmódja mortifikáció és elevenség között: a „Szó és fohász kihálnak ajkimon” sort látványosan ellenpontozza a „Csak benn tenyésznek gyötrő lángimon” strófazáró sor. A szobor tehát nagyon is „élő”, ám nem saját organicitás, hanem a kívül(től való afficiáltság) következtében. Merészebb következtetéssel: a „szó” kimondhatóságának „halála”, végbemenésének gátoltsága az allegorikus beszéd és a grammatika fent vázolt romboló összekapcsolódásának is köszönhető, a kommunikatív beszéd mortifikációja az allegória és grammatika által jelölt kívülség mint latencia „unheimlich”-szerű túlélésével, az én egyfajta kísértetszerűségével korrelál.

<sup>102</sup> „Bizonyos értelemben azt mondhatnánk: a színház mindig is a kő színháza. A színpadon mindennek van egyfajta szoborjellege, még ha alá is rendelődik az időnek, ami idegen a szobrászattól mint olyantól, így a színpadi szobor sajátos jellegét végső soron az időhöz és az emberi cselekvéshez való kötődése határozza meg. Még a színészeknek és a színésznőknek is – sőt igazán nekik – van egyfajta szoborszerű minőségük, amelyet az időhöz és a cselekvéshez való kötődésük határoz meg. Mondhatni, a beszéd képességével ellátott mozgó szobrok – életre hívott és megszólaltatott kő.” JOHN SALLIS, *A kő*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Budapest, Kijarat, 2006, 114.

<sup>103</sup> SCHMITZ, *Der Gefühlsraum*, 499.

A szobor trópusa legalább annyira viselkedik metonímiaként, mint metaforaként, a lírai hang szólama legalább annyira kötődik ehhez az alakzathoz, mint amennyire meg is vonja magát tőle, differenciát létesítve én és megnyilatkozás, megnyilatkozás és álarc között. Anélkül viszont, hogy külön entitásokként tudná kezelni ezeket (ami-vel feloldaná az alapvető teatrális viszonylatot), amely újólagos uralhatatlanságnak a versnek az önnön nyelve fölötti kontroll elvesztése lehet a jelzése. A vers utolsó strófáiban a hang megszólaltatása kerül előtérbe metafiguratív módon, különös módon ugyanazon tropológiát hívva segítségül, amely korában éppen a fiziológiai effektusok uralhatatlanságát prezentálta és értelmezte: „Légy mint a földrendítő éji vész / Bútól, haragtól terhes és szilaj.”<sup>104</sup> A kétféle jelentés („vihar” mint káosz, „vihar” mint kitörő, felszabadító erő) egyszerre, szimultán módon van jelen a vers textúrájában, ugyanakkor szinonimákként is viselkednek, bizonyos értelemben harcolnak egymással (vö. 50. lányszöveget), egyszerre közelednek egymáshoz és távolodnak egymástól, ekként az oszcillációként létezve – a lírai én tudatában és hangoltsági létmódjában. Ennek a nyelvi agonitásnak a színtere vagy médiuma tehát a lírai alany trópusa, így a vonatkozó sort alkalmasint így is le lehet fordítani: „Agyamban egyik szinonima a másikat viharként kergeti.” A „vihar” ilyen jelentéstani differenciális megkettőződése a szót egyfajta homonímiás duplikáció, ugyanakkor potenciális belső szinonímia hordozójává avatja. A költői szubjektumot mint membránszerű alkotottsággal bíró alanyt nemcsak hangok, de a szavak mint kísértetek járják át és ezáltal maga is potenciális kísértetté változik. A kísértetszerűség abból a viszonylatból származik, hogy a lírai én nemcsak elszenvedti ezt az agonitást, de meg is szenvedti azt, amennyiben nem tud kívülre kerülni ezen a nemcsak akusztikus, de nyelvi vibráción, kezdettől fogva benne találja magát és együtt alakul annak dinamikájával, és alakítja is ezt, ám nem voluntarisztikus-szuverén módon.

Ez a tropológia itt viszont már a lírai megnyilatkozás performatív síkján artikulálódik, eme sík mint felszólítás önprezentációs effektusaként értelmezhető: „Légy (mint a földrendítő éji vész)...”<sup>105</sup> A vers zárlata a szó, a kifejezés elnyerésének kívánalmát szólaltatja meg, vagyis ígéretként vagy hívásként hangzik el, jellemzően a szó megszólításaként, ekképp grammatikai elválasztásaként a beszélőtől: „S te elnyomott

<sup>104</sup> Vörösmarty többször eszközöl ilyen jellegű tropológiai-jelentéstani megkettőzéseket (a Barta-féle „átfordítás” poétikájának esete lehet ez), a *Gondolatok a könyvtárban* kapcsán lásd MESTERHÁZY Balázs, *Gondolatiság, irónia, retorika* (Vörösmarty), *Literatura* 1999/1., 48–59.

<sup>105</sup> Szilágyi Márton felhívta a figyelmem Kölcsey *Vanitatum vanitas*-ának hasonló helyére: „Légy, mint szikla rendületlen...” Míg viszont Kölcseynél egy általános (sztoikus) attitűd mint maxima ajánlását, tulajdonképpen kijelentését fogalmazza meg a vers, tudást forgalmazva (ennyiben inkább konstatív vezérlésű nyomatékkal), addig Vörösmarty sorai magára a „sohaj”, továbbá a „szó” manifesztációjára vonatkoznak, annak mintegy performatív létmódját szimulálva és reflektálva. (Egyébként Rába György egy Babits-vers dikciójában és képvilágában is felfedezi Vörösmarty versének utözöngéjét: „A Magamról harmadik szonettje [...] A szörnyű másnap félig önkívületi kijelentését, mely *Az élő szobor* parafrázisának is hat („Légy élő kinya a levágott karnak”), úgy kell olvasnunk, mint a megrendült költő visszhangját erre a súlyos háborús eseményre.” RÁBA György, *Babits Mihály költészete 1903–1920*, Szépirodalmi, Budapest, 1981.) Kölcsey verséhez lásd CSETRI Lajos, *Kölcsey Ferenc Vanitatum vanitas* című versének értelmezéséhez = Uő., *Amathus. Válogatott tanulmányok 1–2.*, L'Harmattan, Budapest, 2007/2., 127–134.

szó, hagyd el börtönöd...”<sup>106</sup> Végül pedig önmagát epítáfiummá avatva egyfajta „sta viator”-jellegű gesztussal, a fiktív mozzanatot kikezdő memorabilis elemmel zárul a vers: „Kevés, de nagy, mit *szólni* akarok: / 'Ember, világ, természet, nemzetek! / Ha van jog földön, égben irgalom, / Reám és kínaimra nézzetek!’” A lírai címzés illetően artikulációja ekképp szintén epideiktikus vonásnak tartható,<sup>107</sup> ugyanakkor nem a kijelentés jellegű tanács hangnemében, hanem a hívás vagy szólítás optatívuszerű módusában. A „kínaim” visszautal az első versszakbeli „a vér forró kínjá”-ra, vagyis a fiziológiai jelentéssik a zárlatban is megismétlődik. Visszavonatozik továbbá a „S nagy kínjaimtól el nem futhatok” sorra is (tizenegyedik strófa), amely ugyancsak kétértelmű lehet: nem szabadulhat a kínjaitól (helyhatározó), illetve maguk a kínok (okhatározó) teszik lehetetlenné az elfutást mint cselekvést. Ez a „kín” természetesen a nyelvnélküliség, a kifejezés, az artikuláció hiányának a fájdalma is, ám nem valami-féle privát élmények kifejezésének, átjuttatásának, kommunikációjának a problémája, hanem a „világ”, a nyilvánosság által létrehívott tapasztalatok nyelv általi felerősítésének (amennyiben a hang nyilvánosságbeli fiziológiája írja be őket), ugyanakkor ugyanezen tapasztaló éntől való elszakításának, egyfajta elnémulásnak („néma jaj”) a traumája (amennyiben a hang a világban megszólalva elválik az éntől, mortifikálva, avagy testamentarizálva annak képzetét).<sup>108</sup> A hang Vörösmarty-nál kezdettől fogva a nyilvánosság mezejében hangzik el (és pedig nemcsak szcenografikus síkon, de a beszédhelyzet konstitúcióját meghatározva, továbbá nyelvhasználati értelemben, az inszcenizálás allegoricitásában, „más nyelvre” történő „átfordításában” Barta megfogalmazása szerint). A hang fiziológiai dimenziója egyszerre nyilvánítja meg az individualitás testbe zártságát, ugyanakkor oldja is fel azt a visszhang figurációjában, el is válna a beszélőtől, megkülönböztethetlenné válna a világ zajától, ez utóbbi azzal járván, hogy a beszélő mintegy elnémul, a hangba némaság íródik be. (Ez a kettősség is fémjelzi a visszhang alakzatát a Vörösmarty-lírában.) Ezt a képletet mintázza a fájdalom, a kínok fiziológiai effektusa általi hangoltsága a beszédnek: a fájdalom a saját test fájdalma, de transzfigurálva azt a fájó, érzett, eleven test létmódjába, elszakadva az én általi észlelési-kognitív kontrolltól. Vagyis már a fájdalom médiumában elválik magától az én, ez pedig a világhoz való viszonyra, a betegség mint a test zaja a világ zajára mutat vissza, ezt allegorizálja.<sup>109</sup> Ilyképpen válik az alany a fájdalom médiumává: ez egyszerre szingularizálja (a pusztá élet szintjén) és dezindividualizálja (személyteleníti) az alanyt.

Különösen érdekes és sokatmondó Vörösmarty versének részleges hasonlósága Kölcsey egyik kiemelkedő, enigmatikus költeményével. Az *Igazság* (1824) és *Az élő*

<sup>106</sup> Vörösmarty epikájában is található példa a saját kommunikatív aktus jelölt, inszcenizált elválasztására a kommunikáció alanyától, így a kommunikatív mozzanatot téve meg ágensnek, egyfajta epítáfium cselekvőjének: „Mégis ohajtásom marad itt, nem jó velem útra; / Ott eped egyházad küszöbén s ne feledd el, azon kér, / Hogy nemzettségem ki van is bár bűmra törölve, / Még legyen, aki nevem hírért meghallja, ha élek.” (Széplak)

<sup>107</sup> Vö. CULLER, *i. m.*, 131, 192.

<sup>108</sup> Az utolsó versszak reprezentált fatikus megnyilatkozása egyszerre ígéret és testamentum.

<sup>109</sup> Ismét Barta lényeglátó megfogalmazásában: „Vörösmarty szenved, mert nem tud bezárkózni a maga élete végességébe.” BARTA, *i. m.*, Nyugat 1937. december, 412. Az *Eszmélet* 6. pregnáns, többféleképpen modalizálható megfogalmazásában: „Sebed a világ –”

szobor szövegközi kapcsolatára Kölcsey-tanulmányában Horváth János hívta fel a figyelmet: Kölcsey verse „vajon nem inspirálta-e Vörösmarty Élő szobrát? A lelketől megfosztott, tehetetlen, némaságra kárhoztatott 'szobor' képe és jelentése rokon a két költeményben; s a Kölcseyének 'Megcsendült sok gyáva fül' – a Vörösmartyének 'Hogy megcsendüljön minden gyáva fül' sora szövegszerűleg is egymásra látszik utalni.”<sup>110</sup> E szövegszerű egyezés mellett más vonások is közelíthetik egymáshoz a két verset. Mindkettőben igazságossági instancia áll, illetve beszél a vers középpontjában, Kölcseynél az „Igazság” allegorikus alakja, illetve hangja, Vörösmartynál a részvétre igényt formáló, azt (fel)hívó „élő szobor” szólama. Míg azonban az *Igazság* dialogikus jellegű, kérdés-válasz szerkezetet imitáló kompozitorikus alakzatba rendeződik, ahol a lírai én hangja kérdezi az „Igazság” alakját vagy instanciáját, erre válaszokat kapva – addig Vörösmarty verse, mint szóba került, egyfajta drámai monológként íródik, illetve szólal meg.<sup>111</sup> Nem tévesztheti meg azonban az olvasót ez a formális-műfaji különbség: egyrészt az „Igazság” reprezentált szolamához hasonló módon helyeződik pragmatikai-retorikai keretbe a szobor végső felszólítása Vörösmarty versének zárlatában, másrészt az „Igazság” Kölcseynél ugyancsak alapvetően nyilvánossági létmódot mondhat magáénak (akárcsak „az élő szobor”), a vers poétikai aspektusának önprezentációs szintjén ennek az allegorikus beszéd epideiktikus módusza felel meg. Kölcsey versének végén az „igazság” allegorikus alakjának olvashatatlansága mint e világi jelenlétének és operativitásának kérdése jelenik meg:

„Jámbor, fenn hazám az égben,  
Mondhatatlan messzeségben,  
A csillagpályák között,  
S már valóm felköltözött.

Ám tekintsd e hidegséget  
Arcom holt vonásain;  
És tapintsd e keménységet  
Testem márvány tagjain:  
S ím befátylozott szemével  
Rosszra fordult mértékével,  
S kinn e pompás kapunál –  
Lelketlen kép ami áll!”

Ez a képpé vagy képként rögzülés, úgy is, mint az „arc” kioltása („befátylozott szemével”); ezt folytatja *Az élő szobor* konzekvens módon, amennyiben szinte nem is utal a szobor fejére. A „Testem márvány tagjain” inkább konstatív jellegű tematizációja Vörösmartynál viszont már a lírai szubjektum testiségének és affektív-kognitív, illetve kommunikatív létmódjának összefüggésében válik jelentéssé.

<sup>110</sup> HORVÁTH János, *Kölcsey Ferenc (1935–36.) = Uó., i. m., 1/221.*

<sup>111</sup> *Az élő szobor és A vén cigány szerkezetének összevetését lásd SZAJBÉLY Mihály, Előreutalás és késleltetés Vörösmarty két versében = „Ragyognak tettei”. Tanulmányok Vörösmartyról, szerk. HORVÁTH Károly – LUKÁCSY Sándor – SZÖRÉNYI László, Fejér Megyei Tanács, Székesfehérvár, 1975, 317–332.*

A Horváth által kiemelt szövegszerű egyezés a hang megvonódása körül forog mondhatni antagonisztikus módon: míg Kölcsey verse múltként tekint a hang meghalására a „gyáva fül”-ek által („Ah, benn ültem hajdanában, / S szózatom zengő hangjában, / Fennálló székem körül / Megcsendült sok gyáva fül!”), addig Vörösmarty e megvonódás egyfajta restitúcióját kísérli meg, ám erre csak a felszólítás vagy optatívusz („S te elnyomott szó, hagyd el börtönöd, / Törj át a fásult nemzedék szívéen, / Hogy megcsendüljön minden gyáva fül / Mennydörgésedtől a föld kerekén!”), illetve a kérés, a szóra jelentkezés nyelvében van lehetősége („Kevés, de nagy, mit szólni akarok...”). Vagyis a „szó” füleket megcsendítő hatása jellemzően (tematikus módon) a beszélőtől függetlenül, proleptikus jelleggel, az optatívusz nyelvében mehet végbe, azaz a vers önprezentációjának operatív szintjén, főleg az utolsó három sorban reprezentált megszólítás vagy felszólítás formájában valósul meg. Kölcsey versében a múlt visszhangzik, Vörösmartyében a jelen is (a jövő felől). Kölcsey versének zárata konstatívabb jellegű, képleírásaként megy végbe, míg *Az élő szobor* egyrészt magát a „szót” is megszólítja, önálló aktánsként jeleníti meg, másrészt keretbe helyezi a színre vitt beszédet, egyfajta (teátrális) idézetként prezentálja (performatívumok és idézetszerűség szoros kapcsolatát villantva fel áttételesen). Sőt egyfajta esküként is: a „Ha van jog földön, égben irlalom” kitétele erre utalhat, ugyanakkor a mondottak igazságtartalmát ettől a feltételtől téve függővé. Természetesen mindkét vers gesztusa hasonló, a szobor deixise a mások általi nézésben (a korábbi versben a tapintásban is) jelenetездik: Kölcseynél ráadásul allegorikus eltávolításban („Ám tekintsd e hidegséget / Arcom holt vonásain” – itt a „hidegség” egyszerre lehet referencia és trópus, perceptív hidegség, ami így viszont csak közvetett viszonyba léphet a tekintet mozzanatával, vagy pedig szimbolikus-allegorikus hidegség, ami végképp olvasást feltételez), Vörösmartynál ugyancsak referenciális és figuratív jelentések szinkroniájában, interpenetrációjában. A „Reám és kínaimra nézzetek!” sorban a „Reám” nyilvánvalóan a szobor deixisét jelöli referenciális módon, míg a „kínaim” már csak áttételes módon lehetnek jelen, amennyiben a szobor önleírása tagadta a belső történések kommunikálhatóságát, kívülről való megfigyelhetőségét (némileg hasonlóan ahhoz, ahogy Kölcseynél „már valóm felköltözött”, vagyis az „Igazság” transzcendens lényege nincs jelen fenomenális, e világi értelemben). Így a „kínaimra nézzetek” katakrézisnek bizonyul, a fájdalom, a „mondhatlan szenvedés” nincs jelen az értekek számára. Míg Kölcseynél a „messzeség” „mondhatatlan”, addig Vörösmartynál a (saját) „szenvedés” „mondhatlan”, a lírai alany egyszerre afficiálódik saját fiziológiája által és távolodik is el az érzetek alapjaként szolgáló szubjektumképzettől (a Barta-féle kettősség analógiájára: Vörösmarty költői szubjektuma számára a végesség az egyetlen valóság, de ebben nem tud kompenzatorikus módon berendezkedni). Az eskü mozzanata itt metafiguratív módon arra is vonatkozhat, hogy „Reám” és „kínaim” elvileg mégis összetartoznak, mintegy ezt a viszonyt hivatott hitelesíteni – ugyanakkor a másik aláírása felől („nézzetek”). A szobor-szubjektum felszólító performatívuma által egyszer mind ki is szolgáltatja önmagát a mások általi „nézés”-nek, úgy is, mint önnön nyelvének, amelyet éppen referencia és trópus ambivalens kereszteződése alakítottak és tettek szubverzív jellegűvé (pl. „A gondolat és az érzés ölyvei” grammatikai, ezáltal

tropológiai eldönthetlenségében, ugyancsak egy allegorikus kód egyidejű fenntartásaként és megszakításaként). Ennyiben az utolsó három, jelölt mondásként elhangzó sor afféle epitáfiumként testamentáris struktúrával bír (a lírai hang szólama ebben az értelemben mintegy el is szenvedí önnön felszólítását), a költői beszéd megörökítő teljesítményének effektusaként.<sup>112</sup> Fontos azonban itt is a másik felé megfogalmazott igény vagy hívás („nézzetek”, a vers utolsó szava), ahogy pl. a *Madárhangok* végén is a „táj” „búsan mereng”-ő „hallgat”-ása a „válasz” a költői kérdésre („S ki szólna, míg az erdő szíve fáj?”). Vagyis a megörökítő beszéd bizonyos értelemben (ha talán csak tematikus vagy szcenikus értelemben is) a másik nyelve, amely éppen referencia és trópus virtuális kereszteződéseinek uralhatatlanságában jelentkezik (ahogy a „kínaim” nem láthatók vagy kommunikálhatók, úgy a „táj” hallgatásaktusa sem egyértelmű). A lírai én „kínjai” ennyiben tulajdonképpen csak a másik tekintetében („nézzetek”) vannak jelen, mint olyan olvasásban, amely számol ezekkel a rögzíthetetlen átmenetekkel.

A nyelv vagy kifejezés eme kettős viselkedése csapódik le a drámai monológ Vörösmarty-féle verziójának kettős prezentációjában: az én és álarca közötti törés éppen az én hangja nem-hallott jellegének implikátuma, a szóért és a meghallásért esedező hívás eme törés áthidalására végső soron ugyanezen törést erősíti fel vagy ismétli. A nyelvi performativitás és a tropológia egymást paralizálják, és ez temporális következményekkel jár: a „Légy (mint a földrendítő éji vész)...” felszólítása, posztulátuma evidens módon a jövőre irányul, prolepszisként működik, ám az általa megfogalmazott képi reprezentáció a fiziológiai uralhatatlanság, sőt tehetetlenség tropológiai rendszerére utal vissza, vagyis egyfajta körforgás, illetve ismétlés képzete bontakozik ki (ezzel a „világ” itt nem pusztán a létező egészét jelenti, de magát az időt is).<sup>113</sup> Ennek ugyanakkor mégis szemantikai következményei vannak, pl. a „vihár” olvashatóságát tekintve: eldönthetlenné válik, hogy ez a káosz, a kaotikus erőszak vagy az áttörő, felszabadító erő reprezentánsa lenne-e inkább. Nincs itt tehát olyan teleológia, amely pl. a privát éntől a nyilvános, az „általánosabb” énhez, a „saját” hangtól a szobor néma szónoklatáig vezetne. Itt a hang impozíciója és a felszólítás nyelve már nem különböztethetők meg. A vers mintegy újrakezdődik a zárlatban – a „Reám és kínaimra nézzetek!” fatikus gesztusa tulajdonképpen nem fogalmaz meg semmit, különösen nem valamely üzenetet, hanem az újraolvasásra szólít fel –, a hang figurációjának önreflexív alakzatát hozva létre: a vers a lírai alany hiányára, üres deixisére mint nem-hallhatóságra (valamely megadható közönség által) reagál vagy reflektál, újra megidézve központi trópusát mint a fiktív beszélő reprezentációját, aki vagy ami mintegy a nem-hallhatóságot kompenzálhatná, illetve a hallhatóságot állíthatná helyre. Ezzel különös feszültségben áll persze, hogy a vers a „nézzetek” szóval, persze felszólítás módján, végződik (felkiáltójellel), a „jog” és az „irgalom” paradigmái pedig megfeleltethetők a „Szó és fohász” mozzanatainak, amelyek a tizedik versszakban

<sup>112</sup> Ennek romantikus paradigmájához Wordsworthnél a halhatatlan hang aporetikus alakzatában vö. JACOBUS, *i. m.*, 180–181.

<sup>113</sup> A „megtagadó” (das Versagende) itt nem a tárgyiasított világ, hanem az idő. Heidegger ebből vezette le az „unatközás” (Langeweile) hangulatát, vö. HEIDEGGER, *i. m.*, 203.

viszont „kihalnak ajkimon”. Korábban éppen a performatív nyelvi cselekvés lehetősége cáfoltatott meg („S fejkre hajh le nem zúdíthatom / A megcsalottak szörnyű átkait.”, a „lezúdítás” ugyancsak a vihar-metaforát idézheti meg), ennyiben a zárlat mintegy a megnyilatkozás afformatív, proto-performatív szintjére irányulhat.

Míndez alapvetően azt az összefüggést mutatja meg, amelynek hatálya alatt ez a beszélő nem képes önmagát kirefektálni a világgal, az idővel (pl. annak végességével) való összekötöttségéből, amely testies síkon is jelentkezik, egyfajta „kiterjedt atmoszféra”-ként a „felület nélküli tér”-ben. Vagyis nem bensőségeség letéteményesei az érzések (a „Gefühl”, nem az „emóció” értelmében, itt a – személytelen jellegű – affektus megelőzi az – individualizált, netán privát – érzelmeket, utóbbiak sokkal inkább az affektus domesztikációjának tarthatók),<sup>114</sup> jóval inkább az alany önmagán való kivütlétének indexei. Az így értett szó szerint ek-szisztens érzés kimondhatatlansága éppen a testi érzetekhez képesti differenciájában adódik: „A személy elfogulatlanul képes megfigyelni saját testi rezdüléseit/indulatait (leibliche Regungen), de nem azokat az érzéseket, amelyek elragadják (ergriffen ist), hiszen kezdettől fogva pártjára állt (Partei ergriffen) a megfigyelendő érzésnek, és ki kell szabadítania önmagát ebből a cinkosságból, hogy felvehesse a semleges megfigyelő pozícióját. Ez a belebonyolódás hozzátartozik a tulajdonképpeni értelemben vett elragadottsághoz. A pusztá testi rezdülések általi affektív érintettséget nehezen lehetne elragadottságnak nevezni.”<sup>115</sup> A versben a testi rezdülések a tagadottság állapotában léteznek, az indulatok nem láthatóak (különösen kifejező a „Dermedten állnak lépő lábaim” oximoronja, ahol éppen az „indulat” testi-motorikus-fenomenális dinamikája függesztődik fel), anélkül, hogy ezek az immateriális bensőségeség privát tartalmi lehetnének. A „kínaimra nézzetek” így bizonyult önfelszámoló felszólításnak, legalábbis a vizualitás szintjén: itt a „nézzetek” nem a látás (vagy nem-látás) értelmében veendő, hanem inkább a láthatóság paradigmájától, a szkopikus rendszertől való differenciájában. Az említett kimondhatatlanság nem pusztá formális lehetetlenség, empirikus korlát, az átjuttathatóság, a közölhetőség akadálya, hanem olyan hangtalan, a kivülséget megnyilvánító morajlás a szubjektumban, amely éppen annak képzetét – mint autonóm, autotelikus, privát tartalmakkal bíró alanyét – számolja fel (vö. pl. az inverz Prométheusz-allúzióval: „A gondolat s az érzés ölyvei / Csak benn tenyésznek gyötrő lángimon.”). Akárcsak az ezt a történetet kontrollálni igyekvő privát-nyilvános keretezést. Ugyanakkor nem felejtendő el, hogy a szobor izotópiája defenzív alakzatot is jelenthet, amennyiben határolt ikonként, tropikus entitásként familiarizálja is a világ zaját, megmentve mind az én képzetét, mind a megszólítottak alanyi pozícióját. Nietzsche szavaival: „Markoljon belénk mégoly erősen (gewaltig) az együtt szenvedés (Mitleiden), emez bizonyos értelemben mégis megment a világ összenvedésétől, ahogy a mítosz a legmagasabb világeszme közvetlen szemléletétől, ahogy a gondolat és a szó a tudattalan akarat kiömlésétől ment meg.”<sup>116</sup>

<sup>114</sup> Vö. GOODMAN, *i. m.*, 72.

<sup>115</sup> SCHMITZ, *Der Leib*, 95.

<sup>116</sup> NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie*, 136–137.

A „világ” fedőneve alatt jelentkező vibrációk a lírai szubjektum fiziológiájában (a vérkeringés, az izmok, az idegek síkján) ismétlődnek vagy manifesztálódnak nem-érzéki módon, amely szimptomatika ugyanakkor a közlés lehetetlenségével való küzdelem struktúramozzanata is egyben. Vagyis az affektív szenzorium ilyen intenzitását egyszerre váltja ki a „világ” zaja, vibrációja – úgy is, mint nyelvi jelentések agonális viszonylatrendszer – a szubjektumban, egyszerismind – problematizálva éppen utóbbi privát jellegét – blokkolja is ezek individuális lenyomatának kifejezhetőségét, e lehetetlenséget újfent visszavezetve az alany affektív szomatikájába. Ennek az – ugyanakkor nyelvspecifikus (mert tropológia és jelentéstan viszonyát dinamizáló) – re-entrynek a világ aurális-akusztikai ökológiája és a szubjektum kettős elszenvedési létmódja között felelt meg a versben kompozitorikus szinten is megfigyelhető ismétlés vagy körforgás alakzata, főleg pedig nyelvi síkon kétféle átvitt jelentés („vihar” mint káosz az agyban, vihar mint felszabadító erő: a „szó” jelenléte a világban), valamint grammatika és tropológia egyidejűsége, kölcsönös bomlasztó hatásai. A nyelv iterációs struktúrája a szavak ismételhetőségét – a visszhang és egész aurális feltételrendszer vonatkozásában – egyszerre viszi színre mint szinonimikus amplifikációt és mint ugyanazon szó jelentésének tropologikus megkettőződését, megosztását (a Bartaféle polifónia és átfordítás példajaként), e két aspektust helyenként összekapcsolva a grammatikával, ennek eldönthetlenségi síkján működve („A gondolat s az érzés ölyvei...” szerkezet értelmében). A vers ezért szólítja meg konzekvens módon magát a „szó”-t mint a beszélő nem-tulajdonát a fenti összjátékból adódóan a másik felőli mindenkor olvashatóságának effektusaként.

Az élő szoborban jelenetezett beszédhelyzet és hang-retorika felől alighanem jobban meg lehetne érteni a későbbi nagy versek – *Az emberek*, *Előszó*, *A vén cigány* – közlésstruktúráját és hang-figurációját, valamint szubjektumértelmezését. Nemkülönben fontos volna e poétika előzményeinek (pl. Kölcsey) és utóhatásainak (pl. Petőfi), továbbá potenciális komparatív párhuzamoknak a vizsgálata. Jelen kísérletben a Vörösmarty-féle költői beszédhelyzet és imagináció egyik markáns összetevőjének, az aurális dimenzióknak és néhány szubjektivitásfigurációnak, valamint nyelvszemléleti vonatkozásának vázlatos elemzésére kerülhetett sor (nem utolsósorban Horváth János és Barta János költészettörténeti tettekben és értelmezési potenciálban gazdag írásaiból ihletődve).

## A dzsinn megszelídítése

Majmuna tündér, Jókai visszatérő szereplője\*

Az irodalomtörténet jellemzően kevesebb figyelmet fordított a Jókai-novellisztika vizsgálatára, az érdeklődés hosszú időn át elsődlegesen a regényekre irányult. Bár az utóbbi években megjelent néhány jelentős szövegkiadás és szakmunka,<sup>1</sup> amely a novellisztika kérdéskörével foglalkozik, Jókai kisprózájának számos olyan aspektusa van, amely továbbra is feltáratlan. A kritikai kiadás nem jutott még el a kései kispróza művek sajtó alá rendezéséig, ennek hiányában pedig erre az időszakra vonatkozó szakirodalmat is alig találni, ezért vizsgálatuk sokkal inkább problémafelvetésnek tekinthető, hiszen ennek a korszaknak a Jókai-novellisztikája annyira feltáratlan filológiai, hogy első lépésben mindig textológiai kérdéseket kell felvetnünk. Jelen tanulmányban a kései novellisztika egy olyan szegmensét vizsgálom, amely filológiai kutatások híján ez idáig láthatatlan volt, mégis nagy jelentőséggel bír mind a Jókai-életmű, mind a Jókai-hagyományt folytató szerzők esetében. Mindemellett a kutatás a magyarországi orientalizmussal, illetve a Jókai-szövegek és az orientalizmus viszonyával kapcsolatos vizsgálódásokat is tovább árnyalhatja.

A *Majmuna*, az *álomtündér* című novella 1890-ben jelent meg a Pesti Hírlap hasábjain, majd a Révai testvérek kiadásában 1893-ban a *Vén emberek nyara és egyéb elbeszélések* című kötetbe illesztve, végül pedig 1898-ban a jubileumi díszkiadás 92. darabjában, az *Őszi fényben* harmadízben került az olvasóközönség elé. A novella a mesés Kelet hagyományából építkezik, és az orientalizmus magyar vonatkozású szövegeinek kiemelkedő darabja.

Jókai számára fontos szempont volt, hogy történetei behálózzák az egész világot, ahogy egyik visszaemlékezésében ő maga írja: „elbeszéléseim játszanak a tengereken és azok szigetein, Észak- és Dél-Amerikában, a régi és új Egyiptomban, a caezárok Rómájában, s a forradalmi Rómában, Párisban, Londonban, Szentpétervárott (itt különös előszeretettel), Lengyelországban; azután az orosz sivatagokon, Szibériában, Kamcsatkában.”<sup>2</sup> A világ képzeletbeli bebarangolása összefüggésben áll a korszakban közkedvelt utazásirodalom iránti érdeklődéssel.<sup>3</sup> Feszty Árpádné Jókai Róza vissza-

\* Köszönettel tartozom T. Szabó Leventének, aki nagy odaadással segítette munkámat.

<sup>1</sup> Például: *A kispróza nagymestere. Tanulmányok Jókai Mór novellisztikájáról*, szerk. HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán, Balatonfüred, 2018 (Tempevölgy könyvek 25).

<sup>2</sup> JÓKAI Mór, *Jókai Mór önmagáról. Önéletrajzi és egyéb emlékezések. 1825–1904*, Franklin-Társulat, Budapest, 1904, 36.

<sup>3</sup> Fontos lenne számot vetni az utazásirodalom hagyományával, hiszen az utazás a romantikus individuum egyik kiteljesedési lehetősége az élménygyűjtés révén (vö. STAUD Géza, *Az orientalizmus a magyar romantikában*, Terebess, Budapest, 1999, 108.), illetve megfigyelhető a korszakban az utazásirodalom

emlékezéséből kiderül, hogy maga Jókai szintén nagyon kedvelte a különféle útleírásokat, és több ilyen témájú mű is könyvtárának részét képezte: „No és aztán az utazások! Megszámálhatatlan, kisebb, nagyobb, még nagyobb, híres, kevésbé híres útleírás, képekkel és képek nélkül.”<sup>4</sup> Keleti történetekkel Jókai az utazók leírásaiban is találkozhatott, de hatást gyakoroltak rá Ligeti Antal orientalista festményei,<sup>5</sup> illetve Otto Janke szóbeli közlései is, amelyekben ázsiai és afrikai utazásairól számolt be az írónak.<sup>6</sup>

A mesés Kelet gyakran jelenik meg a cselekmény helyszínéeként a Jókai-szövegekben, de ennek lényege nem pusztán helyismertetés, hiszen egy más mechanikájú fikció működését teszi lehetővé. Az egzotikus világ misztikusabb hangulatú, nagyobb teret enged a fantázia szárnyalásának, hiszen a törvényeit kevésbé ismeri a hazai közönség – vagy, ahogy Szyliowicz fogalmaz: az egzotikum varázsa és az ismeretlen titka lehetővé teszi a művészeknek, hogy a Keletet a képzelőerő „prizmáján” át nézzék.<sup>7</sup> (Párhuzamként kiemelhető Zsigmond Ferenc meglátása a *Nepean szigettel* kapcsolatban, amely szerint az egzotikus helyszínen más működési elvek uralkodnak, mint az ismert világban,<sup>8</sup> illetve az Oken-féle természetrajz, amelyben Oken több ezer állatot rajzolt le, a kevésbé ismert, forró égövi élőlényeknél azonban – ahogyan Jókai Róza is megjegyzi – szabadjára engedte a fantáziáját.<sup>9</sup>) Ezzel állhat összefüggésben a tény is, hogy az *Őszi fény* szövegei általában konkretizálják a cselekmény helyszínét (például az Amerikában játszódó történetek mindig ismert nagyvárosokhoz kötöttek), viszont a kötet Kelettel kapcsolatos novellájának helyszíne az álomvilág. Az álmok szárnyalásának lehetőségét maga Jókai is kiemeli *Kelet királynéja* című elbeszélésében: „Én nem tehetek róla, ha gondolataim mindig visszavisznek Keletre, [...] mit tehetek én arról, ha álmodni szebb, mint ébren lenni.”<sup>10</sup>

Jókai Keletről alkotott képének kialakításában eleve szerepet játszott a fikció is, hiszen nagyon sok művében utal *Az Ezeregyéjszaka* meséire mint ihletadó forrásra. A Vörösmarty-féle magyar fordítást reklámozó szöveg szintén kiemeli az *Ezeregyéjszaka* halmozódó, keleti világról szóló ismeretek gyűjtőjellegét, „mellyet az Utazók Leírásai semmikép' ki nem pótolhatnak.”<sup>11</sup> Az *Ezeregyéjszaka* intertextuális tárházzá válik Jókai számára, amelyet általában a misztikus, varázsos hangulat megidézéséhez használ. Az *ezerkettedik éjszaka* már címében is rájátszik a keleti mesegyűjteményre, a be-

tömegesedése és iparosodása is (vö. T. SZABÓ Levente, „Erdély népei.” *A tér ideológiai és Erdély képei az intézményesülő erdélyi turisztikai mozgalomban* = T. Sz. L., *A tér képei: tér, irodalom, társadalom*, Komp-Press, Kolozsvár, 2008, 102.). Az 1850-es években a Vasárnapi Újság közkezdelt szövegeiben szintén utazók élményeivel ismerkedhetett meg az olvasóközönség, például Bérczy Károly *A kőbor angol* címet viselő tárcasorozatának elbeszélője Konstantinápoly és a török világ jellegzetességeit próbálta feltárni.

<sup>4</sup> FESZTY Árpádné JÓKAI RÓZA, *Pár szó Jókai könyvtáráról*, Magyar Bibliofil Szemle 1924/3–4., 198–199. Uo., 198.

<sup>5</sup> FESZTY Árpádné JÓKAI RÓZA, *A tegnap*, Légrády, Budapest, 1924, 70.

<sup>7</sup> IRENE L. SZYLIOWICZ, *Pierre Loti and the Oriental Woman*, Palgrave Macmillan, Basingstoke–London, 1988, 37.

<sup>8</sup> ZSIGMOND FERENC, *Jókai írói munkássága a szabadságharcig*, ItK 1916, 280–281.

<sup>9</sup> FESZTY Árpádné JÓKAI RÓZA, *Pár szó...*, 198.

<sup>10</sup> JÓKAI MÓR, *Kelet királynéja. Történelmi regék, beszédek, régi, furcsa történetek*, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 101.

<sup>11</sup> Hazai's Külföldi Tudósítások 1832. április 4., 218.

vezetőben pedig Jókai meg is indokolja címválasztását: „E cím alatt: Ezeregyéjszaka... sok szép tündéres regét mesélt el az elmés Seherezáde [...] Ez a történet odailenék azok közé, azért neveztem el »Ezerkettedik éjszakának«.”<sup>12</sup> Az *Aki a szívét a homlokán hordja* című regényét – ahogy azt a kritikai kiadás aprólékosan feltárta – egy *modern ezeregyéjszaka* mesének nevezte,<sup>13</sup> de explicit intertextuális utalást is találni a 13. fejezetben: „Úgy rémlett előtte az egész, mint az Abul Hasszán története az Ezeregyéjszakából.”<sup>14</sup>

Az *Őszi fényben* két szöveg érthető meg alaposabban Jókainak az orientalizmushoz fűződő összetett viszonya felől: a *Vén emberek nyara* és a *Majmuna, az álomtündér*. Az előbbiben a cselekmény tulajdonképpen megkezdése előtt szaggatott vonalakkal el látott részben a szerző Visnu paradicsomát eleveníti fel a Dábao-fával, s egy anekdota révén sejtelmesen előrevetíti a cselekmény néhány elemét. A *Majmunában* szintén a paradicsomnak van jelentős szerepe, de a keleti elemek itt már belekeveredtek a cselekménybe és annak szerves részét képezik. E szöveg kapcsán azonban ki kell emelnünk egy lényeges mozzanatot, mely az életmű több szövegét is érinti: Majmuna nem az 1890-es években bukkan fel először a Jókai-szövegekben. Alakja *Az Ezeregyéjszaka* meséiből ered (Quamar az-Zamán története, 176–237. éjszaka), ahol Ed Dimiryat, a dzsinnek királyának lányaként szerepel; szárnyakkal rendelkező lény, akinek megjele nitése szorosán összefügg az éjszakával, illetve a vízzel mint őselemmel: „ama dzsinnlánynak Majmuna volt a neve, Dimirjátának, egy híres-neves dzsinnkirálynak a lánya volt. Miután Quamar az-Zamán átaludta az éjszaka egyharmadát, feljött a démonlány a római kútból”.<sup>15</sup> Ipolyi Arnold a vízi szörnyek közt említi Majmunát az 1852-es *Magyar mythológiában*: „hasonló kútban honoló ragadozó szellemek az 1001 éjben is (33, 51 és 226) Maimuna a szellemek királyának leánya.”<sup>16</sup>

Majmuna Jókai-szövegekben való említése általában vagy Kelettel kapcsolatos, vagy konkrétan megidézi a keleti mesegyűjtemény egyik történetét, a szereplő azonban nem marad meg az *Ezeregyéjszaka*-beli kútban lakó szellemnek: az egész életművön átívelő motívummá válik, vissza-visszatérő hőssé, aki számos transzformáción esik át, mire álomtündér lesz a Jókai-epikában. Ennek az újraértésnek, poétikai és világmépi átalakulásnak a története azért is különösen tanulságos, mert sok mindent megmutat a Jókai-próza belső logikájából, az intertextusok autotextusokká formálásából, s abból, ahogyan ezek a belső idézetek, topikussá váló történetek nagyobb léptékben láthatóvá teszik Jókai világmépi érdeklődését is. Hansági Ágnes a Jókai által használt intertextusok elemzésekor kiemeli, hogy az utalások alkalmasak a valóságillúzió felkeltésére, hiszen az olvasó benyomása az lesz, hogy a regény szereplője ugyanannak az imaginárius olvasóközönségnek a része, mint ő maga, másfelől alá is ássák a valóságillúzió fenntarthatóságát, amennyiben a megidézett szöveghely a jelenet értelmezőjévé válik, és „az imaginárius valóság »hasonul« a jelölt irodalmi fikció-

<sup>12</sup> JÓKAI MÓR, *Az ezerkettedik éjszaka* = Uő., *A dagói torony. Az ezerkettedik éjszaka. Aki a szívét a homlokán hordja*, kiad. Tóth László, Ister, Budapest, 2001, 57.

<sup>13</sup> JÓKAI MÓR, *Aki a szívét a homlokán hordja*, kiad. VÉGH FERENC, Akadémiai, Budapest, 1988, 227.

<sup>14</sup> Uo., 96.

<sup>15</sup> *Az Ezeregyéjszaka meséi. Az eredeti arab szöveg első teljes magyar fordítása*, II., ford. PRILESZKY Csilla, Atlantisz, Budapest, 2000, 114.

<sup>16</sup> IPOLYI ARNOLD, *Magyar mythologia*, Hechenast Gusztáv, Pest, 1854, 104.

hoz.<sup>17</sup> A *Majmuna*, az álomtündérhez kapcsolódó szövegek intertextusai feltételeznek az olvasóval egy közös tudássémát, és az adott jeleneteket értelmezve olyan imaginárius tereket hoznak létre, amelyeket a pretextusok nem tartalmaznak. Számos Jókai-szöveg hasonlóan az *Ezeregyéjszaka* architektusához, majd tudatosan távolodni is kezd tőle.

A *debreceni kastélyban* – melyet Jókai részletekben közölt 1862-ben a *Vasárnapi Újság* hasábjain – Majmuna még csak említés szintjén van jelen a szövegben, szerepe a misztikus, mesei hangulat megteremtése: „Hanem hiszen így szokták azt a tündérmesékben mindig [...] a kandallóból tündérvilági kapu lesz, melyen seregével lépnek elő Majmuna és a kigyókirályné, meg a beszélő fák tündérei.”<sup>18</sup> Szintén a *debreceni kastélyban* olvasható egy, az előzőnél jóval konkrétabb utalás az *Ezeregyéjszaka* egyik történetére: „onnan megint visszahozta, mint a Majmuna szellem Badrul Budur herceget egy tevebőrön.”<sup>19</sup> Majmuna itt még azonos az *Ezeregyéjszaka* szereplőjével, Jókai nem is tündérnek, hanem szellemnek nevezi.

Az *Üstökösben* megjelent *Keleti regék* sorozat több szempontból is rájátszik a mesegyűjteményre, a legszembeötlőbb talán a forma (megszámozott történetek), illetve a cím hasonlósága az *Ezeregyéjszaka* 1832-es Vörösmartynak tulajdonított fordításának magyar címével (*Ezer egy éjszaka. Arab regék*). A sorozat első részében (*Mahadi*) találjuk Majmuna kinézetének első leírását Jókainál: „Ha annyi feje lett volna is neki, mint a tündérorszámban lakó Majmuna dzsinnek, bizony egy sem maradt volna meg neki.”<sup>20</sup> Majmuna tehát 1878-ban még egyáltalán nem hasonlít a század végén megjelenített női alakra, kinézete mitologizált és félelmet keltő.

Az *Egy hírbedett kalandor a XVII. századból* című pikareszk regény bengáli színe a már említett *Ezeregyéjszaka*-beli Quamar az-Zamán-történet átírata; az intertextuális kapcsolat explicit módon jelenik meg a szövegben: „És eközben az én szép menyasszonyom tündéregéket mesélt nekem, minők ott a pálmaerdők árnyában születnek. Elmondta nekem a szép Kamr Esszamán herceg és a bájos Bedur királyleány történetét, kiket két tündér, Majmuna és Danesh, mikor aludtak, szárnyaikra vett, távol országokon keresztül magával röpített, mint völegényt és menyasszonyt összehozott.”<sup>21</sup> Ettől kezdve ez a történet képezi Jókai Majmuna-műveinek alapját, illetve a továbbiakban a szerző következetesen tündérként emlegeti szereplőjét, bár Majmuna és Danesh megjelenítése inkább az óriásokkal rokonítja a szereplőket: „megismertem a Danesh tündért, aki a hátán vitt; óriási férfialak volt, akkora denevérszárnyakkal, hogy azok a két láthatárt csapkodták, a haja, szakállja nem volt szőr, hanem bambusz- és pálmalevél. [...] Abban a pillanatban repülve szállt alá a Majmuna tündér az egek-ből. Ez is óriás volt; de leány. Hajfürte csupa tengeri koráll, szárnyai mint a fényes gyöngyház. Ez meg egy nőt hozott a vállain, s azt letette mellém.”<sup>22</sup> Majmuna vizuális

<sup>17</sup> HANSÁGI Ágnes, *Tárca – regény – nyilvánosság. Jókai Mór és a tárcaregény kezdetei*, Ráció, Budapest, 2014, 141–142.

<sup>18</sup> JÓKAI Mór, *A debreceni kastély*, Vasárnapi Újság 1862. április 13., 170.

<sup>19</sup> JÓKAI Mór, *A debreceni kastély*, Vasárnapi Újság 1862. május 4., 210.

<sup>20</sup> JÓKAI Mór, *Keleti regék. I. Mahadi*, Az Üstökös 1878. április 28., 194.

<sup>21</sup> JÓKAI Mór, *Egy hírbedett kalandor a XVII. századból*, Akadémiai, Budapest, 1967, 209.

<sup>22</sup> Uo., 210–211.

megjelenítése magában őrzi a víziszellem-eredetet, a korall és a gyöngyház lévén a víz alatti világ attribútumai. Bár ábrázolása közeledik valamelyest a klasszikussá vált tündéreképhez, viselkedését tekintve még mindig dzsinn, hiszen füstté változva elfér egy palackban (akár Aladdin dzsinnje): „Azzal a két tündér egyszerre füstté változott, az egyik kék, a másik sárga füstté, s az a füst két kristálypalackba lassankint behűződött.”<sup>23</sup> A Jókai-átírat szoros kapcsolatot létesít az architektussal: az alaptörténet, a két tündér csipkelődő viszonya, a gyűrű szimbólumának felbukkanása mind átvétel. A helyszín földrajzilag is konkrét: az Ararát hegyén húzódó aranypalota, melyet pompázatoság jellemez, drágakövekkel és selyemmel bevont termekkel. Az álombeli palotába – amely független a társadalmi szabályrendszerektől – nem az újdonsült ara, a gyönyörű Zeib-Alniffa érkezik, hanem a főhős első felesége, akit az álom sokkal szebbnek jelenít meg, mint ahogy alakja a férfi emlékeiben megőrződött. A szereplőket mámoros boldogságérzet tölti el, miközben „ezer bohóságot” követnek el egymással. A narrátor bizonytalanságban hagyja az olvasót, hogy a jelenet az előző kedves iránti vágyódással áll összefüggésben, vagy a megtiltott együttlétre való tudatalatti reakció – ugyanis Zeib-Alniffa keleti szokás szerint kardot helyez az ágy közepére azért, hogy ne érhessenek egymáshoz mindaddig, amíg az előző feleség meg nem adja az új házasságra az engedélyt. A holland feleség kézzorításától kettétörik a férfi ujján a jegygyűrű, amit ő az engedély szimbolikus megadásaként értelmez. Az álombeli történet és a valóság között nincsen éles határvonal, hiszen a királynő álomfejtői igazolják az álom valóságtartamát: „a királyné odahívott hét írástudó boncot, azok a maguk névalírásaikkal hitelesíték, hogy ez valójában akképpen történt, s hogy Majmuna és Danesh valóban oly régóta ismeretes két cég, mely a direkt összeköttetést India és a világ egyéb részei között tündéri postaközlekedései által fenntartja, s mint az írott krónikák bizonyítják, köztudomásra létezik az a palota Ararát hegyén, melyben az egymástól elválasztott boldog szerelmesek találkoznak, s annál fogva kétségszövegbevonhatatlan tény, hogy én és az első feleségem egymással egy boldog, vallomásokban gazdag éjszakát töltöttünk vala el.”<sup>24</sup> Az álom részletei játékosan rávetítődnek a valóságra, ezzel is hangsúlyozva a teljes történet álomszerű, mesei jellegét, amely összhangban van az architektust képező *Ezeregyéjszaka*val.

Már itt kiemelhetünk három lényeges aspektust Majmuna szerepkörét illetően (maga Jókai is ezen három aspektus valamelyikét írja át vagy tovább későbbi szövegeiben): mindig álomban jelenik meg – fölbukkanása kötődhet a szereplők eksztatikus állapotához, melyet valamilyen élelem vagy ital elfogyasztása idéz elő, például a már említett *Egy hírbedett kalandorban* „[a] pálmák kifúrt kérge, az agavék levágott hajtása kantasámra önti az édes, fűszerillatú nedvet, s azoknak mámorító hatása fokozódik az álomgyönyörig”,<sup>25</sup> illetve a három keserű mandula lefekvés előtti elfogyasztása a *Majmuna, az álomtündérben*. Az *Ezeregyéjszaka* meséiben az álombeli állapot szintén az élelemfogyasztáshoz és a szellemekhez kötődik: „Előfordulhatnak káprázatok vagy lidérces álmok valamely szokatlan ételtől, avagy az alávaló sátán

<sup>23</sup> Uo., 211.

<sup>24</sup> Uo., 213.

<sup>25</sup> Uo., 209.



kísértő duruzsolásától.”<sup>26</sup> (A dzsinneket – köztük Majmunát is – a Sátán ivadékainak tartották.) Kiemelendő továbbá, hogy Majmuna képes pillanatok alatt távoli helyszínekre szállítani a szereplőket, illetve képes találkozást biztosítani férfiak és nők számára egy olyan dimenzióban, amely bár távol esik a fizikai valóságtól, mégsem hat éterinek, ugyanis ezek a találkozások gyakran erotikus töltetűek.

A legtöbb szerzői invenció az *Őszi fényben* is megjelent *Majmuna, az álomtündér* című mese esetén érhető tetten, amelyben Jókainak sikerül az alaptörténetet saját stílusára formálnia. Két sik különül el a novellában: a valóságé (a Budán járó török hodzsa és a vele való találkozás), illetve a két álomutazásé. Az utazást az elbeszélő kedve szerint idézi elő: „Ha este lefekvés előtt megrágsz a szádban a zápfogaiddal három keserű mandulát, hát akkor téged Majmuna, az álomtündér bevezet a Mohamed paradicsomába.”<sup>27</sup> Majmuna megjelenítése nagyon közel áll az *Egy hírhedett kalandorban* megrajzolt képhez: „Alig hunytam le a szememet, már ott volt előttem Majmuna, az álomtündér. Mindgyárt ráismertem a nagy denevérszárnyairól, a mik egyik láthatártól a másikig érnek. Felültem a hátára.”<sup>28</sup> Nem csupán az álmodó utast a hátán cipelő óriás alakja lehet ismerős a számunkra, hanem a denevérszárnyak is, amelyek Majmunát egyértelműen éjszakai lényként definiálják. Különbség viszont, hogy az *Egy hírhedett kalandorban* még Danesh rendelkezett ilyen szárnyakkal, Majmuna szárnyai gyöngyházszínűek voltak. Bár Majmuna státuszát tekintve már álomtündér, karakterében megőrzi a dzsinnekre jellemző gonosz furfangot, hiszen kétszer is átveri az elbeszélőt, aki csinos hűrikkel szeretné mulatni az idejét („No barátocskám, választhatsz; sugá gonoszul mosolyogva a Majmuna tündér.”<sup>29</sup>) Azonban a szöveg több, mint a keleti mesevilág lenyomata, hiszen sajátosan magyar vonásokat („karjai és vállai emlékeztettek azokra a kőből faragott hölgyekre, a kik az Andrassy-uton a kapubejárat fölött tartják a hatalmas erkélyt.”)<sup>30</sup> és humort kap fűszerül (az elbeszélő azért léphet be ingyen Mohamed paradicsomába, mert „reporter”, vagy ahogy maga Mohamed mondja, „tintásujjú”, akinek szabad bejárása van a privilegizált helyekre, csak jó cikket írjon a látottakról). Noha a Majmuna-történetek helyszínei egyre absztraktabbak (a földrajzilag pontosan betájolható Ararát hegyen nyugvó palota után a paradicsomkertben vagyunk, ahol a Tubafa áll), az álomvilág működése nemhogy szakralizálódna, hanem egyre profánabbá válik (a látszólag szabályos sorshúzás csalással történik, a hűrikat szó szerint kilókbán mérik stb.). „Az ember nemcsak szociális viszonyait [...] vetíti ki a túlvilágra, hanem életmódját és hazája földrajzi sajátosságait is”<sup>31</sup> – írja Propp a mesékben megjelenített túlvilág kapcsán. A *Majmuna, az álomtündér* sikerültsége abban rejlik, hogy Jókainak sikerül korának némely sajátosságát a túlvilágra vetítenie ironikus módon: a rosszul működő társadalmi gyakorlatok azért válnak jól láthatóvá, mert ezek helyszíne az idillinek vélt

<sup>26</sup> Az *Ezeregyéjszaka* meséi..., I. m., 135.

<sup>27</sup> JÓKAI MÓR, *Majmuna, az álomtündér* = *Uő., Őszi fény*, Révai Testvérek, Budapest, 1898, 153.

<sup>28</sup> *Uo.*, 154.

<sup>29</sup> *Uo.*, 159.

<sup>30</sup> *Uo.*, 158.

<sup>31</sup> Vlagyimir PROPP, *A varázsmese történeti gyökerei*, ford. ISTVÁNOVITS Márton, L'Harmattan, Budapest, 2006, 284.

paradicsom. A Borsszem Jankó élclap iróniára iróniával válaszol, és a paradicsombeli szabálytalan sorshúzással kapcsolatban Jókaihoz címzett nyílt levelet közöl: „Uram! Mult vasárnapi tárczájában egy nagy dolgot csak úgy tréfából elárul; csak úgy odavetőleg elmondja, hogyan lehetne nagy ternót csinálni: ha azt a bizonyos tíz tokot, melyekben a szerencse-számok pihennek, fölmelegítenék. [...] Ön uram, amilyen halhatatlan költő, olyan éhhetetlen ember. Ilyen eszméi vannak és néhány rongyos forintért tárczáiban vesztegeti!”<sup>32</sup>

Majmuna szerepkörének szempontjából szintén lényeges az 1891-es Pesti Hírlap karácsonyi számának mellékletében megjelenő *A királyné és a majom*, amely ismét egy tündérpárost szerepeltet, akik közbelépnek egy sosem nevető királyné és egy mindig vidám árva fiú ügyében, hogy mindkettő megtalálja azt, ami hiányzik az életéből. Majmuna ezen szöveg esetében már csak a kerettörténetben jelenik meg, szereplőtársa már nem az *Ezeregyéjszaka*ból ismert Danesh, hanem Idrisz, aki a szerzői jegyzetek alapján szintén a keleti hagyományhoz kötődik: „Muley Idris meztelen zarándok Dzseddah-tól Mekkáig”,<sup>33</sup> de lehetséges, hogy a névválasztás az *Aki a szívét a homlokán hordja* című regény Edrisz szereplőjének nevével függ össze, aki *A paradicsomban* című fejezetben pillantja meg a három tündérszép hölgyet. A Danesh-Idrisz névcseré értelmezhető az *Ezeregyéjszaka* hagyományaitól való eltávolító gesztusként is, hiszen Majmuna időközben a Jókai-szövegek sajátos motívumává vált.

*A királyné és a majom*ban a *Majmuna, az álomtündér*hez képest felcserélődik a tulajdonképpeni történet és keret viszonya: míg az előbbiben az álomutazások fikciós jellege kiéleződött a valóságsík elemei miatt (a Gül Baba sírját meglátogató hodzsa, az ajándékba kapott írás, a mandulamagok stb.), addig a tündéreket szerepeltető kerettörténet elbizonytalanítja a hihetőbb elemekből építkező történet valóságértékét. Majmuna és Idrisz szerepe nem egyértelmű, a közbenjárásuk mikéntje nem derül ki a szövegből. Joggal hihetjük, hogy a misztikus hangulat megteremtésében játszanak szerepet, illetve a transzcendens világ segítő erejét jelképezik, s az is lehetséges, hogy a keret utólag került a már meglévő történet köré, hiszen Jókai egyik noteszének bejegyzésében is kerettörténet nélkül vázolja fel a cselekmény fő mozzanatait: „A savoyard-fiú és a majma. Majom megtetszik kadinének sultán meg akarja venni. Egy pasa tud olaszul beszél fiúval. Fiú is jól jár, pasa s nagyvezér lesz.”<sup>34</sup> Bár a tündér csak a kerettörténet szereplője, nem hanyagolhatjuk el ezt a részt az életmű többi Majmuna-darabjához viszonyítva. Majmuna szerepköre ugyanis átértékelődik ebben a szövegben: már nem tudjuk, miként jelenik meg az álmodónak, ha egyáltalán megjelenik. Elsődleges célja továbbra is, hogy különböző szereplők találkozását lehetővé tegye, de hatásköre már nem csak a szerelmi szálak irányítására korlátozódik, hanem a jóság érvényesítésének érdekében is képes közbenjárni. Majmuna tehát kvázi angyalként jelenik meg, akinek célja, hogy Allah dicsőségére segítsen az embereknek: „– No már most az árvagyereknek van mit enni. / – És a királynénak van mit nevetni.”<sup>35</sup>

<sup>32</sup> Nyílt levél Jókai Mórhoz, Borsszem Jankó 1890. november 16., 2.

<sup>33</sup> JÓKAI MÓR, *Följegyzések*, II., kiad. PÉTER Zoltán – PÉTERFFY László, Akadémiai, Budapest, 1967, 35.

<sup>34</sup> *Uo.*, 358.

<sup>35</sup> JÓKAI MÓR, *A királyné és a majom*, Pesti Hírlap [karácsonyi melléklet] 1891. december 25., 2.

Majmuna szereplői megjelenítése Jókai számára folyamatos önidézési lehetőséget nyújt, azonban még terjedelmesebb azoknak a szövegeknek a listája, amelyek Majmuna alakja révén a Jókai-hagyományt elevenítik fel. Kelemen Zoltán felhívja a figyelmet Cholnoky László és Krúdy Gyula Majmuna-szereplőire: „Majmuna álomtündéri szerepe Cholnokynál egyértelmű, hiszen a címszereplő [Lutter úr] delíriumában bukkan föl igéző-nyugtató alakja. Krúdy Szindbádja Majmunkájának pedig simogatnia kell Szindbádot, hogy el tudjon aludni.”<sup>36</sup> Kelemen megállapításai helyénvalók, csupán azt a kijelentését tartom árnyalónak, amely a szereplő eredetére vonatkozik: „Jókai Mór *A debreceni kastély* című novellájában kerül elő az álomtündér, hogy aztán Mikszáth számos művében szerepeljen, főleg azokban, amelyek Jókairól szólnak.”<sup>37</sup> Bár úgy tűnik, Majmuna tényleg *A debreceni kastély*-ben bukkan fel először, nem ez az a szöveg, amely Mikszáth és más írók számára alapul szolgál, hiszen *A debreceni kastély*-ben csak utalásként, illetve egy hasonlat elemeként tűnik fel. A valódi álomtündéri szerepet az 1890-ben megjelent *Majmuna, az álomtündér* című szöveg jelöli ki a szereplő számára. Az *Egy hírhedett kalandorban* Jókai csak tündérnek jelöli meg Majmunát, aki az álmodókat csupán szállítani képes, míg a *Majmuna, az álomtündér* szereplője már képes irányítani az álomvilágot. Szintén ezt támasztja alá a tény is, hogy maga Mikszáth is csak az 1890-es évek után kezd Majmuna-utalásokat beépíteni a szövegeibe. Novelláiban és regényeiben Majmuna nem lép be a cselekményt alakító szereplők körébe, a halál vagy az elalvás eufemisztikus megjelenítésében játszik szerepet: „öreg szemeit lenyomta Majmuna, az álom jótékony tündérnöje, szelíd, puha kezével lágyan megsimogatva becsületes, ráncos arcát.”<sup>38</sup> Szintén az álom eljövételét lefestő metaforikus képként használja a szerző például a *Bálint császár* vagy *A Noszty fiú esete Tóth Marival* című műveiben is. Krúdynál ötvöződik a Jókai- és Mikszáth-féle hagyomány: Majmunka a *Szindbád álma* című szövegben tűnik fel – már a cím is sugallja, hogy a szöveg rájátszik a *Majmuna, az álomtündérre*. A kicsinyítő képzős alak (Majmunka) ekként utalhat arra, hogy a női szereplő Majmuna alakjának egy átalakított, emberré formált verziója, akinél a varázserő működése is átértelmeződik: nem természetfeletti erő megnyilvánulása lesz, hanem egy különleges bűverőként írható le, amely évekkel később is képes lesz visszacsalogatni Szindbádot: „Majmunka jutott eszébe azok közül a nők közül, akit még érdemesnek tart a megtekintésre, mielőtt búcsút mondana.”<sup>39</sup> Az sem véletlen, hogy éppen ő lesz az, aki kezével örökre lesimítja Szindbád szempilláit, ezen gesztusával pedig összemossa az álom és a halál határait: „Nemsokára megérkezett Majmunka, és kezével gondosan lenyomkodta Szindbád szempilláit.”<sup>40</sup>

Mindemellett a közelethez kötődő szövegeiben Mikszáth szófordulatként, bevett kulturális sémaként is alkalmazza Majmuna emlegetését, s ezen szófordulatok való-

<sup>36</sup> KELEMEN Zoltán, *Apák és fivérek. Cholnoky Viktor és Cholnoky László prózájának lehetséges kapcsolatairól*, ItK 2009/5., 576.

<sup>37</sup> Uo., 576.

<sup>38</sup> MIKSZÁTH Kálmán, *A becsületes Abdallah és a rosszlelkű Hasszán*, Vasárnapi Újság 1891. december 27., 861.

<sup>39</sup> KRÚDY Gyula, *Szindbád álma* = Uő., *Szindbád*, kiad. Kozocsa Sándor, Szépirodalmi, Budapest, 1985, 130.

<sup>40</sup> Uo., 143.

ban kötődhetnek Jókai alakjához (de nem feltétlenül), például: „Ami Tóth Bélát illeti, [...] ő a tubafa árnyékában megyen a hurik közé, ha megyen s Majmuna tündér fogja legyezgetni örökösen.”<sup>41</sup> A Majmuna-kép használata szerepet játszik az ironikus hangvétel árnyalásában is: „Hunyd be a szemeid, jámbor népképviselő s Majmuna álomtündér legyezőjének lágy suhogásában álmodd csendesen, jóízűen, hogy kétemeletes házakat építész – a képviselői napidíjából.”<sup>42</sup> Mikszáth roppant változatos módon utal vissza a Jókai-előképre, találni példát olyan szöveghelyre is, ahol éppen a történetben szereplő tehenet hívják Majmunának.<sup>43</sup>

Majmuna azonban nem lesz pusztán csak a kanonizált szerzők közkedvelt figurája, a 20. század elején számos olyan szöveg keletkezik, amely megidézi és továbbírja a *Majmuna, az álomtündér* hagyományát (például: Vándor Iván: *A professzor ur álma*), melyekben Majmuna egyre inkább megfelel az idealizált nőképnek. Megjelenik a drámairodalomban is: Molnár Ferenc *Madár Matyi* című színdarabjának második képe *Majmuna, a lég tündére* köré épül, s a tudósításokban a Madár Matyit játszó színész neve mellett általában kiemelik a Majmunát alakító színésznőt is, lévén Majmuna a darab női főszereplője.<sup>44</sup> Mindez megcáfolja azon sztereotípiák egy részét is, amelyekkel gyakran jellemzik az „öreg Jókait”, hiszen azzal az általános vélekedéssel ellentétben, miszerint a kortársak nem igazán figyeltek az idősödő író novellisztikájára, úgy tűnik, hogy nem csupán a regények, hanem a kisprózai művek is a figyelmük tárgyát képezték, hiszen – amint láttuk – intertextuális utalásokkal meg is idézték például Majmuna tündér hagyományát. A legmegdöbbentőbb azonban talán mégis az, hogy Majmuna oly hatalmas utat tesz meg *Az Ezeregyéjszaka meséitől* a Jókai-szövegeken át irodalmunkban, hogy néhol már az ősi magyar néphit hagyatékának tekintik alakját, s e mögött eltűnnek azok a Jókai-szövegek, amelyek valójában nagyon erős felhajtóerőként és értelmező közegként működtek e figura esetében: „Majmuna tündér indul útjára az aranyfonállal, regélték a magyar ősök.”<sup>45</sup> Ahhoz, hogy Majmuna ilyen mértékben beilleszkedhessen irodalmunkba, hogy tipikusan magyar lénynek tűnhessen, szükséges volt a fokozatos írói transzformáció, az architektextustól való lépcsőzetes távolodás mindaddig, amíg alakja kompatibilissá vált a magyar „mitológiával”, hiszen a dzsinneket hitvilágától jellemzően idegennek érezhette az olvasóközönség, míg a tündérnő alakja számos magyar regében, mesében és hiedelemben is feltűnik.<sup>46</sup> Mindemellett jelentős szerepet játszhatott a keleti szereplő hazai közegbe illeszkedésében az a tényező, amely a magyar orientalizmust megkülönbözteti más orientalista tendenciáktól:<sup>47</sup> a keleti őshaza keresésének gesztusa.<sup>48</sup>

<sup>41</sup> A Hét 1892. november 13., 739.

<sup>42</sup> MIKSZÁTH Kálmán, *A képviselői napidíjak*, Pesti Hírlap 1892. október 30., 2.

<sup>43</sup> MIKSZÁTH Kálmán, *A tisztikar és a glaukopis Athéné* = Mikszáth Kálmán összes művei, XI., kiad. BISZTRAY Gyula – KIRÁLY István, Akadémiai, Budapest, 1959, 19.

<sup>44</sup> Például: Magyarország 1906. augusztus 9., 10.

<sup>45</sup> ZSITVAY I., *Az ember szava felhőárnyék*, Ország-Világ 1925. január 4., 2.

<sup>46</sup> Lásd: IPOLYI Arnold, *Tündérek* = Uő., *Magyar mythologia*, Hechenast Gusztáv, Pest, 1854, 57–114.

<sup>47</sup> STAUD, I. m., 24–25.

<sup>48</sup> Jókainak is vannak az őshazával kapcsolatos novellái, például a *Tsong-Nu* (1851) és a *Másik haza* (1851), de kiemelhetjük azt a regesorozatot is (1858), amelyben Attilától Csabáig követi végig a hunok sorsát, akiket keleti hősöknek nevez. A *Véres könyvben* a kaukázusi népek feltűnése szintén összefügg az őshaza

Majmuna Jókai révén került irodalmunkba, hogy aztán motívummá váljon, és számos szerzőnk művében bukkanjon fel újra és újra, felidézve a Jókai-hagyomány eme szegmensét. Nem ősmagyar és sajtóságon sem magyar tehát Majmuna alakja, hiszen számos külföldi irodalmi műben is szerepel, mint például Percy Shelley *The Assassins* vagy Felicia Dorothea Hemans *The Indian City* című szövegében, melyekben a magyar álomtündértől különböző Majmuna jelenik meg (a külföldi szövegekben Majmuna nem szelidült tündérré, általában ijesztő alakként tűnik föl). Ez a különbség pedig szintén azt bizonyítja, hogy Majmuna különleges fejlődésen ment át a Jókai-szövegekben.

Az, hogy Jókai beválogatja a *Majmuna, az álomtündér* című szöveget az *Őszi fény* című kötetbe – és ekként a jubileumi, reprezentatívnak szánt gyűjteménybe is –, és egy olyan szereplőt állít előtérbe, amely saját életművén belül rendszeresen előkerül, és amely általában a magyar irodalmi hagyományba beágyazhatónak, az orientalizmus magyarosítható formájának tűnik számára, láthatóvá teszi, hogy milyen kiemelt jelentőségű volt ez a prózai alkotás a szerző életművében. A szöveg keletkezése után kialakult intertextuális hálózat, amely felidézte a Jókai-novella hagyományát, és amelyet kanonizált és nem kanonizált szerzők egyaránt működtettek, továbbhangsúlyozták a szöveg népszerűségét és irodalmunkban betöltött szerepének kiemelt pozícióját. A *Majmuna, az álomtündér* esete is azt bizonyítja, hogy bármilyen esetlegesnek tűnik a Jókai-novelláskötetek összeállítása, sok olyan szövegcsoporthoz létezik, amely valamilyen szempontból mégis fontos Jókai számára, csak időközben – filológiai eszközök híján – némiképp láthatatlanná vált.

iránti érdeklődés megnyilvánulásával, hiszen a magyar irodalomban a Kaukázus mint lehetséges őshaza (vagy egy rokon nép hazája) szerepelt, s így ezek az etnikumok Jókainál nagy hagyományú toposzok felhasználásával a magyarokéval rokon mentalitás hordozóiként jelennek meg. Vö. SZILÁGYI Márton, *Egy megkomponált novelláskötet a háborúról és az oroszokról – s még sok minden másról*. Jókai Mór: Véres könyv = *A kispróza nagymestere*, 173.

## Egy Babits-vers átváltozásai

### *A Pro mortuis ignotistól az Esti imádságig*

Aki Babits kötetében keresné a *Pro mortuis ignotis* című verset, nem találja rá, pedig szövegének jelentős része, igaz, *Esti imádság* címen, 1911-ben a Nyugat február 16-i számában megjelent *A Téli dal, Egy rövid vers, Egy szomorú vers, Naiv ballada, Egy dal, Szerenád* című versekkel együtt. Utóbb, épp az *Esti imádság* kivételével, Babits mind-egyiket beválogatta a *Recitativ* című kötetébe is. *Pro mortuis ignotis* címen egy tintairású kézirat maradt fenn és egy olyan nyomdai levonat, amelynek szövege sok tekintetben eltér a kéziratétól, viszont teljesen megegyezik az *Esti imádságéval*. Felmerül a kérdés: miért adhatott ennyire eltérő címet Babits a megjelent versnek, s ami ennél még fontosabb, lett-e poétikai jelentősége a cím és szöveg változtatásainak.

### *Pro mortuis ignotis: a kézirat*

A versnek csak az a kézírata maradt fenn, mely az Elek Artúr által őrzött Osvát-hagyaték részeként került az OSZK Kézirattárába. Feltehetőleg annak a kézíratos küldeménynek a része volt, melyet Babits – Osvát Ernő egymondatos levelében megfogalmazott kérésére, hogy küldje el neki összes műveit – állított össze 1908 novemberében.<sup>1</sup> Babits ebből az alkalomból adja postára Osvátnak azt a két részből álló, korábbi versgyűjteményét, melyet 1906 márciusában és augusztusában két baráti levél részeként még Kosztolányinak állított össze, valamint ezekhez csatolja hozzá Browning *Pippa passes* című költeményének fordítását is. E kéziratokon kívül az Osvát-hagyatékban még néhány olyan különálló lap is található, melyekre Babits több versét és fordítását valószínűleg egyenesen erre az alkalomra másolja le. Az egyik ilyen fólión három vers tisztázata található: *Modern költészet, Ősz, Pro mortuis ignotis*.<sup>2</sup> Babits mindegyik vers szövegét külön-külön autográf aláírással is ellátja, s a fólió alsó részére magyarázó, tájékoztató jegyzetként odaírja: „(E három vers 1906-ból való)”. A gondos aláírások azt jelzik, hogy a költő mindhárom önálló műként szánja publikálásra. Osvát ekkor a küldeményből összesen csak egyet választ ki közlésre, mely *Éjszaka!* címmel 1909. január 1-jén meg is jelenik a Nyugatban. Ez nem elégedetlenségét jelzi, hiszen két hónap múlva, Fenyő Miksa közvetítésével, a Nyugat Kiadó nevében felkéri

<sup>1</sup> Osvát Ernő – Babits Mihálynak, Budapest, 1908. november 19.; Babits Mihály – Osvát Ernőnek, Fogaras, 1908. december 1. = *Babits Mihály levelezése 1907–1909*, s. a. r. SzőKE Mária, Akadémiai, Budapest, 2005, 158, 168–169. (Babits Mihály műveinek kritikai kiadása – Levelezés).

<sup>2</sup> A *Modern költészet* c. vers *Téli dal* melyben a költő magát és társait bányászokhoz hasonlítja címen jelent meg (Nyugat, 1911. február 16., 331.), az *Ősz* című vers *Őszi csengő* címmel a *Paysages intimes* 4. tagverseként jelent meg a *Herceg, hátha megjön a tél is!* kötetben.

öt, hogy állítsa össze számukra első verseskötetét. Mindenesetre ekkor a folyóiratban nem jelenik meg a vers, majd Babits nem válogatja be sem az első, sem a második kötetébe. Csak 1910 végén kezdeményezi újra megjelenését, miután átszerkeszti a strófákat, és egy szakasszal kibővíti a szöveget, további 2 hónap múlva pedig új címet is ad neki: *Esti imádság*. Mivel a vers 1906-os szövegállapota publikálatlan maradt, és az olyan sok szempontból eltér a végül megjelent *Esti imádság* című verstől, érdemes a kézirat szövegét betűhíven közölni:

## Pro mortuis ignotis

Üdvözlégymáriára harangoz a harang de meg se hallva hal ki házak közl a hang.	akiktől fél a gyermek ha csendben fél maga akiknek szenvedése borzongat éjszaka.
Midőn a föld közömbös talán a meny megért: imádkozunk ma, múzsám a minden lelkekért	akiknek rémes esten ajkukról sír a szél s ujjuktól ing az asztal s báj koppanás beszél
Kik utban és felezve lét és nemlét honát lesik talán a földtől amit az ég nem ad	s lehükre fodrozódik a síma tón a hab és elhomályosul a fényes tükördarab.
Kik bolygva (s vajjon ők is tudják-e: merre? mért?) nyerik talán az égtől amit a föld remélt.	Kik bolygnak milliónkint teretlen téreken s kiderül szenvedésük a végítéleten.
Kiket közel megérez a finomúlt ideg s sok gyenge nőt sötétben ludbőröz a hideg	Azokhoz sok közünk és eleven nincs utunk: azok közül jövünk és azok közé jutunk.

A vers kiindulópontját a katolikus liturgia jól ismert része, a naponta háromszor imára hívó harangszó adja, mely után esténként megcsendül a lélekharang is, hogy a holtakért való imádkozásra figyelmeztessen. A „minden lelkekért” archaikus ízű megfogalmazása, mely a kézirat alá van húzva, és később (már az *Esti imádság* szövegében) kurzív szedéssel jelent meg, nyilvánvaló utalás a *Minden szentekért* szóló litánia jól ismert, címadó első sorára, illetve arra a liturgikus hagyományra, hogy a mindenszentek napját követő halottak napján imát mondanak valamennyi elhunyt hívő lelkéért. Ennek sajátos műfaja a litánia, mely párbeszédese formájú, ritmikus, hangosan előadott,

kultikus közösségi fohász, struktúrája megszólításból és könyörgésből alakult ki, és formája több évszázados hivatalos egyházi jóváhagyás által rögzült.<sup>3</sup>

Babits verse mégsem lesz liturgikus értelemben vett szabályos ima, mely az aposztrofé különleges esetének lenne tekinthető, ahol a diszkurzív viszony, a mintának megfelelően, egy felsőbbrendű lényel alakulna ki. Babits versében a költői én, az imádkozó személy, a hagyományos tegező formában nem Istenhez fordul, a vers megszólítottja ugyanis, a költői műalkotásokban jól ismert aposztrofikus szerkezet szerint, a költő műzsája. Ez nem is lenne különös, hiszen Babits fiatalkori költészetének visszatérő jellegzetessége a Múzsák segítségkérő megszólítása vagy megnevezése. (A Múzsához fordul segítségül például a következő versekben: *Ars poëtica*; *Levél*; *A költészet katekizmus*; *In Horatium*; *Immortale jecur*; *Baba*; *Szép kikelet...*; [Gunnyasztva múzsám, szárnya tollpibéi...]; *Ballada Irisz fátyoláról*; [Fényverő bús szívenyhítő zápor...]; *ALLA MVSA*; *Óda a szépségről*; *Thamyris*; *Az égő pusztá*; *Nyári idill*.) De az odafordulás és megszólítás ebben az esetben egy költői csavart is jelent, hiszen a vers beszélője azért fordul a Múzsához, azért őt hívja, hogy költői műalkotásként egy imát segítsen neki létrehozni: „imádkozunk ma, múzsám / a minden lelkekért”. Az újabb költői csavar az, hogy a harmadik versszaktól kezdve, az invocatio értelmében, lehetőség lenne egyes vagy többes szám első személyben, a Múzsák segítségével, az ima szabályai szerint az Úrhoz vagy valamilyen közbenjáró szenthez fordulni, azonban ez nem történik meg, hiszen a továbbiakban nyelvtanilag nincs már jelezve semmilyen dialógus, és az egyes szám harmadik személyben megfogalmazottakban sem történik utalás Istenre. Ezzel szemben, ha a párbeszédese formára nem is, a litánia egyik fontos elemére, az ismétlődéses szerkezetre történik intertextuális utalás. A *Mindszentek litániája* ismétlődő megszólításokkal indul:

Mennyei Atyaisten,  
Irgalmazz nekünk!  
Meváltó Fiúisten,  
Irgalmazz nekünk!  
Szentlélek Úristen,  
Irgalmazz nekünk!

Babits minden strófa elején szintén ismételi, de nem konkrét neveket, hanem vonatkozó névmásokat, melyek „a minden lelkekért” vonzatai: „Kik”, „Kiket”, „akiktől”, „akiknek”, „Azokhoz”. Tehát nem azokat szólítja meg a párhuzamos szerkezeten belül, akikhez az ima a liturgikus litánia szabályai szerint fordulni szokott, hanem azokat sorolja fel, akikért a szavát felemelné egy elmondandó imán belül. Olyan kihagyásos szerkezet jön így létre, melyben a felsorolás keretében a lírai én nem vált át sem a kérő, sem a bűnbánati, sem a hálaadó imák körébe tartozó szokásos megszólítási formákra. (Könyörgj érettünk! Irgalmazz nekünk! Hálát adok Neked, Istenem!) Az ismétlődő szerkezet

<sup>3</sup> SZIKSZAINÉ NAGY Irma, *A szertartási és a költői litániák szöveg- és stíluszserkezetet teremtő alakzatai = A stilisztikai-retorikai alakzatok szöveg- és stílusstruktúráját meghatározó szerepe*, szerk. SZIKSZAINÉ NAGY Irma, A Debreceni Egyetem Magyar Nyelvtudományi Intézetének Kiadványai, Debrecen, 2012, 158.

keretében viszont érzékletes leírást kapunk a milliányi megholt lelkének szenvedéséről, „teretlen téreken” való bolyongásáról, „mely borzongat éjszaka”.

Poétikailag fontos, hogy Babits itt a minden lelkek jellemzésére nem a katolikus hit szokásos tematikájából meríti költői képeit, hanem főleg a babonák, a misztika világából hoz példákat: létezésüket jelzi az asztaltáncoltatás, az elhomályosuló tükör, a fodrozódó hab. Sőt az elhunytak feltámadásában való hitet, mely a keresztény vallás egyik alapja, két sor is elbizonytalanítja: „lesik talán a földtől / amit az ég nem ád”, „nyerik talán az égtől / amit a föld remélt.” Egyetlen konkrét bibliai utalás van a versben, mely a korábbi két *talán* által bizonytalanra tett kijelentéseket ellensúlyozza: „kiderül szenvedésük / a végítéleten.” Mint említettem, az imák elfogadott rendje szerint a vers végén sem fohász, sem áldáskérés nem fogalmazódik meg a „minden lelkek” érdekében, hanem Babits a saját viszonyát határozza meg hozzájuk egy nietzsche-i ihletésű megfogalmazással: „azok közül jövünk / és azok közé jutunk”. Vagyis a vers által megnevezett egyházi megszólalási forma sugallta vallási érzületet Babits a misztikus babonák felsorolásával, de leginkább a megismételt *talán*-nal elbizonytalanítja, a kérdéseket (s vajjon ők is / tudják-e: merre? mért?) nem a liturgikus hagyományba betagozódott módon veti fel, hanem filozófiai kérdésként.

Az ismeretlenség és névtelenség fontos eleme a versnek. A Katolikus Lexikon meghatározása szerint Mindenszentek ünnepén „mindazon megdicsőült lelkeket ünnepeljük, akikről megszámlálhatatlan sokaságuk miatt (vö. Jel 7,9–10) a kalendárium külön, név szerint nem emlékezhet meg.”<sup>4</sup> Babitsot, akit a név jelentésének kérdése oly hosszan foglalkoztatta, elég utalni saját nevének különböző használatára (Babics/Babits), vagy az *Anyám nevére és Névjegyemre* című versekre, e névtelenség is vonzza és érdekli, ezért kap különös hangsúlyt a címmé emelt „ignotis” szó. A *Pictor Ignotus* versben is a „legizgatóbb” számára a névtelen festő lesz: „neved ma nincs / és vagy, szegény, mint aki nincs”.

Babits nemcsak a litánia hagyományával lépteti párbeszédbe versét, hanem intertextuális eszközökkel egy francia szimbolista költő versével is. Bár keletkezéstörténeti vallomásaiban maga nem hivatkozik rá, a *Pro mortuis ignotis* cím nyilvánvalóan Robert de Montesquiou *Mortuis ignotis* latin című, francia nyelvű versét idézi meg. Honnan ismerhette Babits a szerzőt és a verset? Robert de Montesquiou-Fézensac (1855–1921) külön grófként lett esztéta és a párizsi szimbolista körökben járatos költő. A társasági élet egyik hangadójaként korának egyik legismertebb dandyje lett. Köztudomású volt, hogy Joris-Karl Huysmans róla mintázta bizarr életű hőségét, Des Esseintes hercegnek az alakját az *A rebours* címen 1884-ben megjelent, akkor nagyon népszerű regényében, melynek jelentőségét Szerb Antal tömören így foglalja össze: „a dekadencia kézikönyve”.<sup>5</sup> Montesquiou személyiségének hatását mutatja az is, hogy később Proust *À la recherche du temps perdu* című regényében ő szolgált Charlus bárójának mintájául. Nevét és műveit Babits tehát jól ismerhette, hiszen a *Szagokról, illatokról* című esszéjében, mely 1909. március 1-jén jelent meg a *Nyugataban*, teljes tájékozottsággal hivatkozik kötetére mint egyik legfontosabb inspirálójára:

<sup>4</sup> <http://lexikon.katolikus.hu/M/Mindenszentek%20%C3%BCnnepe.html>

<sup>5</sup> SZERB Antal, *A világirodalom története*, 1–3, Révai, Budapest, 1941, 3/130.

„egész verseskönyvet írt a virágillatokról a Flaubert *Salammbójából* vett címmel: *Le Chef des Odeurs suaves*”.<sup>6</sup> Montesquiou *Mortuis ignotis* című versét pedig bizonyosan olvasta a *Poètes d'aujourd'hui* című antológiában.<sup>7</sup> A híressé vált kötet, mely 1900-ban jelent meg először, a francia szimbolista költők válogatott verseit gyűjtötte össze, a szerzők közt olyan jelentős nevek is szerepeltek, mint Barbusse, Mallarmé, Moréas, Rimbaud és Verlaine. A huszadik század elején, a budapesti egyetemen tanuló, a költészet iránt érdeklődő fiatalok úgy forgatták lapjait, mint a modern költészet bibliáját. Az antológia később egyre bővülő kiadásokban látott napvilágot, de Robert de Montesquiou-nak ez a verse a kezdetektől szerepelt a gyűjteményben, tehát Babits bármelyik példányt vette a kezébe, olvashatta a *Mortuis ignotis*. Magyarországon ez az antológia annyira híressé és mértékadóvá vált, hogy mintája lett a Nagyváradon megjelenő *A Holnapnak* is. Juhász Gyulának elég csak egy szóval jeleznie az összefüggést a két kötet közt, mikor először ad hírt Babitsnak a készülő antológiáról, mert biztosan számíthat közösen megszerzett tudásukra: „Modern magyar antológiát akarunk szerkeszteni, Adyval az élen. (A *Poètes d'aujourd'hui* mintájára.)”<sup>8</sup> A *Poètes d'aujourd'hui* népszerűségét, megbecsültségét az is bizonyítja, hogy ez a válogatás szolgált Kosztolányi *Modern költők* (1914) című fordításkötetének alapjául is.<sup>9</sup> Épp ezért a *Mortuis ignotis* cím idézése egyúttal a szimbolisták melletti elköteleződés rejtett üzenetének is tekinthető.

A cím szavainak megisméltése mellett a két verset több közös motívum is összekapcsolja. Montesquiou, ahogy Babits is, szintén a halottak napja alkalmából indítja személyes hangú költeményét. Saját fájdalmaról ír, mely a temetőben tölti el, de a vers szerint az igazi szomorúság akkor tör rá, amikor megpillantja az ismeretlen helyen nyugvók névtelen sírján gyűlő virághalmokat. Úgy érzi, hogy e virágokat hozó gyászolók a többiekével össze nem mérhető kínokat élnek át, hiszen még azt sem tudhatják, hol nyugszanak szeretett halottjaik. Montesquiou verse azt sugallja, hogy ezeket az embereket különös, gyötrősen misztikus kapcsolat fűzi a levegő és a tenger végtelen teréhez (à travers les mers et par l'espace), hiszen szeretteik kapcsán folytat olyan gigantikus kiterjedésű sírokra kell gondolniuk, mint a „jégvilág, az óceán, a végtelen” („les glaciers, les océans, les infinis”). Épp ezért lesznek gyötrő bánatuk kiszolgáltatóitjai, hiszen a földkerekség bármely pontján, a világmindenség bármely irányából váratlanul rájuk törhet veszteségük mindent elsöprő, súlyos fájdalma.

Babits verse sok ponton különbözik Montesquiou-étól, például központi témája nem a gyászolók fájdalma, hanem a helyüket nem lelő, mindenhol jelen lévő halott lelkek szenvedése. Azonban a „sima tó habján” és a „szélben” is jelen levő, a „teretlen téreken” bolygó milliányi lélek költői képének megalkotására nagy bizonyossággal

<sup>6</sup> BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok, kritikák 1900–1911*, s. a. r. HIBSCH Sándor – PIENTÁK Attila, Argumentum, [Budapest, 2010], 188. (Babits Mihály műveinek kritikai kiadása – Esszék, tanulmányok, kritikák)

<sup>7</sup> *Poètes d'aujourd'hui, 1880–1900, morceaux choisis accompagnés de notices biographiques et d'un essai de bibliographie*, par Adolphe van BEVER – Paul LÉAUTAUD, Mercure de France, Paris, 1900, 215–216.

<sup>8</sup> Juhász Gyula – Babits Mihálynak, Nagyvárad, 1908. április 28., = *Babits levelezése 1907–1909, i. m.*, 89.

<sup>9</sup> RÁBA György, *A szép bútlének. Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai*. Akadémiai, Budapest, 1969, 222. (Irodalomtörténeti könyvtár)

hatott az ismeretlen helyen nyugvó halottak minden teret és elemet átható emlékének misztikus leírása. A *Mortuis ignotis* cím szavainak megismérlésekor Babits bizton számíthatott arra, hogy az antológiát nagyra becsülő író-barátai, illetve a modern költészetben jártas olvasók könnyedén felismerik a párizsi dekadens körökben jól ismert grófra való játékos utalását, s ennek következtében a meglévő tematikus összefüggéseket is megértik. A vers egészének szempontjából tehát gondolatilag legalább annyira fontos Montesquiou háttérbeli jelenléte, mint a szertartásbeli litánia hagyományos és közismert mintája. Ebben a szoroson megszótt intertextuális hálóban válhat még súlyosabbá az imát megértő mennyben való kételkedés lehetősége: „Midőn a föld közömbös / talán a meny megért”.

A *Pro mortuis ignotis* cím, mint paratextus által az egyházi liturgia hagyományt közvetítő és a szimbolista költészet modern bizonytalanságot sugalló szöveghelyei egyszerre aktivizálódnak. Az utalások összefonódó és egymással vitázó világa, annak a gondolkodói és alkotói folyamatnak a részévé teszik a verset, amelyben Babits a katolikus hittelt és annak gyakorlásával kapcsolatos dilemmáival néz szembe. Ebben az időszakban születik *Keresztény* című verse is, mely iróniával közelít a jámboran hívő lelkek vallásos buzgóságához, ez utóbbi ráadásul a hitbéli alternatívákat egymás mellé állító *Theosophikus énekek* része lesz. Szintén 1906-os a *Keserű órán* [Régi vers egy fiatal költő keserűségeiből] is, melynek istentagadó világa, „ó menny, üreslő boltozat”, mintha egyenesen felelne a *Pro mortuis ignotis* megfogalmazásával: „Midőn a föld közömbös / talán a meny megért”. Ez a gondosan kialakított, többdimenziós intertextuális szerkezet teszi a *Pro mortuis ignotis* című verset vibrálóvá, gondolatilag és poétikailag izgatóvá.

Babits korai verseinek egyik karakterisztikus jellemzője ez az intertextuális telítettség. Törekszik rá, kísérletezik vele, különböző formáit próbálgatja. Most elég egy jellemző példát kiemelni, a *Turáni indulót*. Rába György megfogalmazása szerint: „a vers Richepin egyik költeményének (Marches Touraniennes) valóságos átköltése”.<sup>10</sup> Rába meggyőzően mutatja ki azokat a poétikai, tartalmi, sőt néha egyértelmű szövegszerű összefüggéseket, rájátszásokat, amelyekre Richepin népszerűsége ellenére sem jöttek rá a kortársak, pedig Babits a címet hűségesen és készségesen le is fordítja. Azonban „szolgai utánzásnál”, ahogy Rába fogalmaz, többről van szó, ennél összetettebb a mű. A kísérlet tárgya itt is az, hogy a modern Richepin szövegére való utalásokat hogyan tudja valami egészen mással, jelen esetben nem a patinás, liturgikus hagyománnyal, hanem a magyar irodalom örökségével összeolvasztani. Már a magyaros ritmusú felező nyolcas, a ragrímek halmozott szerepeltetése is a régi magyar költészet verselését idézi. A „röpke rárók” jelzős szerkezet sem csupán ritka szavak felhasználásával jön létre, ahogy Rába írja, hanem Babits egyúttal határozottan utal Balassi Bálint híres költeményére, hiszen ő alkalmazza a „rárószárnyon járó hamar lovak” kifejezést a *Hatvanhatodik* sorszáma, *Valedicit Patriae, amicis iisque omnibus quae habuit carissima* (Búcsút vesz hazájától, barátaitól, és mindattól, amit oly igen kedvelt) alcímű versében. Babits nemcsak Balassi költészetét idézi meg, hanem a legkülönbözőbb

<sup>10</sup> RÁBA György, *Babits Mihály költészete 1903–1920*, Szépirodalmi, Budapest, [1981], 208.

módszerekkel egyúttal Arany be nem fejezett hun trilógiáját is. Horváth János kéziratban maradt tanulmányában „Arany János-i”-nak nevezi a verset.<sup>11</sup> Márki Imre is hasonlóan ír 1908-as kritikájában: „E versnek korhű nyelvezete és ódon csengésű ritmusa egyenesen az Arany Jánosé, akit a magyar irodalom összes költői közül egyedül tartottunk volna képesnek azonos tárgy mellett hasonló tökéletességű remekműnek az alkotására.”<sup>12</sup> A recenzensek által emlegetett általános hangulaton és nyelvezeten túl azonban még többről van szó, határozott intertextuális kapcsolatokat is felfedezhetünk Babits és Arany műve közt. Például a „*Szélről ellett ménünk táltos*” sor egyes szavai konkrétan is idézik a *Buda halálát*: „Vad ménes akarhány, vad anyáktul ellett, / Barangol a síkon, Etel vize mellett, / Vemhedzik a kanca viharos széllángtól, / Fene táltos-méntől, futosó villámtól.” (*Buda halála*, 10. ének, 339. sor; kiemelés tőlem: K. Á.)<sup>13</sup> Arany *Az utolsó magyar* című versében is hasonló szókapcsolattal jellemzi a honfoglaló magyarok lovát: „hol a csikó szélről fogant”. Sőt, a refrénként alkalmazott „huj, huj, huj” harci kurjongatás mintája is bizonyosan Arany János, ő használja ezt az ősi, felkiáltó szót a *Buda halálában*: „Lárma, paizscsörgés, ördögi huj! huj! szó: / Félelem a vadnak ez idegen új szó.” (*Buda halála*, 5. ének 183. sor.) A sorhoz ráadásul egy figyelemfelhívó, szerzői jegyzetet is kapcsol: „Egyike a legrégebb történeti szavainknak. Mint csatakiáltást adja krónikánk, a régi magyarok szájába: »diabolica huj! huj! exclamatio.« A. J.”<sup>14</sup> Babits részéről a rájátszás tudatosságát az is megerősíti, hogy a *Turáni induló* megírása után pár évvel, 1910-ben, egy Oláh Gábor verses regényéről írt recenziójában maga említi Arany szóhasználatát, sőt, némi iróniával, saját versét is idézi, mint „modern pogány-magyar” indulót: „Sokszor a reminiscenciák nagyon is szembetűnök; mikor azt olvassuk az ősmagyarokról: [...] Zengett a pusztán akkor huj-huj szó. / Gallen kapuját mászták és rázták. – kinek ne jutna eszébe akkor együtt az Arany hatalmas »ördögi huj-huj szó« és némely modernnek pogány-magyar indulói.”<sup>15</sup> A versbéli utalás, mint Babitsnál annyiszor, most is állásfoglalást jelent Arany költészete mellett, tudjuk, hogy már egyetemistaként is igen nagyra tartotta a hun trilógia elkészült részeit, tisztelgő verset is írt *Arany: Csaba töredékei olvasásakor...* címmel 1904 decemberében.<sup>16</sup>

Eszébe se jut, hogy mindez utánzás vagy lopás lenne részéről, ahogy aztán később kritikusan vádlón a szemére vetik. Sőt, elvárja, hogy bonyolult átvételeit felismerjék. Rájátszásokban, vendégszövegekben leggazdagabb műve, a *Laodameia* kapcsán válik ez nyilvánvalóvá. Babits, amikor Szilasi Vilmosnak vall versei keletkezéséről, épp e szándék miatt készít pontos leltárt. Gondosan felsorolja neki, a görög irodalom alapos ismerőjének, a verses drámában vendégszöveggel jelen levő szerzőket: Lukianosz

<sup>11</sup> HORVÁTH János, *Babits Mihály*, (1912) = *Horváth János irodalomtörténeti munkái*, 5. szerk. KOROMPAY H. János – KOROMPAY Klára, Osiris, Budapest, 2009, 347.

<sup>12</sup> MÁRKI Imre, *Két szegedi költő. Babits Mihály és Balázs Béla*, Szegedi Híradó 1908. november 17., 6.

<sup>13</sup> ARANY János, *Összes művei*, 4. Keveháza. *Buda halála. A hun trilógia töredékei*, s. a. r. VOINOVICH Géza, Akadémiai, Budapest, 1953, 99.

<sup>14</sup> *Uo.* 50., 132.

<sup>15</sup> BABITS Mihály, *Korunk hőse*, Nyugat 1910. április 1., 474 = BABITS, *Esszék*, i. m., 283.

<sup>16</sup> Lásd erről részletesen *Babits Mihály összes versei 1890–1905. Kritikai kiadás 1.*, s. a. r. SOMOGYI Ágnes, keletkezéstörténeti jegyz. HAFNER Zoltán, Argumentum, Budapest, 2017, 336–337.

Proteszilaosz története az egész műre, „Swinburne Atalantája a karénekekre” volt hatással, valamint „Homéros összes idevágó helye. Catullus, Sappho, Horatius, Aischylos”.<sup>17</sup> Babits tehát nem elrejteni akarja művének transztextuális kapcsolatait, hanem épp fordítva, nagyon is számít értő olvasóra, hogy azonosítsák az utalásokat, a néha intarziászerűen beillesztett, néha akár strófányi hosszúságú vendégszövegeket. Egy kortárs visszaemlékezése szerint ő maga panaszkodott, hogy környezete, kiadója, kritikusi mennyire nem értik módszerét, hiszen a *Laodameia* egy részletében, a „»Büszke székedben magas Aphrodité« ódában senki sem ismert rá az eredeti Sappho versre”.<sup>18</sup> Ugyanígy minden bizonnyal számítani szeretett volna arra is, hogy a *Pro mortuis ignotis* cím által kijelölt pretextus legkülönbözőbb összefüggéseit az értő olvasók megfejtse és a vers egészének értelmezéséhez hozzáadják.

### Pro mortuis ignotis: a visszavont levonata

*Pro mortuis ignotis* címmel fennmaradt egy javítatlan, visszaküldetlen korrektúra levonata is, a szöveg a Nyugatban jelent volna meg. A helyzetet így magyarázza Török Sophie ceruzairású rájegyzése, melyet nyilván Babits halála után készített, feltehetőleg akkor, amikor a *Babits Mihály Összes Művei* (1945) című kötetet rendezte sajtó alá: „Megj. Esti imádság címen a Nyugatban”. A szöveget ő publikálta kötetben először *Esti imádság* címen a *Kihagyott versek* közt az első megjelenés pontos adatával.<sup>19</sup>

Az 1910-ben keletkezett korrektúrapéldány szövege lényegesen különbözik az 1906-os állapotot tükröző 1908-as kéziratétól. A kézirat szövegében negyedfeles és hármas jambusok váltják egymást négysoros strófákat alkotva. Ezeket a rövid sorokat 1910-ben Babits szabályos niebelungi sorokká vonja össze, a 4 soros strófabeosztást úgy tudja megőrizni, hogy minden második versszakot egyesít az utána következővel. Ezenkívül bizonyos szakaszok sorrendjét is megváltoztatja: felcseréli a 3. és 4. szakaszt (az *Esti imádság* sortagolása szerint: az 5–6. sort a 7–8. sorral), valamint a 7. és 8. szakaszt (az *Esti imádság* sortagolása szerint: a 13–14. sort a 15–16. sorral). A legfontosabb változtatás az, hogy egy teljesen új versszakot illeszt a vers végére, méghozzá olyat, amely az ismeretlen halottakért mondandó imát célul kitűző címmel ellentétes tartalmú kijelentéssel kezdődik: *Ismertem*.

Ismertem egy leánykát, szép volt és halavány,  
és elrepült a lelke egy szennyes éjszakán.  
Mit csinál, árva lélek, föld felett, ég alatt?  
Sápadt teste azóta a sírban elrohadt.

<sup>17</sup> KELEVÉZ Ágnes, *Babits vallomása Szilasi Vilmosnak versei keletkezéséről*, Irodalomtörténeti Közlemények 1994/5–6., 755.

<sup>18</sup> MATTYASOVSKY Erzsébet FRIDECZKY Józsefné, *Emlékeim Babits Mihályról*, közl. ÉDER Zoltán, Irodalomismeret 1999/1–2., 11.; Vö. ÉDER Zoltán, *Babits a katedrán*, Szépirodalmi, Budapest, 1966, 171., 174.

<sup>19</sup> *Babits Mihály összes művei. Összes versek. Írás és olvasás.*, s. a. r., utószó Török Sophie, a hátrahagyott versek előszava ILLYÉS Gyula, Franklin, [Budapest, 1945], 641. (Babits Mihály összes művei)

Már nem a „teretlen téreken” bolygó, ismeretlen halottakhoz való viszony filozofikus szintű gondolata zárja a verset, hanem egy személyes emlék, egy fájdalmas halál leírása. Az eddigi befejező versszak többes szám első személye – „azok közül jövünk és azok közé jutunk” – határozottan egyes szám első személybe vált át: „Ismertem egy leánykát”. A kezdet és a befejezés közti különbség hangsúlyozása érdekében Babits a központozást is átalakítja úgy, hogy az első 5 versszak egyetlen mondatot alkosson, vagyis a verskezdő nagybetűt kivéve minden sort és szakaszt kisbetűvel kezd. Csak az utolsó, újonnan beillesztett, személyes érzéseket megfogalmazó szakasz alkot külön mondatot.

A vers esztétikai értékén nem változtat, mégis magyarázatot ad az átalakításra az életrajzi háttér tisztázása. Babits nem említi sehol, de minden bizonnyal egy nemrég lejátszódott családi tragédia emléke kísérti. A vers leadása előtt másfél esztendővel korábban, 1909 májusában Kelemen Imre (Babits nagybátyja) másfél éves kislánya halt meg váratlan betegség miatt. Az újszülöttet Kelemen Imre még meleg szavakkal mutatta be Babitsnak 1907. november 23-án írt szokásos, születésnapj üdvözlő levelében: „Reméljük, hogy a karácsonyi haza utazásodat úgy intézed, hogy megismerjed családunknak előtted még ismeretlen tagját, mert ő olyan szép hogy érdemes a megismerésre.”<sup>20</sup> Babits bizonyosan meg is látogatja őket, hiszen ebben az évben hazafelé utazóban megáll Budapesten, és ekkor természetesen személyesen is láthatja a „szép” kislányt.<sup>21</sup> A gyermek korai halála az egész családot mélyen megrázta, bár a családi levelezésben a „nagy gyász” hírével kapcsolatos levelek közül csak özv. Kelemen Mórné Kelemen Gizella 1909. május 21-i, Babits édesanyjának írt levele maradt fenn, de ez is hűen visszaadja a fájdalom mélységét.<sup>22</sup> E megrendítő emlék felidézésének hatására a versben a hangsúly áttolódik a lételméleti kérdésekről, a „teretlen téreken” bolygó „minden lelkek” titkát firtató gondolatmenetről a kicsiny test élő szépsége és annak halál utáni enyészete közti különbség naturalisztikus leírására: „Sápadt teste azóta a sírban elrohadt.” Így, bár a vers címe ekkor még *Pro mortuis ignotis* marad, azonban a cím által sugallt fő gondolatokat, melyek a verset Montesquiou-hoz is kötötték, az ismerős kislány emlékének és pusztulásának leírása elbizonytalanítja.

Miért maradt kiadatlan a *Pro mortuis ignotis*nak ez a változata? A magyarázatot három vers egymással összefüggő korrektúrapéldányában találjuk meg, melyek a következők: *Pro mortuis ignotis* (OSZK Fond III/1958/21.), *Divina machina* (OSZK Fond III/1958/6.), *Egy verseskönyv epilógusa* (MTA Ms 4699/16.). E szövegek leadása és visszavonása mögött egy mély válság története húzódik meg, s az igazi, gondot okozó vers a három közül az *Egy verseskönyv epilógusa*. Babits 1910 végén állítja össze a *Herceg, hátha megjön a tél is!* kötet verseit, ekkor még a saját elképzelése szerint *Klasszikus álmok* lett volna a kötet címe. Azonban verseit újraolvasva, megcsömörlik saját költői módszerétől. Erről tanúskodik egyrészt december végi nyilatkozata, melyet

<sup>20</sup> *Babits levelezése 1907–1909*, i. m., 59.

<sup>21</sup> Vö. RÓNA Judit, *Nap nap után. Babits Mihály életének kronológiája 1883–1908*, Balassi, Budapest, 2011, 400. (Babits-kronológia, 1)

<sup>22</sup> *A Babits család levelezése*, szerk., vál., szöveggond., bev., jegyz. BUDA Attila, Universitas, Budapest, 1996, 316–317. (Babits könyvtár)

a *Mi készül a magyar művészetben* című körkérdésre válaszként fogalmaz: „Legközelebbi könyvem valószínűleg verseskönyv lesz, talán *Klasszikus álmok* címen [...] Tervem annyi van, hogy bajos őket leírni. Új formám talán prózavers lesz vagy valami egészen új kísérlet, mert minden eddigitől egy kissé megcsömöröltem.”<sup>23</sup> Másrészt ekkor írja meg azt a szélsőséges indulatokkal önmagát ostorozó versét is, melynek eredetileg (a nyilatkozatban használt szóval egyezően) az *Angyalos* könyvben lévő kéziratban található *Csömör* címet adta.<sup>24</sup> Már a kezdő sorok sokat elárulnak az önostorozó attitűdből: „Pfuj, megutáltam magamat / magamat és a verseket: / tengeri betegséget kaptam / a sok ringó ütemektől.” A korrektúrában lévő cím sokkal határozottabban utal a verskötet leadása utáni állapotra, mint a vers kézirat címe: *Egy verseskönyv epilógusa*. A vers kéziratát, talán nemcsak további kettő, hanem még több más költemény társaságában, Babits december folyamán küldheti el Osvátnak, majd december végén kaphatja meg a Nyugat korrektúrapéldányát. Ekkor gondolja meg magát, s visszatartja a szövegeket a következő kommentárral: „Bocsánatot kérek, hogy ebben a levélben nem küldöm vissza a szívesen megküldött korre«k»turát; de ezektől a versektől most valóságos idioszünkráziám van; sehogysem tudom magamat rávenni, hogy a Nyugatban való megjelenésükbe belenyugodja«m».” Levelének végén mentegetőzve megjegyzi: „Egy részü«k»et talán kiválasztom; [...] a szedés ebben az esetben sem veszne kárba.”<sup>25</sup> A korrektúrában hagyott versek közül az *Egy verseskönyv epilógusa* mellett a *Divina machina* és a *Pro mortuis ignotis* kiszedett szövege maradt fenn. Közülük az első kettőt Babits sehol nem fogja megjelentetni, de talán épp azért, hogy a szedés ne vesszen teljesen kárba, mint erre lemondó levelében is kitér, a *Pro mortuis ignotis* szövegét, igaz más címmel, végül hamarosan közölni fogja a Nyugatban.

### Esti imádság: a megjelent szöveg

Babits a Nyugat 1911. február 16-i számában hét darabból álló versfüzért publikál, melyeknek részeként az egyes versek címeit és alcímeit egymáshoz hasonló módon alakítja ki. A címekben egyszerűsége törekszik, vagy határozatlan névelővel ellátott vagy a nélküli jelzős szerkezeteket választ, amelyekben a jelző rövid és egyszerű (téli, rövid, szomorú, naiv, esti), a főnév pedig valamilyen irodalmi műfajt jelöl (dal, vers, ballada, imádság), kivéve a *Szerenád* címet, amelyben nincs sem jelző, sem határozatlan névelő, maga a főnév pedig nem irodalmi, hanem zenei műfajt nevez meg. Ezzel szemben az alcímek feltűnően hosszúak: *Téli dal melyben a költő magát és társait bányászokhoz hasonlítja; Egy rövid vers melyben a költő saját lelkét szólítja meg és nagyon kegyetlen dolgokat mond neki; Egy szomorú vers melyben a költő azon panaszkodik, hogy*

<sup>23</sup> A kulcslyuk előtt. *Mi készül a magyar művészetben*, Független Magyarország 1910. december 25., 40. = BABITS Mihály, *Riportok, interjúk, nyilatkozatok, vallomások*, s. a. r. TÉGLÁS Andrea – TÉGLÁS János, Magyar Napló, Budapest, 2018, 16, 480. (Babits Mihály műveinek kritikai kiadása – Esszék, tanulmányok, kritikák)

<sup>24</sup> Utóbb, ironikusan tekintve vissza saját válságára, a kéziratban szereplő tintaírású „Csömör” szó elé Babits ceruzáírású jelzőt illeszt: *Naiv*. Rába György a verset *Naiv Csömör* címen elemzi.

<sup>25</sup> *Babits Mihály levelezése 1909–1911*, s. a. r. SÁLI Erika – TÓTH Máté, Akadémiai, Budapest, 2005, 122. (Babits Mihály műveinek kritikai kiadása – Levelezés)

*nincsen barátja; Naiv ballada melyben a költő elbeszéli, hogy egyszer nagy sereg lányokat látott...; Egy dal amelyet a franciák chanssonak neveznek; Esti imádság melyben a költő kéri a Múzsát, hogy az elköltözött lelkekért imádkozzék; Szerenád melyben a költő kedvese szépségét dicséri.*

Rába György a Szilasi Vilmos és Babits által jegyzetelt verskötetek néha megtévesztő adatai alapján úgy véli, hogy a versfüzér darabjai, az átélt válság utóhatásaként egységesen 1911 januárjában keletkeztek. Szerinte a költeményeket, Dante Beatrice-szituációjához hasonlóan, a Fogarason kialakult és hamar véget érő Emma-szerelme ihlette: „[a] versek összetartozását a szerelmi fájdalom azonos koloritjával festett motívumrendszerek tónusegysége szabja meg.”<sup>26</sup> Azonban, ha a versek keletkezéstörténetét az azóta előkerült Osvát-hagyatékban lévő kéziratok segítségével alaposabban megvizsgáljuk, megállapíthatjuk, hogy a füzér egésze nem egyetlen termékeny és ihletett hónap szülötte, hanem különböző darabjai hosszabb időtartam alatt, 1906–1911 között keletkeztek, s nem a „megélt szerelme” bergsonian pergő jelenetei, melyek mindinkább eltávolodnak a valóságos románc életszerű vonatkozásaitól, ahogy Rába György meghatározza,<sup>27</sup> mivel némelyik vers megírása, mint az *Esti imádság / Pro mortuis ignotis* esete is jól mutatja, jóval korábbi kezdetre nyúlik vissza annál, hogy Babits Fogarason egyáltalán megpillanthatta a párdücsögő cukrász kisasszonyt, akit Emma néven tart számon a szakirodalom. A verseket tehát nem a Beatrice-motívum életrajzi hasonlósága ihlette, hanem a költő egészen más miatt, önszemléleti pozíciójuk visszamenően közös jellege miatt válogatta ki és rendezte össze őket egy csokorba. Az *Egy verseskönyv epilógusában* megfogalmazott új célt, az „új leszek, szabadabb” programját Babits ekkor láthatóan mégsem a „mérték nélkül és rím nélkül / és a legprózaibb kifejezésekkel” való „éneklés” segítségével igyekszik megvalósítani, a kiutat ekkor nem a prózavers fogja jelenteni számára. A *Herceg-kötet* jelentős részét alkotó, az antikvitás világából építkező szerepversek, a „klasszikus álmok” helyett most csupa olyat válogat össze, amelyekben vagy egyes szám vagy többes szám első személyben fogalmazza meg saját költői, érzelmi helyzetét, legtöbbször egzisztenciális válságát, és amelyeket minden bizonnyal épp személyességük, önszemléleti jellegük miatt zárta éveken át fiókjába.

Jellemző azonban Babits alkotási módszerére, hogy ezt a látványos lírai fordulatot olyan egységesítő címadási stratégiával hajtja végre, mely egyúttal mégis távolságtartó és az egyszerű befogadást nehezítő, intertextuális utalásokkal teli. Ihlettörténeti valóságában, melyet Szabó Lőrincnek tett, az alcímek kialakításának egyszerre két irodalmi mintáját is megnevezi. Az egyik a régi magyar költészet hagyománya, melyre a *Szerenád* című versnél hívja fel Szabó Lőrinc figyelmét: „Ez a kitétel: »igen keserüli«, Balassa és a régi magyar költészet hangja.”<sup>28</sup> És valóban, az alcímek egész szerkezete és stílusa Balassira való tudatos költői rájátszás eredménye. Balassinál a versek alcímei ugyanúgy vonatkozó névmással kezdődnek, mint Babitsnál, igaz, nála a régies

<sup>26</sup> RÁBA, *Babits Mihály költészete*, i. m., 358.; RÁBA György, *Babits Mihály*, Gondolat, Budapest, 1983, 72. (Nagy Magyar Írók).

<sup>27</sup> Rába, *Babits Mihály*, i. m., 75.

<sup>28</sup> GÁL István, *Babits egyes verseinek keletkezéséről*, Irodalomtörténet 1975/2., 452.



„kiben”, s nem a „melyben” szerepel. Balassira az is igen jellemző, hogy alcímei röviden leírják és előlegezik a vers érzelmi tartalmát, például a tizedik versnél: „Kiben az szeretője háládatlansága és keménsége felől panaszkodik”. Határozottan erre játszik rá Babits az *Egy szomorú vers* alcímének megfogalmazásában: „melyben a költő azon panaszkodik, hogy nincsen barátja”. Balassit követi az alcímek igei ragozásában is, hiszen hozzá hasonlóan önmagáról mint szerzőről mindig egyes szám harmadik személyben beszél. Lényeges megfogalmazásbeli hasonlóság, hogy Balassi az ötvennegyedik és ötvenötödik vers alcímében magát „versszerző”-nek nevezi: „Dialogus, kiben úton járván az versszerző beszél Echóval. De ezt nem értheti jól meg az, aki nem tudja, micsoda az Echo”; „Mindezekre is a versszerző találmányokra, kiket a könyörgése után ide írt, midőn Juliától sem izenetbe, sem levélbe semmi választ nem vehetne, búsul magában, és sápolódván azon, hogy menekedhessék meg Julia haszontalan szerelmétől, Cupido tanácsot ad néki”. Babits ennek a fordulatnak az átvételével, mint „költő”, utal saját magára. Végül, ahogy Balassi, úgy Babits is több alkalommal előre megnevezi az alcímekben, hogy mihez fogja hasonlítani versének tárgyát. Balassi az ötödik és hatodik Célia-versben így fogalmaz: „Kiben az Célia szerelméért való gyötrelméről szól, hasonlítván az szerelmet hol malomhoz s hol haranghoz”; „Kiben az szeretőjétől való elváltán kesereg, féltvén, és itt az lelkéhez is hasonlítja” – Babits pedig így: „Téli dal melyben a költő magát és társait bányászokhoz hasonlítja”.

A másik nagy, irodalmi mintára Babits a *Naiv ballada* kapcsán utal: „Nehéz, mint Dante; akkortájt olvastam a *Vita Nuova*-t. Ez talán hatással is volt rá; – de nem is biztos. Általában: a magyarázatok tónusa összevág a *Vita Nuova* szellemével és hangjával.” A „magyarázatok tónusa” kifejezés idézetünkben eltér a Gál István által közölt gyorsírással megfejtés szövegétől. Ott ugyanis a következő szerepel: „a mozzanatok tónusa”.<sup>29</sup> A szövegeltérés oka, hogy az Akadémiának átadott Szabó Lőrinc-hagyatékban megtalálható néhány Babits-vers gyorsírással keletkezéstörténetének Szabó Lőrinc által személyesen elvégzett, hitelesnek tekinthető autográf áttétele, köztük a *Naiv balladé* is. Ezt a kéziratos szöveget Gál István nyilván nem vizsgálta, ő csak Gergely Pál jóval későbbi áttételével dolgozott. Ebben az esetben nemcsak érthetőbb Szabó Lőrinc eredeti átírása, hanem kulcsfontosságú is, hiszen a „magyarázatok” kifejezés az összes vers alcímére vonatkozik, nemcsak a *Naiv ballada* egy „mozzanata”-ra. Babits, aki igen nagyra tartotta a *Vita nuova*-t, számunkra fontos kifejezést használ az *európai irodalom történetében*, amikor jellemzi a művet: ez az „első igazán modern regény, melynek tárgya kizárólag a belső élet”.<sup>30</sup> A kulcsszó a „belső élet”, ezt a szemléletet tartja fontosnak és mintának, és a nagy példaképhez hasonlóan ez köti össze újdonságként az 1911 lelegején kiválasztott és egybefűzött verseket.

Az új címek nagyon határozott kohéziós erőt hoznak létre, és minden vers számára új értelmezési keretet is teremtenek. Ehhez a közös textuális térhez alkalmazkodva változtatja meg Babits a *Pro mortuis ignotis* címet is: *Esti imádság melyben a költő kéri*

<sup>29</sup> Uo. 446.

<sup>30</sup> BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, [Budapest, 1936], Nyugat, 127–128.

a *Múzsát*, hogy az elköltözött lelkekért imádkozzék. Bár a *Pro mortuis ignotis* cím elé nyelvtanilag oda képzelhető az „oratio” szó, vagyis ima az ismeretlen halottakért, mégis ez a latin megfogalmazás kevésbé kötődik a katolikus nyelvhasználathoz és liturgiához, mint majd a második cím és alcím fog. Nemcsak azért lesz fontos ez a változtatás, mert egy latin címnek más a hangulati töltése, mint egy magyarnak, hanem azért is, mert a cím maga olyan paratextuális összefüggést hozott létre Montesquiou versével, amely a vers egészének értelmezésére kihatott. A gondolatmenet párhuzama, mely a cím segítségével a modern, francia irodalomban jártas olvasók számára felismerhető volt, immár teljesen homályba merül.

Nem egyedülálló jelenség Babitsnál, hogy nagyvonalúan elhagyja saját utalásait. Elég példaként a *Golgotai csárda* első címét említeni. Az *Angyalos könyv* második füzeteiben, amelyben gondosan kialakított szerkezetben, tartalomjegyzékkel ellátott verskötettszerű összeállítást készít, a költeménynek még *Wayside Inn* a címe. Az angol nyelvű szavak már első olvasásra is meglehetősen hatnak egy bibliai témát feldolgozó magyar vers élén, hát még akkor, ha az értő olvasó felismeri, hogy a cím Longfellow amerikai költő *Tales of a Wayside Inn* (1863) kötetét idézi, ahol a három részből álló lírai mű költői keretét egy amerikai, útszéli fogadó (*Wayside Inn*) adja. Ide térnek be és mesélik el a legkülönbözőbb nemzetekből származó vendégek különös történeteiket, saját eredetmondáikat. Ennek során tágul az útszéli fogadó az amerikai bevándorlás nyomán kialakuló „új”, összetett világ szimbólumává. Babits tehát versének első változatában nemcsak a magasztos történet hagyományát, a háraénekek liturgikus mintájának szóhasználatát (pl. három óra tájban) és a blaszfémikus előadásmód alpári szemléletét ütközteti (Megkukult a fészület), hanem a *Wayside Inn* cím által az idősíkokat anakronisztikusan össze is mossa, és a kétezer éves bibliai jelenet kocsnába betérő szereplőjének előadását az „új” világ fogadjában összeverődő vendégek önkomentárjaival állítja párhuzamba. Amikor a *Golgotai csárdára* változtatja meg a címet, az egész modern utalásrendszert veszni hagyja, ahogy tette ezt a *Pro mortuis ignotis* esetében is. Csakhogy amíg a *Golgotai csárdának*, véleményem szerint, hasznára vált a Longfellow-versre való utalás elhagyása, mert így átütőbben meglehetősen a szemlélete, addig a francia szimbolistákat megidéző *Pro mortuis ignotis* cím elhagyásával a vers sokat veszít gondolati telítettségéből.

Érdemes azonban megvizsgálni azt is, mi történne a verssel, ha az utalást valaki nem ismerné fel, hiszen a *Poètes d'aujourd'hui* antológia a huszadik század elején volt közzismert, mára csak hosszúságú kutatás segítségével fedhetőek fel a meglévő intertextuális kapcsolatok. A latin cím elvesztése ebben az esetben is meghatározó, ugyanis az *Esti imádság* címmel nem az ismeretlen halottak (*mortuis ignotis*) különös egzisztenciájának kérdésére koncentrálnak a vers, kik „lét és nemlét honát” felezve bolyonganak, hanem az imádkozásra, mely konkrét szabályrendszerhez és napszakhoz kötődik, miközben láttuk, hogy maga a szöveg mennyire tudatosan nem teljesíti a liturgikus szabályokat. Az a sokrétű gondolati és költői játék, mely az első, 1906-os változatot jellemezte, immár nemcsak az utolsó szakasz vallomásos jellege miatt, hanem a címbeli kapcsolódási pontok eltörlése miatt is elenyészik. Bár az *Esti imádság* az új és a többihez illeszkedő címe segítségével, valamint épp az utolsó versszak „belső élet”

felé forduló hangvétele miatt belesimul az 1911-es versfüzérbe, de az átalakulást talán Babits maga sem tarthatta megfelelőnek, ezért hagyhatta ki a füzér darabjai közül csak ezt az egyet a *Recitativ* kötetből. Az életmű szempontjából végül azért is fontos végigkísérni a változtatások folyamatát, mert véleményem szerint levonható a következtetés, hogy a beillesztett új strófával, az új címmel, az újonnan kialakított, ciklust utánzó textuális térben<sup>31</sup> elhelyezve az *Esti imádság* a *Pro mortuis ignotishoz* képest oly mértékben alkotja újra önmagát, hogy nem egyszerű variánsnak, hanem már önálló műnek tekinthető.

## Elbeszélői távlatváltások Márai Sándor novelláiban

„Az író addig él, amíg ír.”<sup>1</sup> Az írás viszont se nem kezdődik, se nem zárul a művek lejegyzésével: korábban mondottak és tapasztaltak nyomdokain halad, s hatásának visszhangjában él tovább. A filológiaiilag – többek között naplók, levelek, értekezések és újságírói munkák, fordítások révén – kimutatható hatás éppúgy bizonyulhat történetileg érvényesnek, mint némának, ha nem több tényszerűen adatolható kapcsolattal. A szövegeket óhatatlanul egymás mellé rendelő olvasás ugyanakkor nem csupán filológiaiileg levezethető összefüggésekből építkezik. A hatás ekként olyan történeti viszonyban is megmutatkozhat, amely a párhuzamok és egybecsengések mellett éppannyira magában hordozza az ellentéteket, pontosabban különbségeket is. A következőkben ezért elsősorban nem a hatásösszefüggések filológiai aspektusára összpontosítok, mikor két – egyaránt a *Mágia* kötetben olvasható – Márai-novellának az elbeszélés módját a megelőző nemzedék két alkotójának írásművészetével vetem össze.<sup>2</sup>

A négy számozott részből álló *A tévedés* egy házasság elhidegüléséről, illetve ennek tudatosulásáról szól.<sup>3</sup> A kissé áttetsző című *A távolság* történetéhez hasonlóan *A tévedés* is a hitvesi kapcsolat válságba jutásának okait, bizonyos mértékig e kapcsolat eredendő rejtélyét firtatja. Jóllehet, a kívülálló elbeszélő zömében tartózkodik az eseményeknek a saját, külső nézőpontját vagy értékítéletét érvényre juttató kommentálásától, a történet homályossá, kihagyásossá legföljebb csak annyiban válik, amennyiben a cselekmény kifejlését vezérlő összefüggések kezdetben pusztán sejthetők. A novella előrehaladtával ez a sejtés egyre erősödik, mígnem a szereplők maguk jutnak el helyzetük reflektáló leírásáig, fölismeréséig. Az elbeszélő tehát nem rejti el az olvasó gyanakvását éltető jeleket, miközben azt a folyamatot követi, ahogy a szereplők számára körvonalazódnak érzéseik és tapasztalataik, vagyis – immár múltban megtörtént eseményként – tudatossá válik bennük az a változás, amelyen kapcsolatuk átesett. A történet végső soron áttetsző voltáért tehát a szereplőket jellemző tudatosulás-folyamat felelős.

<sup>1</sup> MÁRAI Sándor, *Mágia*, Helikon, h. n., 2001, 240. Az idézet a címadó elbeszélésből származik. A továbbiakban a zárójelbe tett oldalszámok mindenütt erre a kötetre utalnak.

<sup>2</sup> A Márai-rövidpróza elbeszélésalakítását Tóth Csilla monográfiájának egy fejezete a *Mágiánál* korábbi *Bolhapiac* írásainak képiségét középpontba állítva vizsgálja (TÓTH Csilla, *Küzdelem a polgári identitásért. Identitás és narratív technika Márai Sándor pályáján, 1930–1935*, Magyar Irodalomtörténeti Társaság, Budapest, 2019, 191–213.).

<sup>3</sup> A novella önállóan a Pesti Hírlap 1938. évi Nagy Naptárában jelent meg. (Csak utalok arra, hogy Kosztolányi hamarosan említendő két novelláját pedig a Pesti Hírlap Vasárnapja közölte: az *Öreg barackfa* 1926 kora őszén, a *Verőfény* 1930 karácsonyára jelent meg.)

<sup>31</sup> Lásd erről JOSEPH GRIGELY, *Textuális tér*, ford. MEZEI Gábor, = *Metafilológia* 1., szerk. DÉRI Balázs et al., Ráció, Budapest, 2011, 118–161, 131.

A *tévedés*ben a történetmondó látóköre a házaspár távlatához igazodik. Belső nézőpontú elbeszélést olvasunk tehát, de nem magánbeszédet – sőt nem is két párhuzamos monológot, hisz oly értelemben nem teljesen azonos folyamatokról tanúsodik a novella, hogy férj és feleség tapasztalata – elhidegülésükből is következően – nem vég maradéktalanul egybe. A tudatelbeszélés és a közvetlenül idézett párbeszéd mellett ekként a szabad függő beszéd határozza meg a narrációt. A *tévedés* elbeszélsmódjának szerepkörét még inkább megvilágítandó Márai novelláját Kosztolányi Dezső két történetével hasonlítom össze. Márai írásművészetére idősebb kartársának életműve egyébként is erős hatást gyakorolt, melyről Szegedy-Maszák Mihály – aki kismonográfiájában önálló fejezetet is szentelt a kérdésnek – mintegy összefoglalóan azt írja: „Rövid értekező vagy elbeszélő írásai közül általában azok a legsikerültebbek, amelyekben elődje nyomában jár.”<sup>4</sup>

Az *Öreg barackfa* és a *Verőfény* című Kosztolányi-történetek azt helyezik előtérbe, ahogy egy idősödő házaspár megtapasztalja fiatalságának elmúlását.<sup>5</sup> Máraihoz képest ezért Kosztolányinál kevésbé a házasság válsága válik meghatározóvá, mint inkább az öregedés – egyébiránt Máraínál sem mellékes – fölismerése. Mind a három írásban közös továbbá, hogy a belső változás a külső tér módosulásához, az élet terének valamiféle átalakulásához kötődik, kontrasztba állítva a külső életkörülmények javulását a lelki vagy érzelmi állapot ellentett irányú változásával. Mindemellett mindhárom írásban kitüntetett szerepet játszik a fény motívuma, világosság (avagy megvilágosodás) és sötétség szembeállítás.

Máraínál a házaspár sötét, nyirkos, huzatos, málladozó otthonából egy újonnan épült és korszerű, számos kényelmi szolgáltatással felszerelt lakásba költözik. A *tévedés*ben – a három közül a leghosszabb novellában – kezdettől megjelennek azonban a modern hajlék hátulütői is. A hűtő, fűtő és egyéb hálózatok „gépies élvezeteket” (59) kínálnak,<sup>6</sup> és a kényelmi rendszerek olyan szűkös helyet hagynak csak a beköltöző házaspárnak, hogy régi, családi hagyatékként megörökölt bútoraik sem férnek igazán el a modern lakásban:

Az első év végén észrevették, hogy az új lakás – nem nagyon, de mégis, kissé – szűk. A bútorok végül is elfértek; csak ők nem fértek el a falak és a bútorok között. A férfi többször kiszámította, hogy a levegő teljesen elégséges az új lakásban, néhány – talán három-négy – légköbméterrel bőségesebb is, mint feltétlenül szükséges a lélegzéshez és az élethez. E számítások eredményeiben aztán megnyugodtak. De a férfi éjjel néha észrevette, hogy felébred és levegő után tátog. Ez a tünet természetesen csak ideges beképzeltetés következménye lehetett. (62)

<sup>4</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Márai Sándor*, Akadémiai, Budapest, 1991, 38. Szintén számos esetben hivatkozik Kosztolányi hatására Fried István Márairól írott több könyvében. (Lásd például 2007-es pályaképének átdolgozott kiadását: FRIED István, *Márai Sándor. A huszadik század koronatanúja*, Athenaeum, Budapest, 2018.)

<sup>5</sup> A két Kosztolányi-novellát egymással összekapcsolva vizsgálja ТНОМКА Beáta, *A pillanat formái. A rövidtörténet szerkezete és műfaja*, Forum, Újvidék, 1986, 115–117.

<sup>6</sup> Vö. az új lakásban „minden szoba hasonlított a másikhoz” (60).

Ráadásul a gépésített lakhatás kényelmét biztosító különféle rendszerek igencsak ki vannak téve a meghibásodás veszélyének:

A negyedik évben a férfi egyszer, délben, megállt az új ház előtt, s csodálkozva vette észre, milyen ócska és mocskos. Mintha százéves lenne, gondolta. A ház, mint az új kor gyermekei és alkotásai általában, hamar elkopott, megöregedett. Vakolata hullott, az ajtók repedeztek, s a korszerű találmányok, így különösen a légfűtés és a felvonó, néha egyáltalán nem, s gyakran csak tökéletlenül működtek. (63)

Túl e részletek gunyoros, jószerevel szarkasztikus humorán, illetve az elbeszélői és a szereplői szövegek távolságának jól megfigyelhető változásán, az utóbbi idézet a novella történetét régi és új kor valamelyest közhelyes ellentétével is összekapcsolja.

A novella utolsó számozott szakaszában, immár a felismerés részeként a férj feleségéhez intézett, közvetlenül idézett szavai egyértelműen utalnak a házaspár korára, amely gátját állja megújulásuknak, annak, hogy önfeledten föloldódjanak az új világ kínálta örömeiben: „Miben reménykedtünk? Az ember nem tehet semmit önmaga ellen. Mi, ne haragudj, nem vagyunk már mai emberek. Más századból valók vagyunk. Nem fiatalok már, nem öregek még. Két világ között élünk” (65). A „két világ” motívuma több síkon is értelmezhető. Utal természetesen az idősek és ifjak nemzedékeire, a két világ közötti korszakhatárra, vagy akár konkrétan a 19. és 20. századra. Vonatkoztatható azonban az asszonyra és férjére is, akik talán már túlzottan is egymáshoz csiszolódtak ahhoz, hogy rutinná lett közös életük közepette valóban figyeljenek egymásra. Egyszermind a két világ, különösen pedig a világok közöttiség párhuzamba állítható az elbeszélés – és vele az olvasói tapasztalat – fókuszának köztes helyzetével, amely folyvást a narrátor és a szereplők között mozog.

A *tévedés* – címét is igazoló – zárata körkörös szerkezetet hoz létre. Ahogy az első, úgy az utolsó rész ismét a régi lakásban játszódik. A házaspár ugyanis a kezdeti bizakodás és a minden kritikának ellenálló öröm szakasza után, az egyre szaporodó nehézségek közepette felismeri, hogy az új lakás jelképezte kísérlete kudarcba fulladt, s végül némi erőfeszítés és szerencse árán visszaköltözik régi otthonába.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> A körkörös, az adott keretek közül való kitérés lehetetlenségét sugalló szerkesztést erősíti, hogy a házaspárnak a zárlatban, lefekvés után elhangzó (fentebb részben már idézett) párbeszédét a férj első részben megismert gondolatai is megelőlegezik: „Az asszonyra nézett, s megértette, hogy az idő rémuralmától megdöbbenő nő nem nyugszik bele a változtathatatlanba, harcol, remél még valamit az élettől, ellenáll” (58). Jóllehet, a változtathatatlan fenyegető hatalma – amelyről itt nem dönthető el teljes bizonyossággal, hogy a férj meggyőződését vagy inkább az elbeszélő értékelését tanúsítja – előrevetíti a leendő végkifejletet, a költözés megvalósuló lehetősége rövid időre mégis nyitva hagyja a kérdést, hogy az asszony ellenállását kísérheti-e – mégoly csekély – siker a házaspár életében. Hogy ettől a lehetőségtől a férj sem marad teljesen érintetlen, jellemző módon fejezi ki a berendezkedés lelkesültsége, amelynek – jelképes érvénnyel – majdnem a szülőktől örökölt „kettős hitvesi ágy” is áldozatul esik: „Valóságos láz tört ki rajtuk, szabadulni a múlttól, megújodni, magukra aggatni az élet új kellékeit és jelmezeit. De a férfi végül is észbe kapott. A régi ágyakat nem adták el, csak beraktározták egy ismerős szállítóhoz” (59). Majd nem sokkal később, a régi lakásból kiköltözvén – igaz, ambivalens módon – újfent a változás szükségéről olvasunk: „A férfi is úgy érezte, hogy nem tanácsos túlságosan értelmesen viselkedni; az élet változik, s aki nem változik benne, elmarad, előregszik” (60).

Kosztolányi két novellájának eseménysora, jellemző módon, igen röviden összefoglalható. A szintén négy számozott részből álló, de *A tévedésnél* lényegesen rövidebb *Öreg barackfában* a címben említett fa kivágása áll a középpontban, hogy így több fény juthasson a lakásba. A következmények ambivalensek. A *Verőfény* Márai novellájához hasonlóan egy idősödő házaspár költözéséről számol be a régi, rossz, sötét lakásból egy új, világos otthonba. A váratlan fényár azonban leginkább csak arra ad alkalmat, hogy a szereplők – főként az asszony – rádöbbenjenek, eljárt fölöttük az idő. Mintegy megfelelő a szóba jöhető toposzok kívánalmának, a három közül egyik történetben sem esik szó arról, hogy a házaspárnak lenne gyermeke. És bár Márainál az öregedés nyomatékosan az egymás iránti szeretetkapcsolat érezhető lazulásával jár együtt – persze azért Kosztolányinál sem lobognak ifjonti szerelmi hevületben a hősök, inkább egyfajta belenyugvó elfogadás jellemzi őket –, a házassági kötelék tényleges fölbomlása *A tévedésben* is csak fölrémli, legrosszabb kimenetelnek érzett lehetőségként van jelen, amelyet a visszaköltözéssel – még ha az okokat ez nem is orvosolja – sikerül elkerülni.

A motivikus és történetbeli hasonlóságok a három írás elbeszélés módját jellemző különbségek fényében válnak igazán érdekessé. Az *Öreg barackfa* alig tartalmaz elbeszélői megszólalást, a szöveg döntő része férj és feleség feleletváltásaiból épül föl. Azáltal, hogy a szereplői szövegek közvetlen idézetként jelennek meg, az írást erős dramatisztikus, a jelenet határozott dominanciája jellemzi. Így nem is az elbeszélő, hanem a férj az, aki – néhol ugyan csak hiányos mondatokban, de – maga ad allegorikus értelmezést a fa kivágásának. A férfi a már öregedő, de még élő, virágzó és termő, igaz, már ehetetlen barackokat hozó fát önmagával azonosítja, a fa kivágását pedig saját teste látomásszerű megcsónkításaként éli meg: „Szóval – mondta gondolkozva –, ez pont olyan, mintha engem. [...] Én most negyvenéves vagyok. Előbb a fejemet, aztán a karjaimat, a combjaimat.”<sup>8</sup>

A negyedik, utolsó rész rövid párbeszéde az asszony szinte átlátszó önmeggyőzési kísérletét tanúsítja, úgy ismételve – részint utalásosan – a világosság motívumát, hogy a bizonygatott tény mindinkább elveszti hitelét. „– Mondd – szólalt meg újra az asszony –, nincs világosabb? / – Föltétlenül – válaszolt a férfi –, sokkal világosabb van.” – olvasható a párbeszéd zárása.<sup>9</sup> Ez készíti elő a zárlatot, amely azonban – Kosztolányira egyébként jellemző módon – az elbeszélés mód megváltozását hozza magával: a párbeszédes közlést, a narrátori szöveg alig érezhetővé zsugorítását, a külső elbeszélői nézőpont illúzióját<sup>10</sup> hangsúlyosan belső nézőpontú tudatelbeszélés váltja föl. A férj és feleség párbeszédére rögvest következő rövid bekezdés még föntartani látszik a külső nézőpontot, mintegy némi paradoxitástól sem mentesen adva hangot az elhallgatás egyszerre diegetikus és poétikai mozzanatának: „Aztán nem beszéltek többet.” Az utolsó mondatban (és nem melleleg bekezdésben) azonban

<sup>8</sup> Kosztolányi Dezső, *Hét kövér esztendő*, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 30.

<sup>9</sup> *Uo.*, 31.

<sup>10</sup> Kosztolányinál a jelenetek, a rövid-pattogós szereplői párbeszédok időlegesen ugyan teljesen magukra vonhatják az olvasói figyelmet, ám végül is nem vezetnek ahhoz, hogy a narrátori szöveg alárendeltté váljon.

az elbeszélő átveszi az irányítást: „Mind a ketten úgy érezték, hogy sokkal-sokkal sötétebb van.”<sup>11</sup> A zárlat három szinten is csattanóként értelmezhető: motivikusan a sötétség érzésével ellentétezi a világosság akarását; a barackfa és a férj allegorikus azonosítását kibillentve más síkra helyezi a novella értelmezését; végül – ha nem is túl föltűnően, de – módosítja az elbeszélés módját a korábbi jelenetek révén körvonalazódó képet.

Az utolsó mondat és az abban foglalt nézőpontváltás olyan támpontot szolgáltat az értelmezés számára, amelynek hiányában a történet olvasója mintegy magára maradna az egyik szereplő által kijelölt allegorikus értelmezésirányokkal. A *Verőfény* azért is érdekes ebben az összefüggésben, mert – szemben az *Öreg barackfa* dramatizált párbeszédességével – egy asszony föltehetően barátnőjéhez intézett panaszos magánbeszédét foglalja magába, minden (a nő szövegétől különböző) elbeszélői közlés nélkül. A feleség a történet vége felé hasonlóan fogalmazza meg férje és saját maga helyzetét, mint Márai hősei:

Itt se igen nézegetem majd magam. Nem lesz hozzá kedvem. Túlságosan világos van. Túlságosan ragyog a tükör. Próbáltam áttenni, ebbe-abba a sarokba. De az se használt. Csupa ránc a szemem alja. Megöregedtem. Te, akkor délben úgy elszomrodtam. Visszavagyakoztam a régi lakásba. Lásd, milyen az ember. Még a szerencséjének se tud egészen örülni.<sup>12</sup>

Márai *A tévedésének* elbeszélés módja Kosztolányi egyik történetével sem rokon. Az én-elbeszélőt fölléptető *Verőfénytől* megkülönbözteti, hogy a szereplői szövegek önállósága korlátozott, s magánbeszéd helyett olyan történetmondást olvasunk, amely mindvégig alárendelt marad az elbeszélő szövegének. Az *Öreg barackfával* szemben viszont a Márai-novellában nem a szereplői párbeszéd, hanem a belső nézőpontú elbeszélés van túlsúlyban.

*A tévedés* számos szöveghelye a szabad függő beszéd jellegzetességeit mutatja. Így például – a főntebb már kontextusával együtt idézett – „az új lakás – nem nagyon, de mégis, kissé – szűk” (62) részletben a „nem nagyon, de mégis, kissé” betoldás jószerevével idézet benyomását kelti azzal, ahogy pongyolán ható pontosítás és ellentétezés csap benne egymásra. A férj légszomjára adott „Ez a tünet természetesen csak ideges beképzelés következtében lehetett” (62) magyarázat szintén a szereplő önmagát nyugtató önmegegyezésének tűnik föl. Ezzel az olvasás során olyan sajátos feszültséget hozva létre, amely a fizikai tünetek elhessegetése, terhének feloldása helyett éppen azt sugallja, arra ösztökéli az értelmezőt, hogy az „ideges beképzelés” mögött mélyebb, további okokat keressen.

Márai novellája persze aligha lehet érdekes pusztán azért, mert szabad függő beszéddel él – mint ahogy számos más írás is ebben a korban vagy még korábban. A novella elbeszélés módjában ugyanakkor két jól kivehető, egymásra következő

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

<sup>12</sup> *Uo.*, 226.

elmozdulás is történik az utolsó részben, ami pont akkor gyorsítja föl a narráció ritmusát, amikor a kezdő állapot körforgásszerű visszatérése folytán a történet inkább lelassulni látszik. Először is a novella záró szakaszában a párbeszéd válik a meghatározó megnyilatkozásmóddá. Egyenes szereplői idézetek természetesen korábban is előfordultak (például „– Jó – mondta. – Keress lakást.” [58] vagy „– Talán még nem késő. Keress lakást.” [64]), ám ezek leginkább magukban álló megszólalások voltak, vagy éppen nagyon rövid, gyorsan megszakadó párbeszédzárványokat alkottak a történetmondásban. Az elbeszélő ugyan a negyedik részben sem vonul teljesen háttérbe, és nem szakad meg a belső nézőpont érvényesülése által teremtett folytonosság, az eddigiekhez képest azonban világosan átfordul a narrátori és szereplői szólamok aránya.

Az elbeszélés mód megváltozását értelemszerűen indokolhatja, hogy a szereplőkben immár tudatosodott az, amit – részint a férj, de különösképp – az olvasó kezdetől fogva sejtett: öregedésük, az előttük álló lehetőségek bezárulása, két világ közé rekedtségük, sőt házasságuk valamelyes elhidegülése. Reményeik hiábavalósága végső soron éppúgy jelenti annak a hitnek az elvesztését, hogy még képesek kapcsolatukat újra elevenné és szenvedélyessé tenni, miként azt is, hogy már másutt vagy mással sincs értelme keresni elmúlóban lévő fiatalosságuk izzását. Míg a házaspár korábban nem igazán értette vágyait és azok ellentmondásosságát, a novella végére – a költözés kiterőjének-késleltetésének mégiscsak előre vivő, mert megvilágító eseménySORA révén – férj és feleség immár nem kevésbé számot tud adni a velük történetekről.<sup>13</sup> Valljuk meg, nem kevés didaxissal ezt meg is teszik.

A Márai-novella – jóllehet ettől nem mondanám remekműnek – mégsem a szereplői fölismerések kimondásával ér véget: a távlat még egyszer, kevésbé csattanószerűen, mint az *Öreg barackfa*-ban, de talán hatásosabban megváltozik. Míg azonban a Kosztolányi-történetben a külső nézőpontot váltotta fel belső, Márainál fordítva, a belső nézőpont helyébe lép külső.<sup>14</sup> A párbeszéd előtérbe kerülése folytán kevésbé észrevehető, finom, jól előkészített, de mégiscsak váltást jelentő elmozdulásról van szó. Az elbeszélőnek egy hosszabb párbeszédés részt követő, utolsó előtti hosszabb megnyilatkozása továbbra is belső nézőpontot érvényesít: „Nézték a sötét mennyezetet és elhallgattak. [...] Mindez olyan ismerős volt, olyan reménytelenül ismerős, nem jó és nem rossz. A férfi kereste a szót. Aztán eszébe jutott valami s bátortalanul kimondta” (65). Az olvasó tehát a szereplők érzéseiről, tudati folyamatairól értesül, majd közvetlenül az idézett részlet után ismét egy (igen rövid) párbeszédés rész következik, mielőtt az elbeszélő a záró bekezdésben tulajdonképpen felhagy a tudatelbeszéléssel: „Eloltotta a villanyt, s mint gyermekkorában megszokta, a kisgyermek és a halottak mozdulatával, mellén, szíve fölött, keresztbe rakta karjait. Még sokáig feküdtek így, álmatlanul és szótlanul” (65). Arról persze továbbra sincs szó, hogy a narrátor

<sup>13</sup> A terjedelmét és cselekményét tekintve egyaránt sokkal rövidebb *Öreg barackfa* majd hogyanem ott indul, ahol *A tévedés* zárul. Kosztolányi a szerepek kettéválasztásával kerüli el azt, hogy az emberi reakciókban tükröződő élethelyzet túl gyorsan tudatosává váljék: az asszony cselekszik, míg a hazatérő férj kezdetől értelmező helyzetet foglal el.

<sup>14</sup> Természetesen, ha igazán pontosan akarok fogalmazni, akkor mindkét esetben külső nézőpont helyett külsőnek tetsző, időlegesen külsőnek is vélhető nézőpontot kell említenem.

föladná értékelési pozícióját: a kisgyermek és halottak analógiája – igaz, kommentárszerű kifejtést már nem nyer – az elbeszélői értékviszony megnyilvánulásaként értelmezhető. Ugyanakkor a záró bekezdésben a történet befogadója annak ellenére is kizárólag a házaspár fizikailag érzékelhető cselekvéseiről, illetve az alvás és a beszéd hiányáról értesül, hogy a megszokásra tett utalás elsöre akár a múlthoz fűződő lélektani viszony föltárásának gyanúját is fölkeltheti.

Márai novellájának zárlata tehát ellentett irányú fordulatot hajt végre, mint az *Öreg barackfa*. A szereplőknek a közhelyesség határát súroló önmagyarázó kísérletét ugyan alapjában nem vonja vissza, ám új összefüggésbe helyezi a hősök tudatának belső nézőpontú föltárását. A cselekvő döntéstől, a történések tudatos és tudattalan földolgozásától, a beszéd lehetőségétől való megfosztottság állapota a szereplők önértelmező tevékenységét olyan – jószerével nem-emberi távlatot nyitó<sup>15</sup> – csöndbe ágyazza, amely kétségessé teszi minden öntanúsító beszéd végső érvényét.

A hiány hasonlóan fontos viszonylagosító szerepet játszik Márai hat számozott részből álló *A találka* című novellájában, amely a második világháború kirobbanását követően, 1939 karácsonyán jelent meg a Pesti Hírlapban. A Márai-írás mellé Karinthy Frigyes *Vaszilij* című, szintén hat számozott részre osztott – habár az utolsó részben önmagában is töredezett elbeszélésmóddal jellemezhető – novelláját állítom. Karinthy első világháborúhoz kapcsolódó történetét a Pesti Napló 1917 nyarán közölte. Az orosz prózahagyományt is megidéző novellák olyan hős katoná alakját állítják középpontba, aki csodás módon sérthetetlennek bizonyul, míg – különösen Karinthy-nál – áldozatul nem esik a női lélek állhatatlanságának. Ehhez kapcsolódóan mindkét írás keretes szerkezetbe rendeződik: a hős kettős átalakulása fogja abroncsba az elbeszélést. Karinthy-nál persze ezek az átváltozások kisarkítottabbak és jóval groteszkebbek, mint Márainál. Abban ugyanis különbözik a két szöveg, hogy miből fakad a főszereplő csodásan ható sérthetlensége és hősiessége.

Karinthy hőse gyöngelméjű, aki a berukkoltatásra is alkalmatlan lenne, s csak adminisztratív hiba és némi családi gondatlanság folytán kerül a seregbe. Félelem nélkül megy a csatába, hisz nem fogja föl, mi történik körülötte. Amikor azonban egy lövészárokbá becsapódó gránát – szó szerint és jelképesen is – összerázza elméjét, Vaszilij nem esztét veszti, hanem hirtelenjében szellemileg is a világra születik. Minthogy pedig a háború közepette felnőtt katonaként nyeri el ép elméjét, ez lesz természetes életközegévé. Katonaként így gyors karriert fut be, kitüntetésekkel halmozzák el, többször előléptetik. A gondok akkor kezdődnek, amikor egy sebesülés következtében szabadságra küldik. Mint a novella groteszk logikája alapján várható, Vaszilij nem találja helyét a békében, pontosabban a harcoktól távoli hátorszáiban:

<sup>15</sup> A művészet mibenlétére, élethez fűződő viszonyára is rákérdező *A hasbeszélőben* a korábbi, orfeumi mesterségével fölhagyó címszereplőt éppenséggel régi, életre kelt bábu keresik föl, akik szerint a változó világban az emberek lettek hasbeszélő módján megszólaló bábukká. A Pinokkió történetét és Hoffmann elbeszéléseit megidéző (Kleistre inkább csak távolabbról emlékeztető) novella mind tematikus-motivikus, mind prózapoétikai síkon összevethető lenne a két Cholnoky írásaival. A cirkuszban induló *A mutatvány* pedig mintha a mozgóképes trükkökkel előszeretettel élő némafilmeknek (például Hans Richter 1928-ban bemutatott *Délelőtti rémálomjának*) nézői tapasztalatát is fölidéznék: „Olyan volt ez, mintha a tárgyak, az élők világának a hűség és lelketlen szolgálói, hirtelen fellázdadtak volna” (246).

„valami homályos, távoli kép alakult ki benne holmi ismeretlen világról, amit képeken látott, szavakból állított össze: furcsa világról, ahol különös, természetellenes törvények uralkodnak, falak és házak közt – ahol minden másképpen és fordítva van, mint a valóságban”.<sup>16</sup> Viszont megtetszik neki Andrej főhadnagy barátnője, és nem értvén, hogy aki vele egy oldalon harcol, azonos egyenruhát visel, a szerelemben mégis szembekerülhet vele, csúfot úzhat belőle, Vaszilij ismét eszét veszti, avagy visszatér régi, gyöngelméjű állapotába.

Márai novellájának történetváza annyiban egyezik ezzel, hogy a főhős sorsát itt is szerelme szabja meg. *A találka*ban azonban ez nem zárlatbeli fejlemény, hanem a kiinduló helyzet: az első rész Feri és Anna elválását írja le, mikor is végül – szerelmekhez mérten furcsa, jelentőségteljes módon – hat héttel későbbre beszélnek meg találkát. Minthogy éppen kitör a háború, ez idő alatt Feri bevonul s kitünteti magát a harcokban. Nem egyszerűen bátor, hanem egyenesen vakmerő, mert szentül hiszi, hat hét múlva minden körülmények között meg kell jelennie a megbeszélt időben a megbeszélt helyen, ezért baj nem érheti. Szégyenlősen fogadja mások elismeréseit, hisz tudja, katonatársai nincsenek tisztában észszerűtlennek tetsző bátorsága okaival. Jóllehet karácsonyra szabadságot is kapna, neki már tizennegyedikén meg kell jelennie a találkán, így végül engedély nélkül hagyja el a táborát. Am ekkor egy ellenséges golyó – legnagyobb megdöbbenésére – eltalálja és megöli. A haldokló hős pedig szerelme hűtlenségének tudja be balsorsát. Az utolsó rész – immár Feri halálát követően – ismét a ködös városban játszódik. Anna ugyan kocsiiban odahajtat a találkozóra megbeszélt színhelyére, ám feltett szándéka, hogy ha el is jön Feri, nem találkozik vele. A ködben és vastag hóesésben – megidézve a romantikus kísértettörténetek hagyományát – egy pillanatra mintha valóban föltűnne egy katona alakja, amely aztán gyorsan a semmibe vész.

Karinthy novellájának elbeszélés módja abban a vonatkozásban hasonló Máraiéhoz, hogy a javarészt mindentudónak tetsző, a cselekmény világán kívül álló narrátor történetmondását az utolsó részben főként párbeszédtöredékek váltják föl. *A Vaszilij* utolsó bekezdése azonban az elbeszélő váratlan én-formára váltó kommentárját adja. H. G. Wells egy regényének földidézését követően így, bár ironikusan, mégiscsak egyfajta tanulság megfogalmazásával ér véget a novella: „Vaszilij nem tudta meg soha, hogy agyát, mely agyúk bömböléséhez idomult, az első, ártatlan hazugság pattantotta meg, amivel életében találkozott.”<sup>17</sup>

*A találka* váratlan fölütése rokonítható Karinthy novellájának nyitányával: mindkét írás szereplői megszólalással kezdődik, amelynek értelmét a rákövetkező bekezdések adják meg. Márai szövege ugyanakkor az erősen belső nézőpontú elbeszélésben – már csak a hős eltérő karaktere folytán is – tág teret enged a tudatbeszélésnek, illetve a szabad függő beszédnek,<sup>18</sup> még Feri halálának jelenetében is. A novella

<sup>16</sup> KARINTHY Frigyes, *Jelbeszéd*, I., Szépirodalmi, Budapest, 1978, 491. (Egyébként a *Mágiában A találkát* éppen megelőző *A francia yacht* című novellában kétszer is szerepel, hogy „minden másképp van” [186], illetve „minden másképpen van” [188].)

<sup>17</sup> Uo., 495.

<sup>18</sup> A szabad függő beszéd és az idézett belső beszéd alakítása révén *A tenger* több szempontból is a Karinthy-novellák jellemző elbeszélés módjának rokona: a novella szigorú értelemben szinte cselekménytelen,

utolsó részében újfent a dialógusforma jut túlsúlyba: Anna és a kocsi rövid, bizonytalan, egymást és önmagukat cáfoló megszólalásai. Márai szövege viszont a záró sorokban sem fordul át kommentárba, hanem egy távlatváltás révén a férfi halálát követően immár az asszony látószögéből tekint az eseményekre.<sup>19</sup>

Szemben *A tévedésben* látott elbeszélői magatartással, *A találka* tehát a belső nézőpont következetes fönntartásával kerüli el valamiféle példázatos tanulság kísértését. Ebből a szempontból nem is annyira a közhelyszerűbb utolsó sorok az érdekesek („e pillanatban már nem tudta egészen pontosan, hová menjen. Öt óra múlt. És egyszerre félni kezdett.” [195]), hanem az a pár sorral korábbi rész, amely jelölten, idézőjelek között az asszony belső magánbeszédét, gondolatait, zavarodott tétovázását közli: „»Mindenesetre elmegyek arra« – gondolta. – »Ha ott van, legfeljebb sebesen odébbhajtok. Ha nincs ott, ha késett, ha egyetlen percet késett, akkor este felhívom és megmondom neki, hogy nem volt pontos, és nagyon sajnálom, különben is vége mindennek»” (195).

Az a folyamat tehát, amely *A találka* elbeszélésében lejátszódik, nem fölismerés-ként vagy tudatosulásként írható le, hanem éppen hogy a bizonyos elhatározás meg-ingásaként, a biztos tudás kétségessé válásaként. Miközben a távlatváltások döntő módon járulnak hozzá az olvasói jelentésképzés folyamatához, allegorikus-példázatos azonosításba átforduló párhuzamaikkal könnyen rövidre is zárhatják azt. Márainál a narratív megoldások összekapcsolása – a változhatatlanság légkörét megteremtő hangnemi nyomaték ellenére – úgy idézi föl a magyar elbeszélői hagyományt, hogy nem annak múltbeliségére vagy szétbonthatóságára, hanem feleleveníthetőségére irányítja a figyelmet.

a jelenet jószerevé a szituáció leírásába fordul át, a történetmondás pedig az esszé felé közelít, miközben a főhőst számára megfoghatatlan honvágy mozgatja. Könny és tenger ismétlődő megfeleltethetősége Márai *Tenger* című, többes szám első személyben írott tárcájának végén is szinte szó szerint megjelenik. Utóbbi írásban azonban a nyugodt, harmonikus tenger leírása és a boldogság tapasztalatának megfogalmazása inkább Kosztolányi *Boldogság* című Esti Kornél-történetére emlékeztet: „Ilyenkor legokosabb leülni a parton, ingujjban, fedetlen fővel, térdünkre könyökölni s nézni a vizet, nagyon sokáig. Később, sokkal később tudjuk meg, hogy ez volt a boldogság. Mindig csak annyi a boldogság: egy óra, mikor nem történik semmi, csak ülünk a tenger partján, egy sziklán, ingujjban és tenisz nadrágban, a napsütésben, s hallgatunk. Minden más, ami közben, előtte és utána történik, már cselekmény, tehát gyanús. A boldogság soha nem cselekmény.” (MÁRAI Sándor, *Régi szerető. Kötetben meg nem jelent elbeszélések III. 1938–1947*, Helikon, h. n., 2005, 72.)

<sup>19</sup> Fontos megemlíteni, hogy Feri és Anna tudása egyaránt korlátozott: míg a férfi nem érzékeli az asszony vonakodásának jeleit, illetve sérthetlenségébe vetett hitének csalfaságát, addig az asszony nem tud a férfi sorsának alakulásáról, alig valamivel korábban bekövetkező haláláról.

## KRITIKA

IMRE LÁSZLÓ

## Bényei Péter: *Emlékezésalakzatok és lélektani reprezentáció a Jókai-prózában*

Nincs könnyű helyzetben manapság, aki Jókairól ír monográfiát, hisz két-három évtizede nemcsak kiemelkedő kvalitású, hanem friss, eleven szemléletű ifjú (Hermann Zoltán, Szilasi László, Hansági Ágnes, Hites Sándor), kevésbé fiatal (Eisemann György, Szajbély Mihály, Nyilasy Balázs) és javakorabeli (Fried István) irodalomtörténészek nyomában haladva illik legalább az ő módjukon újszerű, ám mégis szaktudományosan megbízható szempontokkal állni elő. És történet-történet ez azokban az évtizedekben, amikor komolyan (bár nem minden esetben szavahihetően) tettékeszik kétségessé Jókai iskolai taníthatóságát ahelyett, hogy keresnék-megtalálnák olvashatóvá tételének módozatait. (Ha nem is feltétlenül a Shakespeare iskolai feldolgozását segítő, angol nyelvterületi szójegyzékek, kommentárok, segédanyagok módszerét követve, de legalább a könnyen kezelhető, s az általános műveltséget is szolgáló jegyzeteléssel próbálkozva.) A bevezető fejezetben Bényei Péter nemcsak a legújabb publikációkat tekinti át, hanem a maga céljait is előrebocsátja: két (nem feltétlenül összefüggő, inkább egymást kiegészítő) témát tűz maga elé: az emlékalakzatok, illetve a pszichológiai reprezentáció eddig másképpen érintett problémáját taglalva tud lényegeset is, újat is adni, módszerben és tudománytörténeti súlyát tekintve is fontos és maradandó érvényű észrevételekkel járulva hozzá a „Jókai értés”-hez.

Jókairól szólva (Gyulaitól egészen a 20. század végéig) szinte mindenki (nagyjából) egységesnek tekintette az életművet, tehát egyazon sémát érvényesített a pálya különböző szakaszain született és alkatban is eltérő alkotásokra. Holott már csak azért is célravezető a differenciált kommentálás, mert hozzáigazítható volna domináns inspiráló szerzők hatásához. (Dumas vagy Dickens követése lényegében végig érvényesül, akikkel szemben E. T. A. Hoffmanné vagy Zoláé, s pláne Jules Verne-é éppenséggel nem.) Ebből a szempontból sajátos a fejlődéstörténeti szerepe azoknak a műveknek, amelyeknek világirodalmi mintakövetése korántsem egyértelmű, speciálisan hazai költődésű viszont keletkezésük korélménye. A *Forradalmi és csataképek 1848- és 1849-ből* műfaji vegyessége (legenda, ballada, jeremiád, gótikus regény stb.) alighanem egyedi képződmény, amennyiben a zsolttár mint közösségi panaszima vagy az anekdota mint

a heroikus eposzsiság hétköznapi ellensúlya részben az általánosítás, részben a konkretizálás irányába hatva egyszerre tradíciómozgósító és újszerű. (Többféle szövegre utalva a megelőző neoklasszicizmus s a kései jövőből a posztmodern eljárásait idézi mai olvasata.) Bényei Péter mindezt azáltal „nyitja ki” a 21. századi olvasás irodalmi reprezentációja felé, hogy a kollektív trauma elméleti kereteivel hozza összefüggésbe. Az *Erdély aranykorában* a „képesség” és a „meseiség” a történelmet az esetlegesség színjátékának mutatja (mondja Bényei Péter), ami ’48–’49 összefüggéseiben azt sugalmazza, hogy „[...] nincs gondoskodó Isten, vagy nagy személyiség, nincs rossz sors fátuma, vagy nagy emberek rossz napja... a végrehajtott cselekedetek és azok egymásra hatásai teljességgel kiszámíthatatlanok...” (96). A *köszívű ember fiai* remek elemzése ugyan kitart amellett, hogy „ez a regény nemzeti-közösségi identitásunk, önazonosságunk erősítésének megkérdőjelezhetetlen forrása” (156), ugyanakkor a szokásosnál nagyobb hangsúlyt helyez a nemzeti reprezentáció disszonáns felhangjaira.

A biedermeier szemlélet az otthonosság, a család, az idill biztonságérzetével „a megírás jelenének afirmációja”, s ezt sikeresen készíti elő Tallérossy Zebulon „túl-szerepeltetése”, ami az egész szabadságharcot bagatellizálja” (30–31). A pontos és kiemelkedően sok szempontú interpretáció a korábbi elemzésektől eltérő értékeléshez vezet: 1848 mítoszi megörökítése mellett (helyett?) a távolító emlékezetbe helyezés a biztonság, az otthonosság, a megmaradás revelációját szolgálja (153). (Mintha Bényei Borbála borítón látható Jókai-portréja valami ilyesmit – is – kifejezne: a hősiesség és bátorság élménye mellett a bölcs belenyugvás fáradt tárgyilagosságát, már-már a csalódással való megbékélést is.) Sajátos egyébként, hogy az ilyesfajta interpretációt esetleg igazoló, a Tisza család belső nemzedéki ellentétének párhuzamára vonatkozó asszociációs mezőt szerzőnk nem érinti.

A *Rab Ráby* elemzése a monográfia egyetlen, némileg vitatható gondolatmenete. Bényei Péter példás pontossággal és ambícióval igyekszik kimutatni a regényből a paródia szövegszerkesztő stratégiáját, bizonyítva, hogy Jókai követi az irányregény műfaji alakzatait, de egyúttal parodizálja is azokat. Annyi valóban bizonyítható, hogy az író hitelt ad Ráby önéletírásának, annak kirívó ellentmondásait (tehát Ráby hamis kitalációit) időnként megkérdőjelezve, időnként teljes komolysággal művébe építve. S itt nem pusztán arról van szó, hogy Jókai nem kezelte kellő kritikával forrásait (más esetekben sem!), hanem arról is (s ezt Bényei meggyőző érveléssel támasztja alá), hogy maga az író is hajlik a „világmegváltó eszmék” és „bajnokok” ironikus kezelésére. A regény elidegenítően komikus beállításai Bényei Péter koncepciója mellett szólnak még akkor is, ha a paródikus szándék következetes végigvitele aligha bizonyítható. Például azért, mert az írói végiggondolatlanságból eredő következtelenségek a paródikus mozzanatok rendszerbe szerveződése esetén is zavaróak. Szerzőnk látja ennek az „önreflexív diskurzus”-nak (163) a problematikusságát, de mégis indokoltnak érzi (s joggal érez így!), hogy egy adott (történelmi vagy olvasói) pillanatban ennek megkövetésének kár lenne mellőzni.

A kötet logikája szerint a lélektani reprezentáció módozataival foglalkoznak az ezt követő tanulmányok, ámde nem a szokásos szempontok szerint, hanem néhány kiemelt mű és azok sajátos tematikája alapján. Adott lelki jelenségek (bizonyos esetekben

eltévelyedések) kapcsán bizonyítja szerzőnk, hogy Jókai számára (feltehetően személyes érdekltség okán is) olyan dilemmák kerülnek előtérbe, amelyek ugyan kapcsolatban lehetnek a romantika pszichopatológiai érdeklődésével, ámde inkább a századforduló ilyesfajta érzékenysége felé mutatnak. A nemzetközi filológia nemrég mutatta ki, hogy Dosztojevszkijnek a 20. század, főleg az egzisztencialisták által favorizált, a tudattalanra és az action gratuite-re utaló képletei a cselekmény szintjén Sue és más romantikusok titok- és meglepetéstechnikáját közvetlenül használják fel. Valami hasonló, sajátos összefonódásra a magyar regény történetében is akad példa: Eötvös *A karthausija* abszolút módon romantikus ihletésű, miközben messze előremutató tudatmozgás-megsejtésekkel kapcsolódik össze.

Okkal (s megint csak meglehetősen originális gondolatmenet jegyében) szentel szerzőnk kiemelt figyelmet a *Mire megvénülünknek*. Korábban is „ráéreztek” (pl. Sőtér) ennek a műnek a „modernség”-ére, amennyiben a 19. században, annak második felében a pszichopatológiai témák felbukkanása utóbb sokaknak juttatta eszébe, ha nem is Freudot, de a magyar regénynek egy 20. századi (például *A gólyakalifával* jellemezhető), akár mélylélektaninak is nevezhető vonulatát. Az öngyilkos hajlam öröklődése (amit utóbb a tudomány bizonyított) félelmekkel és titkokkal teljes területre viszi az író, amikor az öröklődés és a körülmények determináló erejét mérlegeli. A regényben (természetesen) nem „tudományos”, hanem „epikus” kérdés a szuicid örökség, s tagadhatatlan, hogy Jókai érdeklődésének, öngyilkossággal foglalkozó, s ahhoz társítható emberi, erkölcsi, társadalmi hozadéka az ő időnként leegyszerűsítő lélektaniségéhez képest méltán érdemel fokozott érdeklődést. Már csak azért is, mert (*Az aranyemberrel* együtt) Jókai mélyre rejtett érzelmi (és életbeli) kielégületlenségének áttételes megvallására, megjelenítésére is módot ad.

Sok újat mond Bényei Péter *Az aranyemberről* is, bár ezúttal roppant súlyú előzmények birtokában. A „büntapasztalat”, a kettős identitás (voltaképpen egyetlen valódi identitás hiánya), s itt is a „meghívott halál” olyan antropológiai irányultságú szöveggé minősíti ezt a regényt, mely páratlan az életműben. Szerzőnk szerint „a mítoszaktualizációk, motívumsorok egyfelől nyomatékosítják a tolvajlás, a hazugság, az elorzott szerelem stb. bűncelekedeteit, másfelől azonban kérdéssé teszik a morális imperatívuszok egyértelmű számonkérhetőségét Tímár tettein, s inkább a büntapasztalat személyfeletti aspektusáról árulkodnak” (256). A látszólag csekély súlyú motívumjátékoktól (a regény elején Tíméa egy fehér macska pusztulása miatt haragszik meg Tímárra, aztán első megjelenésekor Noémi vállán is egy fehér macska ül) a mű végtanulmányának összegzéséig ível a koncepció logikája: „bár az ember eredendő bűnös létezőként mindig létlehetőségei alatt teljesít, az élet mint sorsesemények láncolata kínál kivezető utakat, varázselixíreket, a menekülés, az akárki-létbe szürkülés, az önkéntes halálba hanyatlás helyett” (279).

Ez a fajta személyes sorsérzékeléssel is hitelesített szubjektív gazdagság hiányzik az *Enyém, tied, övéből*, bár Csáth Géza éppen ennek a regénynek a kapcsán beszél Jókai érvényes, hiteles pszichológiai dimenzióiról. Élményanyagban roppant gazdag mű ez, talán nagyon is életből merített sorsok, történetek ihlete lehetett (részben) akadály a főhős szuverén alakításának. Az önéletírás változatai (*A tengerszemű hölgy,*

*Öreg ember nem vén ember*) kapcsán az autobiografikus szövegek antropológiai távlatainak változatai kerülnek szóba. A *Negyven év visszhangja* pedig történelmi eseményekhez kapcsolva emlékezik életsorsának fordulatairól. Bényei Péter ezúttal is sok-sok új szempontot keres (és talál!), megállapításainak súlyát legfeljebb az időskori művekben gyengülő alkotóerő tünetei relativizálják.

Egy ilyen terjedelmes és gondolatgazdag mű eredményeit nehéz összefoglalni. Többen rámutattak már, hogy a felszínes, sőt „gyermeteg” emberszemlélettel megvádolt Jókainak vannak pszichológiai remeklései. Csáth Géza az *Enyém, tied, övéből* Áldorfay megtérbolyodását szakszerűnek, bravúrosan hitelesnek mondja, s Jókai monográfusai közül többen (Fábi Annától Szajbély Mihályig) mutattak rá lélektani elemzésének sikerült ségére. Bényei Péter (egyebek mellett) azáltal mond csakugyan újat a Jókai-féle lélektani reprezentációról, hogy nem emberábrázolásának gyengéit és értékeit különíti el, hanem a Jókai-szövegek antropológiai hozadékára koncentrálna létezés alapkérdéseire vezető dilemmák felől közelítve.

A monográfia szakmai gazdagsága, korrektsége is példaadó. Nem egyetlen módszertani iskolát követ, mindig az adott problémához legtöbb segítséget jelentő, s tudományos (nem csak irodalomtudományi) súlyú szerzők továbbgondolása jellemző rá. Már Barta János (1975-ös, itt is idézett írásában) arról értekezik, hogy Jókai a mindennapi tudat számára hozzáférhetetlen üzeneteket hoz fel „a nem tapasztalati régióból”. Bényei Péter oly módon fejleszti tovább ezt, hogy például az *Enyém, tied, öv* kapcsán „jungianus olvasat modell”-ről beszél. Ennek végkövetkeztetésében – persze – nem téveszti szem elől az 1848 óta egymást követő lelki-ideológiai és társadalmi-politikai „maszk”-ok felöltését és elhagyását, mely után Áldorfay Ince szeparálódik, majd a megsemmisülésbe sodródik (217). Az író ezúttal sem tud szabadulni hatásvadász sablonjaitól, mégis tagadhatatlanul a modern ember víziója ez, az individuáció negatív útja, olyasfajta irányváltások kényszerű sorozata, melytől Jókai évtizedei sem voltak mentesek. *Az aranyember* archaikus, olykor mitikus hangjai, sugallatai (Tímárhoz nemcsak a hold, az éj, a jég, az ég „beszél”, hanem „démonok és védőangyalok” is [261]) Tímár lelki folyamatainak kivetülései. De – tehetjük hozzá most már mi – mindez összefügghet azzal is, hogy igazából maga az író sem nyilatkozott meg, nem „válaszolt” (se kritikusaiknak, se politikai nézetazonosság vagy véleménykülönbség okán), s eme „egyetemes némaság” feloldására született a hatalmas írói életmű, illetve annak leginkább vallomásos darabjai, például *Az aranyember*.

Bényei Péter roppant gazdag elméleti forrásanyagra támaszkodik, ám minden ötletét Jókai-szövegekre építve dolgozza ki még akkor is, ha Nietzsche, Heidegger és mások lételméleti tanulságaira hivatkozik. Sajátos módon illeszkednek ezek bizonyos mitológiai, bibliai utalásrendszerhez, aminek révén Jókai világa valóban közel kerül(het) a modern kori olvasóhoz (270). Méltán és rangosan tartozik tehát ez a monográfia az elmúlt évtizedek Jókai-kutatásának javához, hiszen „szívós” filológia és invenciózus újat mondás ambíciója társul benne.

(*Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2018, 397 p.*)



MAJOR ÁGNES

## Titoktalanítás

Szajbély Mihály: *Csáth Géza élete és munkái. Régimódi monográfia*

Meglepő vállalkozásnak tűnhet egy szerzői monográfia újrakiadása. Ez történt ugyanis Szajbély Mihály Csáth Géza életét és műveit bemutató kötetével, amely először 1989-ben a Gondolat Kiadó Nagy Magyar Írók sorozatának darabjaként látott napvilágot. Bár a szóban forgó kismonográfia tudományos jelentősége vitathatatlan, az azóta eltelt harminc év kutatási eredményei, leginkább az időközben előkerült és feldolgozott dokumentumok (naplófeljegyzések, visszaemlékezések, levelek) ismeretében teljes mértékben megalapozott a monográfia kibővítésének szándéka, az újbóli megjelenés ráadásul a szerző halálának századik évfordulójára esett. Kibővítésről, nem pedig újraírásról van tehát szó: Szajbély nem írja felül korábbi elgondolásait, hanem kiegészíti, illetve árnyalja azokat. Így született meg a monumentális – alcíme szerint –, régimódi monográfia.

De mit takar az alcímbeli „régimódi” kifejezés? A monográfus ezzel arra utal, hogy kötet az életrajzi monográfia műfaji hagyományait követve a szerző életútjának részletes bemutatásán keresztül tér ki a művek vizsgálatára. Egy Csáth-monográfia esetében ugyanakkor ez az eljárás mód kifejezetten helyénvaló, sőt termékeny megoldásnak látszik, hiszen az élet és az életmű összeolvasása voltaképp magától értetődőnek tűnhet az értelmező számára: Csáth esetében *élet és irodalom* nem különíthető el élesen – s ebben az értelemben Csáth valóban az „élet” írójává válik.<sup>1</sup> Szajbély ennek a megközelítésmódnak a létjogosultságát igyekszik megerősíteni monográfiájában, eljárása pedig kétségkívül működőképesnek bizonyul. Ha egy pillanatra visszanyarodunk a címválasztáshoz, meg kell említenünk, hogy a kötet nem véletlenül „munkákról”, s nem pedig „írásokról” kíván szólni. Szajbély ugyanis nem csupán novellákkal, cikkekkel, kritikákkal foglalkozik, hanem Csáth zeneszerzői munkássága sem kerül el a figyelmét: akkurátusan vizsgálja a zenés darabokat, a versmegzenésítéseket is, s ennek mentén a zenei ihletettségű novellák tárgyalására is kitér.

Ahogy arra a monográfus már a kötet bevezetőjében is felhívja a figyelmet, a Csáth körüli diskurzus „titokzatossá olvasta” Csáth élettörténetét (13). Mitikussá növesztett alakja, halálának körülményei, kábítószer-függőségének pontosan megadatolt állomásai, valamint naplóinak a szexualitást középpontba helyező írásmódja eleve predesztinálták azokat a megközelítésmódokat, melyek egy bizonyos szempontból leegyszerűsítő perspektíván keresztül a fordulatossá és izgalmas, titkokkal teli eseményekben látták meg a csáthi életút esszenciáját. A titokzatossá olvasás gyakorlata

pedig szinte kéz a kézben jár a bulvárosító törekvésekkel is: az egyik ilyen épp a híres-hírhedt „morfinista” naplók kiadásával kapcsolatos. A napló feltűnően távolságtartó és deskriptív szólama, az objektív, megfigyelő attitűd – mely feltehetően a természet-tudós megfigyelő szemléletével rokonítható – Csáth szépírói szövegeinek is jellemzője. Hiába olvashatunk a naplók lapjain számtalan erotikus jelenetet, ezek valójában a regisztrálás céljával íródtak, s így kétségtelen, hogy a napló nem tekinthető „valóságos szexregénynek”, ahogyan az 1989-es kiadás utószavában írja Töttös Gábor.<sup>2</sup> Erre hívja fel a figyelmet Farkas Zsolt is, aki a *Napló* első kiadásának meztelen női testet ábrázoló borítója kapcsán állapítja meg, hogy a könyv erotikus irodalomként történő befogadása meglehetősen problematikus, hiszen a pornográf irodalom alapvető feltétele az olvasás közbeni szexuális izgalomkeltés – ez pedig a Csáth-napló esetében nem valósul meg.<sup>3</sup> Gyanakodhatunk tehát, hogy a figyelemfelkeltés, ebből következően pedig az eladhatóság esélyeinek növelése volt az elsődleges szempont a borító kiválasztásakor. A Csáthot középpontba állító elgondolások egy másik magva az lehet, hogy Csáth tökéletesen beleillik a társadalomból kilógó, szélsőséges helyzeteket megtapasztaló, magányos, modern művészképbe. Ebben a megközelítésben, a sok esetben határátlépő, tabusértő attitűdre és szubverzív életvezetésre persze számos korábbi, az irodalomtörténetből ismert példát hozhatnánk párhuzamként de Quincey-től kezdve a francia szimbolistákon át. Az irodalomtörténettől eltávolodva, későbbi párhuzamokat keresve pedig a befogadása körüli jellegzetességekben felfedezhetjük a hatvanas évek *rock and roll*ja „live fast, die young” narratívájának nyomait, mely a rövid, de intenzíven élt élet képzetét kapcsolja hőseihez (gondoljunk például Brian Jones, Janis Joplin, Jim Morrison vagy James Dean életére és halálára) – ennek a vonalomnak a szublimációja is észlelhető a Csáth körüli érdeklődésben. Azonban nem mehetünk el szó nélkül amellett, hogy bár a Csáthról kialakult kép szinte problémátlanul illeszkedik a középosztálybeli létformán kívül állást, a társadalomba való betagozódás elleni lázadást, a kispolgári lét megtagadását zászlóra tűző programokba, naplófeljegyzései és levelei sok esetben mégis arról tanúskodnak, hogy Csáth valójában épphogy kedvelte a kispolgári létet. A széles közönség körében elterjedt Csáth-kép tehát kissé sematikus, hiszen mintha leválasztaná a súlyosan függő Csáth alakját a szó nemes értelmében vett normális és egyszerű életre vágó, sokszor nyárspolgár Csáthról, mely éppúgy személyisége része volt, mint esendősége, kicsinyessége és függőségekbe menekülésre való hajlama.

Szajbély kötetének nem tétje, hogy feltérképezze ezeket az utókor által generált újraolvasó és -értelmező folyamatokat, mely persze nem is kérhető számon egy életrajzi monográfián. Elsődleges célja az, hogy az élettörténet rekonstruálható eseményeinek bemutatásán keresztül, mintegy az azok által ihletett művek bemutatása mellett kövesse végig hőse életének alakulását, s teszi ezt minuciózus, alapos, mindenre kiterjedő figyelemmel. Ez természetesen azért valósulhatott meg – ahogyan fentebb is utaltam rá –, mert napjainkra már a rendelkezésünkre állnak azok a források,

<sup>1</sup> Z. VARGA Zoltán, *Az élet írója. Kultusz és önéletrajz Csáth Géza 1912/13-as naplóiban*, Napút 2009/6., 62–72.

<sup>2</sup> TÖTTÖS Gábor, *Önarcképünk: Csáth Géza* lásd CSÁTH Géza, *Napló 1912–1913*, Babits, Szekszárd, 1989, 144–150, idézve: 144.

<sup>3</sup> Lásd: FARKAS Zsolt, *Csáth a lélekvesztőn. Csáth Géza: Napló*, Jelenkor 1990/1., 46–48.

amelyek hozzásegíthetnek ahhoz, hogy árnyaltabb képet kapjunk Csáth életéről és életművéről. Ez pedig javarészt épp a monográfia szerzőjének érdeme: a Csáth-filológia legfontosabb dokumentumai, egyrészt a novellák, másrészt pedig a biografikus szövegek összegyűjtése és közreadása kapcsolható a nevéhez, s a közeljövőben várható a Csáth-levelezés digitális kiadásának megjelenése is.<sup>4</sup>

A keret, amelyben a monográfia mozog, tehát az élettörténet, melynek részletes feltárásán keresztül jutunk el a művekhez. Helyesebben: a művekhez is eljutunk. Nem arról van szó, hogy a művek vizsgálata háttérbe szorulna, csupán az élettörténet rekonstruálása közben szükségszerűen eltolódnak az arányok, kiváltképp egy ilyen alaposan dokumentált életmű esetében: már a szinte grafomán Csáth által lejegyzett események, reflexiók is óriási anyagot és információforrást jelentenek. A Csáth utolsó éveiről szóló fejezetekben pedig már alig esik szó a művekről, ami szintén nem csoda, hiszen Csáth 1914-től szinte alig írt (leszámítva persze naplófeljegyzéseit). A morfiomhasználat miatt – gondolhatjuk –, azonban Szajbély ezzel szemben azt állítja (s ez monográfiájának egyik fontos tétele), hogy Csáth pszichoanalitikus műveltségének következménye volt az írói elhalkulás. Ezen a ponton Szajbély finoman polemizál Kőváry Zoltánnak a kábítószer-fogyasztást elsődleges okként megjelölő nézeteivel. A monográfia egészére azonban nem jellemző, hogy vitába szállna a szakirodalommal, sőt néhány kivételtől eltekintve alig reflektál a Csáthtal foglalkozó tudományos és/vagy kritikai diskurzus megállapításaira: Szajbély saját értelmezői keretében vizsgálódik, de közben mégsem állítja azt, hogy az életrajzi olvasat lenne a kizárólagosan érvényes megközelítésmód Csáth szépírói szövegeinek vizsgálatakor.

A kötet első két fejezete fokozatosan szűkülő fókuszot alkalmaz: az első alegységek a tágabb kontextust vizsgálják, hogy aztán a szűkebb kérdésre koncentrálnak, egy-egy részproblémát kiemelve tegyenek érvényes megállapításokat tárgyukról. Pontos és érzékletes leírást kapunk a századelő Szabadkájáról, ahol a rajzolásban, zenélésben és festésben is tehetséges gyermek, majd gimnazista Brenner Jóska mindennapjait követhetjük nyomon. Ezt követően betekinthezünk a főváros pezsgő kulturális életébe, majd pedig a Pesten tanuló Csáth szárnybontogatásáról, a pályaválasztás nehézségeiről, a lehetséges pénzforrások felkutatásáról, az első, bátortalan udvarlásokról értesülhetünk. Mindeközben persze Csáth változó művészetszemlélete, novelláinak lírai ihletettsége vagy épp újságírói működése sem kerüli el a monográfus figyelmét, ahogyan későbbi feleségével, Jónás Olgával való megismerkedése és kapcsolatuk alakulásának részletei sem.

A könyvben kitüntetett szerepet kap a kötetkompozíciók vizsgálata. A mérleg nyelve a korábbi novelláskötetek felé mozdul el: jóval hangsúlyosabb *A varázsló kertje* (1908) és a *Délutáni álmom* (1911) elemzése, mint a *Schmidt mézeskalácsosé* (1912) és

<sup>4</sup> A naplófeljegyzések és visszaemlékezések kiadásai Szajbély és Molnár Eszter Edina közös munkájának eredménye: CSÁTH Géza, „Méla akkord: hínak lábat mosni”. *Naplófeljegyzések 1897–1904*, s. a. r. MOLNÁR Eszter Edina – SZAJBÉLY Mihály, Magvető – Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2013.; CSÁTH Géza, Úr volt rajtam a vágy. *Naplófeljegyzések és visszaemlékezések 1906–1914*, s. a. r. MOLNÁR Eszter Edina – SZAJBÉLY Mihály, Magvető, Budapest, 2016.; CSÁTH Géza, Sötét örvénybe süllyedek. *Naplófeljegyzések és visszaemlékezések 1914–1919*, s. a. r. MOLNÁR Eszter Edina – SZAJBÉLY Mihály, Magvető, Budapest, 2017.

a *Muzsikuskoké* (1913). Külön egység foglalkozik a korabeli kötetekbe fel nem vett novellákkal, ám Szajbély ezt a kérdést viszonylag rövidre zárja, s ebből következik, hogy például a Csáth-életmű megkerülhetetlen darabjával, az 1912-es, hagyatékból előkerült *A kis Emmával* sem foglalkozik részletesen.

Kitér viszont az egyik legizgalmasabb Csáthtal kapcsolatos kérdésre, az író–orvos kettős identitásának problémájára, az ezek közt húzódozó feszültség vizsgálatára. Csáth tudatosan választotta ketté írói és orvosi identitását: írói nevének használatával elkülönítette művész-énjét orvos-, s ezzel együtt polgári énjétől. A különböző nevekhez tehát különböző azonosságformák kapcsolhatók, melyek folyamatos és megfelelő működtetéséhez szigorú kontroll szükséges. Szajbély nyomon követi ennek az eleinte kontrollált és jól működő rendszernek a megbomlását, melynek egyik szembetűnő megnyilvánulása, hogy Csáth 1914-ben Dr. Csáth Géza név alatt jelentette meg orvosi cikkeit (239). Szajbély továbbá rámutat, hogy a 20. századi modernitásban a többszörösen is kiemelkedő tehetségek esetében különösen bonyolult és nehéz feladat az identitás integritásának megőrzése. A modern kor embere ugyanis – szemben például a középkoriéval, akinek identitását élete végéig meghatározta a társadalomban elfoglalt helye vagy származása – már különböző helyzetekben kénytelen helyt állni, más és más normalitásnak kell megfelelnie az adott szituációhoz illő én mobilizálásával. Csáth számára sokoldalúsága miatt ez különösen problematikusá vált, ez az állapot pedig kiegyesült morfiom- és pantoponfüggőségével.

Mint említettem, az eltelt három évtized során feldolgozott dokumentumok vizsgálata lehetőséget ad arra, hogy az életeseményeket pontosan nyomon követhessük. Néhol azonban előfordul, hogy a forrásokból nyert adatok felsorakoztatása kissé elnehezíti a szöveget, mint például a Csáth és apja kapcsolatának alakulását tárgyaló alfejezetben. Persze kétségtelenül fontos szempontról van szó, hiszen az apa–fiú viszony vizsgálata közben többek között Csáth anyja halálának meghatározó volta és mostohaanyja iránti ambivalens érzései is előkerülnek, azonban az adatok halmozása, a pénzekkel való elszámolások számbavétele a túladatoltság érzését keltheti.

Mindent összevetve, a kötet leleplezi a Csáth körüli titkokat, ám hiba lenne azt feltételeznünk, hogy ez a titkoktól megszabadított életút egy kevésbé izgalmas figurát tár elénk. Épp ellenkezőleg: a Csáth élete és munkái iránt érdeklődő olvasó számára valójában a mitikus színezett életesemények okainak szisztematikus felfejtését kínálja a monográfia, miközben egy olyan, többszörösen is tehetséges ember képe rajzolódik ki előttünk, akinek számos traumával kellett megküzdenie élete során, s nem melleleg a modern magyar irodalom egyik fontos életművét hagyta az utókorra.

Szajbély elegáns megoldást választ, amikor monográfiáját keretbe foglalja. Csáth maga számos novellája esetében előszeretettel nyúlt a keretes szerkezethez: Szajbély szerint ez elsősorban a teljes kitérülést gátolta, hiszen abban akadályozta a pszichoanalitikus műveltségű Csáthot, hogy „meztelenre vetközzön” olvasóközönsége előtt. Szajbély is elmeséli a történetet, de nem nyilvánít véleményt, az esetek többségében kívülálló marad. Néhol ugyan kihallhatjuk a rokonszenvező és megértő vagy a szinte krimibe illő, a nyomozás izgalmát felerősítő narrátori hangot, a legtöbb

esetben azonban a távolságtartás dominál, s Szajbély mégis kifejezetten üdítő és élvezetes nyelven kalauzol végig Csáth életének történetén.

A kötetet záró sorokban tehát visszatérünk a bevezetőben is idézett, Brenner Dezső által írt, Dér Zoltánnak küldött, a Csáth halálának körülményeit tisztázó levélhez. Ebben Csáth öccse cáfolja a bátyja halála körüli legendákat: az utolsó percek nem színpadias nagyjelenetként, sokkal inkább egy beteg és zavarodott ember szívszorító, de rövid haláltusájaként jelennek meg előttünk. Van valamiféle furcsa paradoxon abban, hogy Csáth sírja mint szimbolikus tér hiányzó kultikus helyként lehet csak Csáth történetének része: „Csonthait lesüllyesztették, fölébe mások temetkeztek, nyughelyét nem az ő neve jelöli” – így a monográfia utolsó mondata (475). Akár egy Csáth-novella lezárása is lehetne.

(*Magvető, Budapest, 2019, 560 p.*)

## Háló, háló, háló – Is there anybody out there?

Klara Kemp-Welch: *Networking the Bloc. Experimental Art in Eastern Europe, 1965–1981*

Mikor nekifogtam e recenzió megírásának, a járvánnyal sújtott Európa több állama épp azzal volt elfoglalva, hogy ha időlegesen is, de a lehető leghermetikusabb módon zárkózzon be a koronavírus elől, amely a határokat figyelmen kívül hagyva, de a hálózatkutatással foglalkozó szakemberek előrejelzéseit gócpontról gócpontra beigazolva terjedt. Ha e mostani bezártságban nem állnának a rendelkezésünkre a digitális kommunikáció különféle eszközei, a helyzet – kísérteties módon – azt a fajta tartós elszigeteltséget is felidézhetné, amely egy emberöltővel ezelőtt jellemezte a keleti blokk országait, meghatározva a mindennapi élet különféle dimenzióit, beleértve a kommunikációt, az információáramlást, és velük együtt a művészi alkotás és recepció feltételeit is. Ahogy akkor, úgy most is: lezárt határok, utazási korlátozások, áru- és erőforráshiány, „karanténba zárt” művészet. Ha másért nem, már csak e párhuzam miatt is aktuális volna Klara Kemp-Welch *Networking the Bloc. Experimental Art in Eastern Europe, 1965–1981* című könyve, amely azt mutatja be, hogy a keleti blokk országaiiban az experimentális – vagyis a *mail art*, a *fluxus*, a *concept art*, a *happening* és a *performansz* – művészet képviselői milyen kreatív stratégiák segítségével igyekeztek felszámolni saját elszigeteltségüket, kilépni a hivatalos és intézményes művészet „karanténjából”, és bekapcsolódni az európai, sőt globális művészeti transzferek folyamataiba.

A jelen helyzet diktálta körülményeken túl Kemp-Welch könyve azért is aktuális, mert jól illeszkedik a történettudományok legújabb kutatási irányainak trendjébe. Az utóbbi évtizedben ugyanis annak a folyamatnak vagyunk szemtanúi, ahogy a komparatív kutatásokat a transznacionális szemléletű vizsgálatok váltották fel, ami különösen igaz a hidegháborús időszak kutatásainak kontextusában.<sup>1</sup> A transznacionális kapcsolatokra irányuló figyelem jelentősen árnyalta a hidegháborús megosztottságon, elszigeteltségen és a vasfüggöny átjárhatatlanságán alapuló történeti narratívákat, többek között azáltal, hogy a kelet-nyugati, illetve a szocialista országok között feltárta egyrészt a nem hivatalos kulturális, gazdasági és politikai cserefolyamatok széles skáláját, másrészt azon kezdeményezések dimenzióit,

<sup>1</sup> Constantin IORDACHI – APOR Péter, *Introduction Studying Communist Dictatorships. From Comparative to Transnational History*, *East Central Europe* 40. (2013/1–2.), 1–35. A transznacionális történetírásról lásd: DANYI GÁBOR, *A nemzeti versus transznacionális történetírás: égető dilemmák = Uő., Nemzeti vagy transznacionális történelem*, Kalligram, Budapest, 2018, 99–136, különösen 107–110.

amelyek nem a hidegháborús versengésen, hanem nemzetközi együttműködésen alapultak.<sup>2</sup>

Ebből a munkából Kemp-Welch szóban forgó kötete is jócskán kiveszi a részét. A 2018-ban megjelent könyv széles körben dokumentálja az 1965 és 1981 közötti nem hivatalos művészeti kapcsolatok és cserefolyamatok lengyel, magyar, csehszlovák, keletnémet, jugoszláv, román, szovjet, valamint nyugati szereplőket egyaránt magukban foglaló hálózatait. Az experimentális művészetnek a politikai-ideológiai határokat, a centrum-periféria viszonyokat és az intézményes kereteket egyaránt semmibe vevő transzgresszióit vizsgálva Kemp-Welch a transznacionális művészi kapcsolatoknak egyfajta „sűrű leírását” adja. A kötet korabeli cikkekre, dokumentumokra, levélváltásokra és az egykori résztvevőkkel készített interjúkra támaszkodva a művészeti élet társadalmi és hétköznapi dimenzióját térképezi fel a hidegháború idején, dokumentálva az experimentális művészet körébe tartozó tevékenységek és praxisok létrejöttének kulisszáit azokkal a találkozásokkal együtt, amelyek a kapcsolati hálókat létrehozták, lehetővé téve az eszmék körforgását és a további művészeti transzfereket. A kötet fejezeteiből a nem intézményes keretek között és nem piaci alapon szerveződő művészet működés módja rajzolódik ki, amelynek keretében a művészet a kommunikációs hálózatok részét képezte, miközben a művészet disztribúciója az elidegenedés és az elszigeteltség meghaladásának eszközeként tűnt fel.

Kemp-Welch tehát nem tesz mást, mint pontokat köt össze a vasfüggönnyel kettéosztott Európa térképén, ezáltal olyan, határokon átívelő vonalakat hozva létre, melyek a rendszerváltás utáni időkben – a művészettörténet nemzeti keretek között történő újírása és a nyugathoz való felzárkózás eszményének árnyékában – elhalványultak vagy észrevétlenek maradtak. A jelenség természetéből adódóan e felrajzolt vonalakat, amelyek a nem hivatalos művészeti kapcsolatokat jelölik, gyakran nem előre megtervezett, célirányos és célba juttatott egyenesek, hanem cikcakkosak, bonyolult áttételekkel rendelkezők, olykor eltérítettek, olykor véletlenszerűek.

A könyv egyszerre igyekszik rámutatni a kelet-európai művészek közérzetének kettősségére: az elszigeteltség fojtogató tapasztalatára, és – ezzel szemben – a hálózatosodás adta lehetőségek „mégiscsak” létező, korlátozott szabadságára. E fojtogató tapasztalat – ahogy Kemp-Welch láttatja – egyenes következménye volt a kommunista országok által gyakorolt kulturális monopóliumnak és a hatóságok nem hivatalos kapcsolatokkal és cserefolyamatokkal szembeni gyanakvásának, különösen, ha azok

<sup>2</sup> Ehhez lásd többek között: Yale RICHMOND, *Cultural Exchange and the Cold War. Raising the Iron Curtain*, Penn State University Press, 2004.; *Divided Dreamworlds? The Cultural Cold War in East and West*, szerk. Peter ROMIJN – Giles SCOTT-SMITH – Joes SEGAL, Amsterdam University Press, 2012.; *Cold War Crossings. International Travel and Exchange across the Soviet Bloc. 1940s – 1960s*, szerk. Patryk BABIRACKI – Kenyon ZIMMER, University of Texas at Arlington, 2014.; Friederike KIND-KOVÁCS, *Written Here, Published There. How Underground Literature Crossed the Iron Curtain*, CEU Press, Budapest – New York, 2014.; *Transnational Anti-Communism and the Cold War. Agents, Activities, and Networks*, szerk. Luc van DONGEN – Stéphanie ROULIN – Giles SCOTT-SMITH, Palgrave Macmillan, 2014.; *Art beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe (1945–1989)*, szerk. Jérôme BAZIN – Pascal Dubourg GLATIGNY – Piotr PIOTROWSKI, Central European University Press, 2016.; *Entangled East and West. Cultural Diplomacy and Artistic Interaction during the Cold War*, szerk. Simo MIKKONEN – Giles SCOTT-SMITH – Jari PARKINEN, De Gruyter, 2018.

nemzetközi szintéren zajlottak. Ahogy Piotr Piotrowski lengyel művészettörténészre hivatkozva Kemp-Welch is tudatosítja a kötet bevezetőjében, a hatalmi szervek tisztában voltak azokkal a különbségekkel, amelyek a gazdasági-politikai helyzet terén a szovjet blokk különböző országai között fennálltak, és pragmatizmusuk arra készítette őket, hogy megelőzzék az egész kommunista rendszer szétesésével fenyegető különbségek eszkalálódását.

A könyv erénye, hogy maga is tisztában van a szocialista országok között fennálló különbségekkel, és azokat a hálózatosodás folyamatának történeti keretei között ragadja meg. Nem véletlen, hogy az időrendben haladó kötet első fejezeteinek főszereplői cseh, szlovák és lengyel művészek, hiszen a nyugati kapcsolatokat tekintve 1968 előtt éppen Csehország és Lengyelország számított a szatellitállamok közül a legnyitottabbnak – miközben a keletnémet művészek nemzetközi kapcsolatai még az 1970-es években is rendkívül korlátozottak voltak. A kötetből kiderül, hogy e tény nemcsak abból a szempontból bírt nagy jelentőséggel, hogy az említett művészek nyugati szövetségeseire és érdeklődő közönségre tehettek szert, hanem abból is, hogy a vasfüggöny mögött élők gyakran nyugati közvetítéssel találtak egymásra, és alakították ki alternatív kelet-európai művészeti hálózataikat (amelyek kiépülése után a kapcsolatfelvételhez és a cserefolyamatok lebonyolításához már nem feltétlenül volt szükség erre a nyugati „mandinerre”). A kötet fejezetei így lekövetik azt a folyamatot, ahogy a hálózatosodás az elzártabb országok művészeire is kiterjedt, integrálva őket a művészeti cserék folyamataiba és összekapcsolva őket hasonló művészekkel, tevékenykedjenek azok nyugaton, vagy valamely más szocialista országban.

Amellett, hogy bemutatja a hálózatosodás kreatív stratégiáit és művészeti praxisait, Kemp-Welch azt a kérdést is felteszi, hogy milyen mértékig lehetett feloldani a fojtogató elszigeteltséget, és milyen következményei lettek a kivívott, de szűk korlátok között maradó művészi szabadságnak. Miközben a hálózatosodás hajtóerejét kétségtelenül az izoláltság feloldásának igénye szolgáltatta, jelentőségét az adta, hogy becsatornázza a kelet-európai művészeket a globális művészi transzferek folyamataiba. A kötet így meghaladni igyekszik azt az elképzelést, mely szerint több, elkülönülő, sőt egymástól elszigetelt művészi világ létezett a hidegháború alatt, és művészeti értelemben a „globális falu” keretrendszere mellett teszi le a voksát.

A globális keretrendszerről szólva elkerülhetetlen, hogy annak egy árnyoldalára a Kemp-Welch által végzett kutatások jellege kapcsán is rámutassunk. Némi kritikára ad okot ugyanis a tény, hogy miközben a szerző nagy fokú mobilitásról tanúságot téve több nyugati és kelet-európai művészeti archívumban is végzett kutatásokat, a munka túlnyomórészt angol és francia, valamint jóval kisebb részben cseh és lengyel nyelvű forrásokra támaszkodik – ez utóbbi esetben is a kétnyelvű (részben angol nyelvű) köteteket részesítve előnyben. Ez még akkor sem feltétlenül szerencsés, ha tény, hogy a kelet-európai művészek gyakran angol, német vagy francia közvetítőnyelv segítségével érintkeztek az ugyancsak a vasfüggöny mögött, vagy nyugaton élő kollégáikkal, és a szóban forgó művészi törekvések a művészet globális vérkeringésébe való bekapcsolódással (nyelvileg is) elszakadtak a nemzeti vagy lokális kontextusuktól.

A munka elméleti megalapozottsága ugyancsak hagy némi kívánnivalót maga után. A bevezetőben felvázolt elméleti háttér egyrészt a művészettörténet globális keretrendszerét megerősítő tézisekből tevődik össze, másrészt az érintett korszak másként gondolkodóinak utópikus, s talán ezért is nagy hatású gondolataiból a civil társadalomról, a párhuzamos kultúráról (Václav Havel) és a horizontális kapcsolatok építésének szükségességéről (Konrád György), harmadrészt pedig Bruno Latour csupán felületesen tárgyalt cselekvő-hálózat elméletéből. Ez utóbbiból Kemp-Welch azt emeli ki vezérfonalként, hogy „a cselekvési folyamat csak ritkán tevődik össze kizárólag emberek [...] vagy kizárólag tárgyak közötti kapcsolatokból, ellenkezőleg: minden valószínűség szerint e kettőből fonódik össze”.<sup>3</sup> A kötet fejezetei az emberinek és a nem emberinek ezt a kibogozhatatlanságát viszik színre az experimentális művészet cserefolyamatainak kontextusában, amennyiben a művészek között gazdát cserélő számtalan levél, fotográfia és publikáció jelentős mértékben hozzájárult e társadalmi közeg kialakulásához és formálódásához.

Az alternatív művészeti szféra hálózatosodásának kelet-európai történetét a kötet három részre tagolva beszéli el, amelyek mindegyike egy-egy rövid bevezetőt és öt-öt – illetve az utolsó rész esetében csak négy – fejezetet foglal magában. Az első rész, amelynek címe *Mobilization*, a hálózatok létrejöttére összpontosít a hatvanas évek közepétől az 1972-ig tartó időszak tükrében. A második rész az 1972–1975 közötti éveket vizsgálja azokon a kapcsolódási pontokon keresztül, amelyek az experimentális művészethez kötődő szereplők találkozhelyeit és a művészi transzferek voltaképpeni helyszíneit képezték – innen e rész címe is (*Points of Passage*). A harmadik rész (*Convergences*) a hetvenes évek második felére összpontosít, megvilágítva, hogy a különböző alternatív helyszínek, publikációk és nemzetközi cserék milyen szerepet játszottak az experimentális művészeti törekvések egymáshoz való közeledésében.

Annak érdekében, hogy feltárja a hálózatokat, Kemp-Welch különböző bemeneteket választ, így egy-egy szereplő vagy művészeti projekt több fejezetben is felbukkan. Az előfordulások intenzitása alapján akár kiemelkedő szerepet játszó közvetítőkről is beszélhetnénk, akik több „részhálózat” között teremtettek kapcsolatot. Közéjük tartozott például Jindřich Chaloupecký csehszlovák műkritikus és művészettörténész, Beke László, a magyar neoavantgárd egyik legfontosabb teoretikusa és Pierre Restany francia műkritikus is – akik a kötet által vizsgált másfél évtizedben széles kiterjedésű kapcsolati hálót működtettek, és meghatározó szerepet játszottak a transznacionális művészeti cserék kezdeményezésében és fenntartásában. Nem véletlen, hogy a kötet első fejezete, amelynek középpontjában Alex Mlynárčik szlovák happeningművész és a francia kritikus barátsága áll, a nem hivatalos diplomácia egyik példjaként említi Restany tevékenységét, amely döntő jelentőséggel bírt a prágai művészi közeg és a fiatal csehszlovák művészgeneráció kibontakozása szempontjából. E barátság – ahogy Kemp-Welch írja – „a kölcsönösen felvillanyozó, kelet-nyugati, nem piaci alapú, nemhivatalos cserék egyik legkorábbi példája” volt.

<sup>3</sup> Bruno LATOUR, *Reassembling the Social. An Introduction of Actor-Network Theory*, Oxford University Press, 2005, 75.

A kötet narrációja úgy áramlik, akár a *fluxus* maga: hol biográfiai, hol recepció-, hol eseménytörténeti váltásokkal talál utat magának. Az elbeszelt történetek is szerteágazóak, kitérőkkel tűzdeltek, kapcsolati hálók, találkozók, művészi projektek közös pontok felé mutató vektorai szerint szerveződnek. Hogy érzékeltessük ezt a fajta történetvezetést, elég egy keresztmetszetet nyújtani a kötet második fejezetének kapcsolatrendszeréről – amelynek középpontjában a cseh happeningművész, Milan Knížák tevékenysége áll. A kérdés úgy szól: hogyan jutunk el a hatvanas évek derekán egy csehszlovák festőtől egy dél-amerikai happeningművészhez? A válasz pedig a következőképpen hangzik. 1964-ben a festő Jan Kotík képviselte Csehszlovákiát a Velencei Biennálén, ahol tanúja volt a Merce Cunningham Dance Company előadásának. Miután sikerült hivatalos meghívót kieszközölnie a társulat számára, Prágában is felléphettek. A prágai előadáson a nézőtérén ott ült a fiatal művész, Milan Knížák, az Aktual Art művészcsoporthoz tartozó alapítója is. Az elszigeteltségben tevékenykedő Knížákot a jó kapcsolatokkal rendelkező Jindřich Chaloupecký kötötte össze más happeningművészekkel. Chaloupecký egy tanulmányt is közölt Allan Kaprow, John Cage és Wolf Vostell happeningjeiről, amely – Knížákkal ellentétben – a nyugatnémet művészeknek, Vostellnek nagyon tetszett. Vostell első kelet-európai kapcsolatait Altorjay Gábornak és Szentjóbó Tamásnak köszönhetette. Altorjaynak magának is számos kapcsolata volt, és *Laura* című szamizdat lapjában nem csak argentin kollégái happeningdokumentációját közölte újra, de felhívást intézett a korszak egyik legjelentősebb dél-amerikai művészehez, Marta Minujínhoz is. Az experimentális művészet szövevényes hálózatait kutatva Kemp-Welch kötete tehát néhány bekezdés alatt képes eljutni a Velencei Biennálétől Prágába, onnan Budapestre, Párizsba vagy éppen New Yorkba, miközben nem feledkezik meg a művészi gondolkodás párhuzamos vonásainak, a közös inspirációknak és művészi projekteknek a tárgyalásáról sem.

A kötet első részének további három fejezete egy-egy művészeti projektet jár körül. Közülük az első a *mail art* hálózat születését tárgyalja Jean-Marc Poinot *Mail Art. Communication à distance. Concept* című gyűjteményének kontextusában, amely 1971-ben mindössze 1500 példányban jelent meg Párizsban. Poinot a fluxusművész Ben Vautier-n és Jochen Gerzen, a Franciaországban élő német *concept art* művészen keresztül tett szert további kapcsolatokra, akik közül végül negyven művészt válogatott be a katalógusba. Kemp-Welch részletesen áttekinti a gyűjteményben szereplő műveket, amelyek sok szempontból tematizálják a levél műfaját. Ez alól nem kivételek Tót Endre és Petr Štembera munkái sem, amelyek a levél médiumát kimozdították a feladó-címzett közötti kétirányú mozgásból, széles körű és sokirányú keringéssé változtatva azt (hiszen minden címzett továbbküldhette a levelet, amely útja során folyamatosan változott). Kemp-Welch ugyanakkor kitér a gyűjtemény tágabb kontextusára is, hiszen a könyvkatalógust összeállító Poinot a műveket egyrészt a Párizsi Biennálén is bemutatta, másrészt a jugoszláv érdeklődésnek köszönhetően vándorkiállítás formájában Belgrádba és Zágrábba is eljuttatta – így a küldeményművészetéről szóló kiállítás maga is küldeményművészetté vált.

A kötet negyedik fejezete két lengyel művész, Jarosław Kozłowski és Andrzej Kostołowski kezdeményezését, a *NET*-et mutatja be, amely egyfajta levelezőlista

létrehozását szorgalmazta az experimentális művészek körében. A mind a kapitalista, mind a kommunista ideológiával és azok művészetéhez való viszonyával szemben kritikus kezdeményezés kilencpontos felhívását a két lengyel művész több mint 350 címzetthez – túlnyomó többségében észak-amerikai és nyugat-európai, valamint jóval kisebb számban kelet-európai művészekhez – juttatta el. Ez a tény – ahogy Kemp-Welch is megjegyzi – leleplezi a szocialista blokk országai közötti kapcsolatok korlátozott jellegét, és a vasfüggöny mögött élő művészek nyugati orientációját.

Ebből a szempontból is nagy jelentőséggel bírt a következő fejezet középpontjában álló kezdeményezés, Klaus Groh *Aktuelle Kunst in Osteuropa* című könyvprojektje, amely jelentősen eltolta a kelet-európai művészeti kapcsolatok fókuszpontját, és döntő szerepet játszott abban, hogy a kelet-európai művészek között is közvetlen kapcsolatok létesüljenek. (Kemp-Welch kötetét kiegészítendő itt akár idézhetnénk is Beke Lászlónak a szóban forgó kötetéről született recenziójából: „Hosszú évtizedek után először egy nyugati kiadványban kellett összekerülniük az egyébként egymás közvetlen közelében, rokon problémákon munkálkodó lengyel, csehszlovák, szovjet, román, jugoszláv és magyar művészeknek. Szükségszerű volt, hogy ez így történt.”<sup>4</sup>)

A kötet második részében, amely ott veszi fel a fonalat, ahol az előző rész elejtette, a magyar neoavantgárd művészet hálózatosodása és disztribúciója válik hangsúlyosá.<sup>5</sup> A második rész nyitófejezete a nyugatnémet emigrációban élő művészek kapcsolatrendszerét vizsgálja. A fejezet főszereplője az 1970-ben Magyarországot elhagyó és Kölnben letelepedő Pernecky Géza, aki Groh könyvének hála számos kelet-európai művésszel épített ki kapcsolatot, beleértve a cseh Jiří Valochot és Jiří Kocmant is, és az új kapcsolatoktól felvillanyozódva maga is hasonló vállalkozásba kezdett: 1973 februárjában elindított egy saját maga által előállított alternatív folyóiratot a kelet-európai művészetéről *Important Business* címmel, amelyben természetesen új kapcsolataitól származó munkákat is közölt. Kölnbe, az *Aktuelle Kunst in Osteuropa* című kiadványt ünneplő kiállításra Maurer Dóra és férje, Gáyor Tibor is eljutott. A fejezet nem mulasztja el hangsúlyozni, mennyire kivételes pozícióban volt bécsi illetőségű férje révén Maurer, és mennyire jelentős volt az az összekötő szerep, amelyet a Maurer–Gáyor házaspár játszott a magyarországi művészi szcéna és a nyugati művészvilág között. (Tót Endre például annak köszönhetően vehetett részt a *Fluxshoe* című fluxus vándorkiállítás turnéján az Egyesült Királyságban, hogy Maurer – Klaus Groh-on keresztül – korábban megismerkedett annak londoni kurátorával, David Mayorral. Sőt, Mayor kezdeményezte azt is, hogy Maurer – Beke Lászlóval közösen – szerkesszen egy számot a *Schmuck* magazinnal a magyarországi nem hivatalos művészeti szcénáról.)

A következő fejezet a fiatal magyar művészgeneráció alkotásainak disszeminációját vizsgálja lengyelországi kontextusban. Kihasnálva a lengyelországi kulturális

<sup>4</sup> BEKE László, *Klaus Groh könyvéről és néhány általános problémáról*, Magyar Műhely 12. (1974/43–44.), 48.

<sup>5</sup> Ehhez lásd a szerző kimondottan a magyar underground művészet hálózatosodását tárgyaló tanulmányát: Klara KEMP-WELCH, *Soft-spoken Encounters: International Exchanges and the Hungarian 'Underground'*. In *Double Speak and Beyond. Art in Hungary 1956–1980*, szerk. Edit SASVÁRI – Sándor HORNYIK – Hedvig TURAI, Thames & Hudson, London, 2018, 273–289.

élet relatív szabadságát és a „szürke zóna” intézményeiben rejlő alternatív lehetőséget, Brendel János, a „magyar kultúra nem hivatalos nagykövete” kezdeményezésére 1970-ben három lengyel városban – Poznańban, Łódźban és Szczecinben – is megnyílt a Magyar Művészek Csoportos Kiállítása, amelyen huszonhat magyar művész munkái szerepeltek – köztük Konkoly Gyulának az 1956-os forradalom nem hivatalos emlékezetének terében rezonáló, és az 1969-es magyarországi II. Iparterv-kiállításon betiltott vérző „emlékműve”. Két évvel később, 1972-ben egy újabb magyar kiállítás nyílt meg a varsói Galeria Foksalban, amely hat magyar művész – Erdély Miklós, Jovánovics György, Szentjóby Tamás, Lakner László, Pauer Gyula és Tót Endre – konceptuális munkáit mutatta be. A fejezet legizgalmasabb pontjai azok, ahol Kemp-Welch áttekinti, hogy milyen jelentéseket vettek fel az egyes alkotások a lengyelországi kiállítás, valamint a közös kiállítótér és ezen keresztül egymás kontextusában. Lakner László öt nyelven megszólaló Wittgenstein-idézete („Whereof | il n'est pas possible de | Sprechen | arról | trzeba milczeć” [Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell]), amelyben az egyes nyelvek határai közé a lengyel „határ” szó (*granica*) került, például egyaránt rámutatott a mondat egyes részeinek nyelvi és geopolitikai elszigeteltségére és az európai határokon átívelő szabad mozgás elé gördített akadályokra. Eközben Lakner hallgatásról szóló installációját az öncenzúra gyakorlásának speciális formájaként is lehetett érteni, amire Tót Endre kiállításon szereplő *Zér0* darabjai is ráirányíthatták a figyelmet.

A következő fejezetben fordul a kocka: a balatonboglári kápolnatárlatok (1970–1973) jól ismert és széles körűen dokumentált történetét e fejezet annak tükrében mutatja be, hogy a magyar neoavantgárd e kivételesen fontos helyszínén milyen nemzetközi művésztalálkozók és kulturális cserék zajlottak le. A külföldről érkező látogatók sorát – a Magyarországra néhány havonta ellátogató vajdasági Szombathy Bálint közreműködésével – a Bosch+Bosch csoport nyitotta, de Beke László is több nemzetközi programot szervezett Balatonboglárra. Ezek közül szimbolikusnak tekinthető a cseh és szlovák művészekkel való 1972-es találkozó keretében szervezett „kézfogási akció”, amelyre Kemp-Welch is részletesen kitér. Az egyedi kézfogások sorozata, amely a résztvevők közötti összes lehetséges kapcsolatot fizikai gesztus formájában dokumentálta, a két szocialista ország között a prágai tavasz leverése óta fennálló politikai feszültséget a művészi szolidaritás kifejezésével oldotta fel. Kemp-Welch egészen a kápolnatárlatok bezáratásáig nyomon követi az eseményeket, kitérve az 1973 augusztusában nyíló *Tükör – Mirror – Spiegel – Miroir* című installációra, amelyet Beke László harmincöt művész munkáiból készített, és az experimentális költészetnek szentelt *Szövegek / Texts* című kiállításra, amelyet a Bécsből visszatérő Maurer Dóra szervezett Tóth Gáborral együtt. A könyvnek ez a fejezete meggyőzően éri el, hogy a balatonboglári kápolnatárlatokat, amely a magyar underground művészet egyik emblematikus helyszíne, kimozdítsa a megszokott perspektívából és a transznacionális művészi együttműködések terepeként mutassa be.

A balatonboglári kápolnatárlatokat életre hívó és működtető Galántai György elkötelezettségéhez, kitartásához és kreatív energiájához volt fogható a következő fejezet főhőséé, Richard Demarcoé is, aki a skóciai Edinburghban a Traverse Theatre,

a Richard Demarco Gallery és az Edinburghi Fesztivál keretében szervezett kiállításai és programjai a vizuális és performanszművészetet népszerűsítette. Kemp-Welch tág teret szentel Demarco kelet-európai kapcsolatainak: bemutatja az 1969-ben *4 Romanian Artists* címmel rendezett kiállítást, az 1972-es együttműködést a Łódzi Muzeum Sztuki-vel, illetve azokat a kiállításokat, amelyeket Demarco a hetvenes években jugoszláv művészek munkáiból állított össze. Neki köszönhetően több ezer műtárgy lépte át a határokat, és olyan személyiségek jutottak fellépéshez Edinburghban, mint a lengyel kísérleti színház meghatározó alakja, Tadeusz Kantor, vagy a rendkívül sokoldalú román művész, Paul Neagu. A vonatkozó fejezetből egy olyan kultúrákzvetítő alakja rajzolódik ki, akinek megvolt a képessége arra, hogy ügyesen lavírozzon a szocialista adminisztráció útvesztőiben és a szocialista szervekkel való együttműködés szűkös keretei között, mégis „megkapja, amit akar”.

A könyv második részének záró – és talán kissé karcsú – fejezete is egy 1973-as edinburghi találkozással kezdődik. Ennek a kapcsolatnak köszönhetően, amely Tom Marioni amerikai (konceptuális) művész és Wiesław Borowski lengyel műkritikus, a varsói Galeria Foksal egyik alapítója között létesült, 1975-ben kiállítás nyílt Marioni műveiből a Foksalban. A kiállítás apropóján az amerikai művész egy körutat is tett Kelet-Európában, amelyről saját, *Vision* című lapjának második számában számolt be. Áttekintve e publikációt, amely a szerző szándéka szerint egy kiadvány köntösébe bújtatott kiállítás lett volna a kelet-európai művészetről, Kemp-Welch részletes vizsgálatnak veti alá Marioni centrumpozícióját, amerikai beágyazottságát és mindazokat az ideológiai előfeltevéseket, amelyek ellenzót vontak a művész szemére kelet-európai körútja során, és azt eredményezték, hogy a művészvilág decentralizációjának Marioni által vallott programja Amerika-centrikus, míg a hidegháborús ideológiai sémák kritikája csak részleges maradt.

A könyv harmadik részének első két esettanulmánya az alternatív művészi kezdeményezések önszerveződő intézményesedését járja körül, mindenekelőtt Lengyelország kontextusában, ahol a hetvenes években nagy számban jelentek meg függetlenül működő művészeti galériák. A „szürke zóna” különböző magánlakásokban vagy hivatalos szervezetek – például egyetemi klubok – ernyője alatt működő helyszínei a lengyel művészi szcéna decentralizáltságára utalnak. A harmadik rész nyitófejezete, amely az experimentális költészetre összpontosít, több alternatív művészeti galéria nemzetközi kapcsolatait is bemutatja, köztük az Ewa Partum által Łódźban működtetett Galeria Adresét, az Andrzej Partum által Varsóban létrehozott Biuro Poezji-ét, illetve a KwieKulik néven együttműködő Zofia Kulikét és Przemysław Kwiekét – amely vállalkozások nemzetközi párhuzamaként egyébként a kötetben is tárgyalt Fiatal Művészek Klubja kínálozik, ahová az intézmény számára 1973-tól kiállítászervezőként dolgozó Beke László is rendszeresen hívott külföldi művészeket.

E fejezetek annak a folyamatnak a tükröi, ahogy a „szürke zóna” alternatív helyszínei kínálta lehetőségek – vagyis a személyes találkozók – kiegészítették és intenzívebbé tették a korábbi nemzetközi forgalomban keringő publikációk és *mail art* dokumentumok révén fenntartott kapcsolatot. Ezek e fejlemények is hozzájárultak ahhoz, hogy a távolsági kommunikáció helyett a közvetlen jelenlét, a *mail art* helyett

a *performanszművészet* került előtérbe – ahogy az a csehszlovák művészek útkeresésében is tükröződik. Miközben a csehszlovák művészi szcéna a normalizáció időszakában súlyos korlátozásokat volt kénytelen elszenvedni és a hazai keretek között elszigetelt körökre tagolódott, képviselői – például a Petr Štemberából, Karel Milerből és Jan Mlčochból álló performansztrió vagy Jiří Kovanda és köre – rendszeres vendégekké váltak a lengyel „szürke zónában”.

Az experimentális művészi közeg intézményesedésével és a *performanszművészet* térnyerésével ugyanakkor együtt járt az olyan nagy fokú kreativitást igénylő művészeti praxisok felvállalása is, mint a tünékeny művészeti alkotások dokumentációja. Kemp-Welch e praxisokat mindenekelőtt a KwieKulik művészpáros tevékenysége tükrében elemzi, akik a művészi tevékenységek dokumentációja és népszerűsítése érdekében 1973-ban saját stúdiót hoztak létre. Kezdeményezésüket egy olyan mentőautóhoz hasonlították, „amelynek elsődleges funkciója az volt, hogy megmentse a művészi tevékenységek életét, nemcsak a sajátjaikat, hanem társaikét is”. A szóban forgó fejezetből az is kiderül, hogy a dokumentáció gyakorlata nehezen volt elválasztható más művészeti praxisoktól: a dokumentációra való törekvés „melléktermékeként” olyan művészeti formák is megjelentek, mint például a KwieKulikék által művelt „parazita művészet”, amelynek keretében a páros más művészek munkáiba avatkozott be, és az átdolgozásokat a sajátjukként terjesztette.

A kötet utolsó előtti fejezete, amely az alternatív galériákról más típusú nemzetközi találkozókra – lengyelországi nyári művésztelepekre és nyugat-európai művészi turnéokra – irányítja a figyelmet, több szempontból is bemutatja a nemzetközi kapcsolatok korlátait. A fentebb említett KwieKulik művészpáros egyik külföldi szereplése kapcsán például a „halott csillag fényének” metaforáját használta, kifejezvé, hogy művészetük csak késve ér el nyugatra, ami megfosztja őket az egyidejű művészi kontextusokban való jelenlét lehetőségétől. A kapcsolatok korlátai ugyanakkor nemcsak a recepció megkésetttségében és a művek újdonságértékének kialvásában, hanem geopolitikai és fizikai értelemben is jelentkeztek. Kemp-Welch több helyütt is rámutat, hogy a határ gyakran csak egy irányban volt nyitott: miközben külföldiek számára lehetséges volt a beutazás a szocialista országokba, a cseh vagy a lengyel művészek számára a külföldre utazást előszeretettel lehetetlenítették el a szocialista hatóságok. Jellemző, hogy a kelet-európai művészek személyes jelenlétük hiányában gyakran a művészanyagok vagy a performanszok előállításának „használati utasítását” juttatták ki külföldre – ahogy az Jan Mlčoch *Hostel* című installációja esetében történt az 1979-es *Works and Worlds* című kiállításon. Ez az amszterdami De Appel Galériában szervezett kiállítás ugyanakkor további korlátokra is rámutatott. Kemp-Welch izgalmas módon tekinti végig az eseményre érkezett reakciókat, amelyek közül több is kifogásolta, hogy a kelet-európai művészeket felvonultató kiállítás újratermelte a nyugat szabadságának és univerzalitásának mítoszát, és a művek politikai jelentés-összefüggéseinek túlhangsúlyozásával – a disszidens egzotikumának paradigmája szerint – egyfajta gettóba zárta a kelet-európai művészetet.

A kötet záró fejezete a művészeti cserék három, határokon átívelő tengelyét világítja meg, amelyek végül egy háromszöget zárnak be. A Milánó–Prága-tengelyt Giancarlo

Politi, milánói műkritikusnak, a Flash Art magazin alapítójának az alternatív csehszlovák művészi szcénával való szakmai (majd részben magánéletivé váló) kapcsolatai képezik. Kemp-Welch Politi két nagy horderejű vállalkozására tér ki: a Flash Art magazinra és az *Art Diary* című kiadványra. A Flash Art felbecsülhetetlen jelentősége abból fakadt, hogy a radikális gondolkodásra való nyitottsága, internacionalista elkötelezettsége és a műkritikai hozzáállással szemben előnyben részesített informatív jellege olyan alternatív vizuális felülette tette a lapot, amelynek segítségével a művészek meg tudták kerülni a nyugati galériák infrastruktúráját. 1973-tól a kelet-európai művészet is hangsúlyosan megjelent a lap hasábjain, beleértve Attalai Gábor, Karel Miler, Natalia LL és számos más kelet-európai művész munkáit. Kemp-Welch kitér Politi másik fontos vállalkozására, az *Art Diary. The World's Art Directory* című évente frissítve megjelenő publikációra is, amely többek között a művészek címlistáját tartalmazta ábécérendben, megerősítve a kelet-európai művészek pozícióját a globális művészvilág kontextusában. A kiadvány, amely az experimentális művészet „hálózati adatbázisának” első nyomtatott változatát és a hálózatosodás informális gyakorlatának formalizálását jelentette, azt az ívet is felmutatta, amelyet az experimentális művészet a hatvanas évek közepétől a hetvenes évek végéig leírt.

A Velence–Moszkva-tengelyt képező történet is Politi kelet-európai művészet iránti elkötelezettségéből ered. 1976-ban Politi élesen kritizálta a Velencei Biennálé szervezőit amiatt, hogy az esemény keretében csak elenyésző számú vasfüggöny mögött élő művészeknek adtak teret. Kemp-Welch részletesen tárgyalja ennek az akciónak a következményeit: az 1977 telén Ripa di Meana által rendezett Biennale del Disenso (Disszidens Biennále) című, nagy vihart kavaráó rendezvényt, amely kiváltotta Moszkva tiltakozását és a szocialista országok bojkottját a soron következő biennálékkal szemben.

A harmadik, Moszkva–Prága-tengelyt a műkritikusi tevékenységét a kapcsolatteremtésre és a hálózatépítésre alapozó Jindřich Chalupecký szovjet alternatív művészi körökkel való kapcsolatai képezik. A cseh műkritikusok közül Chalupecký fedezte fel elsőként a szovjet nonkonformista művészet jelentőségét, amelynek képviselőit – kiállítóhely és anyagi eszközök hiányában – elismerésben és tiszteletben teteszt öltő morális támogatásban részesítette. Beszámolván a nyugati művészvilág fejleményeiről, Chalupecký fontos összekötővé vált a külföldre való utazásukban tökéletesen korlátozott moszkvai conceptualisták számára. E kapcsolatok ápolása terén Chalupecký társául szegődött Milena Slavická is, aki a prágai tavasz leverése után kimondottan attól a szándéktól vezérelve utazott rendszeresen Moszkvába, hogy az ottani nem hivatalos szovjet művészetet felfedezze. Közös projektjük keretében Chalupeckýnek és Slavickának sikerült Ilja Kabakovot, Viktor Pivovarovot, Ivan Csujkovot és Erik Bulatovot vendégül látniuk Prágában. Kemp-Welch nem mulasztja el, hogy a figyelmet azokra a jelentős kulturális, valamint a művészi nyelvben tapasztalható és a kreatív folyamat célját érintő különbségekre irányítsa, amelyek ezeket az együttléteket áthatották.

A Chalupeckýhez való visszatéréssel nemcsak a Prága–Milánó–Moszkva-háromszög zárul be, de az a kör is, amely a kötet szépen összefűzött fejezeteiből áll össze.

A munka nyolcvanas évek kezdetén történő lezárását az indokolja, hogy – ahogy Kemp-Welch is jelzi – a nyolcvanas évektől már egy új időszak következik, hiszen Helsinki következményei, valamint a Szolidaritás mozgalom fejlődése alapvetően változtatták meg a társadalmi-kulturális viszonyokat. A könyv célkitűzését tekintve nyilván messzire vezető kérdés volna, hogy a hálózatosodással kapcsolatos tapasztalatok hogyan épültek be a nyolcvanas évek művészeti viszonyaiba, sőt a tágabb értelemben vett kulturális ellenállás és ellenzékiesség gyakorlataiba. Mégis érdemes talán ezen egy-két bekezdés erejéig eltöprengeni.

A „networking the bloc”, vagyis a hálózatosodás jelensége ugyanis nemcsak művészeti és kulturális, hanem politikai projekt is volt, s olykor ezek az aspektusok nem is voltak élesen elválaszthatók egymástól. Bár Kemp-Welch összegzésében nem merészkedik addig, hogy az experimentális művészet kapcsolatrendszerének valamifajta tipológiáját is kidolgozza, a könyvet olvasva mégis szembeötlő az a számos párhuzam, amely a Kemp-Welch által vizsgált művészeti törekvések és a nyolcvanas évek ellenzéki csoportjai közötti transznacionális cserefolyamatok formái között húzható. Ez utóbbihoz Padraic Kenney kínál keretrendszert, aki az ellenzékiek közötti érintkezési módok több fajtáját dolgozta ki.<sup>6</sup> Ezek közé többek között a „szöveg”, a „futár”, az „összehívás” és a „zarándoklat” kategóriája tartozik – valamennyi értelmezhető az experimentális művészet Kemp-Welch által vizsgált nem hivatalos kapcsolatainak szempontjából is.

Amikor Kenney a „szöveg” kategóriájáról, vagyis a szamizdatban és a nyugati sajtóban megjelenő írásokról beszél, amelyen keresztül a másként gondolkodók közvetlenül léphettek egymással párbeszédbe, akkor művészeti vonalon a gyakran postai úton keringő projektdokumentációk, kiállítási katalógusok, képeslapok, valamint a *correspondence art* darabjai tűnnek fel – mint például Tót Endre *Esőálló ideák* sorozatának képeslapjai. Az ellenzéki csoportok között a hírek, technikai felszerelések és anyagok szállítását magukra vállaló „futárok” kategóriájába művészeti vonalon (az utazási szabadságukban kevésbé korlátozott nyugati) kurátorok, kiállításszervezők és művészek tartoznak – például az a két dániai fluxusművész – név szerint Eric és Tony Andersen –, akik 1964-ben Lengyelországban, Magyarországon, Csehszlovákiában és a Szovjetunióban tett körútjuk során a mozgó könyvtárrá alakított Renault 4 segítségével magukkal vitt kiadványokat a vasfüggöny mögött élő művészeknek ajándékozták. Vagy – hogy egy másik példát említsünk – Körner Éva, a Corvina Kiadó szerkesztője, akinek moszkvai útjai alkalmával sikerült műtárgyakat – például Kabakov rajzait – kicsempésznie a Szovjetunióból. Bizonyos értelemben ugyancsak a futár szerepét töltötte be a *mail art* erőforrásaként használt posta is, amit számos kelet-európai művész használt fel kapcsolatépítésre. Kenney tipológiájában a „zarándoklat” nemcsak a bajtársiasság kifejezésére szolgáló, hanem gyakran a tudásszomj által vezérelt utazást is jelentette – erre is akad példa művészeti vonalon: például az szlovák művész, Alex Mlynárčik története, aki 1964 áprilisában Párizsba utazott,

<sup>6</sup> Padraic KENNEY, *Opposition Networks and Transnational Diffusion in the Revolutions of 1989 = Transnational Moments of Change. Europe 1945, 1968, 1989*, szerk. Gerd-Rainer HORN – Üő., Rowman & Littlefield, 2004, 207–223.



hogy felvegye a kapcsolatot Pierre Restanyval, a nemzetközi hírű francia kritikussal, aki Mlynárčik rendelkezésére bocsátotta könyvtárát, és segítette a szlovák művészek további kapcsolatokat létesítenie a francia fővárosban. Az „összehívás” esetében pedig az országhatárokkal dacoló ellenzéki aktivisták gyűltek össze annak érdekében, hogy „eszmét cseréljenek”, stratégiát, taktikát, programokat egyeztessenek egymással – ennek a kategóriának művészeti vonalon leginkább a közös happeningek és kiállítások felelnek meg. Példaként a Galántai György által rendezett Balatonboglári Kápolnátárlatok, vagy az az engedélyezetlen kiállítás kínálkoznak, amelyet a már említett Alex Mlynárčik szervezett Pozsony belvárosának nyilvános férfi mellékhelyiségeiben a Műkritikusok Nemzetközi Szövetségének 11. Kongresszusához kapcsolódva.

A fenti párhuzamok azt bizonyítják, hogy a hidegháborús izoláció mind politikai, mind kulturális, művészeti – és tegyük hozzá, gazdasági szempontból is – arra sarkallta az egykori szereplőket, hogy maguk hozzanak létre nemzetközi kapcsolatokat, maguk építsenek ki hálózatokat. Bár ezeket az erőfeszítéseket a hatalmi szervek igyekeztek akadályozni, talán nem túlzás azt állítani, hogy a nem hivatalos művészeti, politikai és gazdasági kapcsolatok jelentős mértékben alakították át a szovjet blokk lakóinak valóságérzékelését és a térség intellektuális és művészeti tájképét. A fentiek alapján Kemp-Welchnek a kelet-európai művészet történetének kereteit újragondoló könyve nem csupán a művészettörténettel foglalkozó kutatók érdeklődésére tarthat igényt, hanem mindazokra, akik a hidegháború időszakának alulról jövő kezdeményezéseit, azok mozgásterét és hatásait igyekeznek megérteni, legyenek bár a történelem, az irodalomtörténet, a kultúratudományok vagy a társadalomtudományok diszciplínájának művelői.

A kötet szűkebb értelemben vett célközönsége számára pedig bizonyosan növeli a munka értékét a fantasztikusan gazdag képi anyag, melynek jelentős része magánarchívumokból és az egykori résztvevőktől származik, és a kötetben tárgyalt *mail art* és *concept art* munkákat, az alternatív publikációkat, a performanszok, happeningek dokumentációját egyaránt megjeleníti. Nincs ez másként a kötet borítójával sem, amely a Flash Art magazin két szerkesztőjét, az 1977-ben házasságot kötő olasz Giancarlo Politit és a cseh Helena Kontovát ábrázolja egy performansz közben, amelyet a pár cseh művészbarátja, Milan Knížák szervezett a ceremóniát megelőző napon *Esküvői szertartás* címmel. Az egész könyvre nézve szimbolikus erejű fényképet maga Knížák készített, aki az ifjú párt egy rájuk szabott, művirágokkal díszített, különös, piros ruhában egyesítette a „flower power” jegyében. A fénykép nem csak az experimentális művészet korlátozott erőforrásokból táplálkozó „do it yourself” jellegére vagy humorára mutat rá, de arra is, hogy milyen erős dinamikával rendelkeztek, és milyen kreatív energiákat szabadítottak fel a határokon átívelő kapcsolatok, amelyek a művészet erejével hozták közelebb egymáshoz a vasfüggöny által elválasztott Európa egymástól látszólag elszigetelt, távoli pontjait.

(The MIT Press, Cambridge, Massachusetts–London, England, 2018. 468 p.)

## IN MEMORIAM

### Kiczenko Judit (1945–2020)

Behynáné Dr. Kiczenko Judit pályafutása két intézményhez kötődött. A tanárnő több mint két évtizedet töltött előbb az ELTE 18–19. századi Magyar Irodalomtörténeti Tanszékén, majd a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Magyar Irodalomtudományi Intézetében, ahol a magyar szak egyik alapítója volt. Ez utóbbi helyen nyugdíjba vonulását követően is oktatott – nehéz is lett volna elképzelni Őt úgy, mint aki tanítás nélkül éli napjait. Munkásságának középpontjában mindig is a tanítás állott, ahogy mondani szokás, a lelkét is kitette a hallgatók érdekében, a klasszikus magyar irodalom értékeinek minél elmélyültebb ismeretért, a vizsgára fölkészítésért, a dolgozataik sikeréért, az OTDK-szereplésükért, a doktori iskolások előmenetelért. Kutatóként a 19. század második felével foglalkozott elsősorban, doktori értekezését az 1870-es években megújuló magyar prózáról írta. Addig alig olvasott szövegekre irányította a figyelmet, az irodalmi kánonból kiszorult – azóta visszakért, sőt divatba jött – századvégi alkotók műveinek egyik legjobb, lelkes ismerője volt. Petelei Istvántól Ambrus Zoltánig terjednek azon szerzők nevei, akiknek műveiről gazdagon árnyalt értekezéseket közölt. Egy akkor még – ideológiai okokból – szinte teljes ismeretlenségben hagyott terület alkotásait fedezte föl az irodalom minél nagyobb közönsége számára. Kutatói módszerét elsősorban az irodalmi toposzok, a mítoszi intertextusok poétikai alkalmazásának a vizsgálata jellemezte. Tudományos-szakmai habitusához hozzátartozott a nemzeti kultúra elkötelezett szolgálata és az olvasói tapasztalatok minél szélesebb körben történő megosztásának a vágya, ezért közmédiákban is vállalt szerkesztői-szakértői feladatokat. Szövegkiadásával – Toldy István, Asbóth János műveinek közreadásával – a könyvterjesztés mulasztásait is pótolni kívánta: a *Kötelező ritkaságok* sorozatban adta ki a Pázmány Péter Tudományegyetemen a könyvtárak mélyén szunnyadó, nehezen vagy egyáltalán nem hozzáférhető, értékesnek és érdekesnek tartott szövegeket, melyeknek gondos sajtó alá rendezője volt. A legtöbbet azonban Arany János életművével foglalkozott, főleg az utóbbi évtizedben közölt fontos



tanulmányokat a *Toldi-trilógiáról*, Arany és Tompa Mihály kapcsolatáról, a költő leveleiről és politikai állásfoglalásairól, valamint emlékezetes értelmezést adott közre *A lantos* című versről. Szűkebb szakterületén kívül sokat foglalkozott a modern francia prózával, illetve Ottlik Géza és Pilinszky János alkotásaival. Egyik kedvence, Alain Fournier-nek az *Ismeretlen birtok* című regénye és Ottlik Géza műve, az *Iskola a határon között* olyan kapcsolatokat vett észre, melyek meglepték mindkét szerző kutatóit és olvasóit. E komparatizikai tanulmányából idézett következő észrevételei értelmezésmódjának említett sajátosságait, esztétikai és irodalmi ízlésének, sőt tán világnézetének, életlátásának néhány vonását is jellemzik valamelyest: „A művekben szereplő terek – akár csak az idő elemei – egyszerre ősi, állandósult színtereket föl-villantó archetipikus jelek és a dolgok mélységét sejtető nagyon is valós, hétköznapi jelenségek. [...] Mindkét műben a cselekmény színhelyei kiemelt jelentést hordozók, metaforikus értelműek. Egy-két példa: ilyen az *iskola*, amely konkrét épületként is valós létező (mind két műben); a *kastély*, amely valóságos épület Sologne poétikus tájkán, a Cher partján, ugyanakkor a titok, a csoda, a labirintus toposza is. [...] A *kint-bent* bináris oppozíciója mindkét műben hangsúlyos. Bezártság vagy védettség, felszabadultság vagy veszélyeztetettség, ismert vagy idegen változatos kombinációival találkozunk a szövegekben. A *lent-fent* jelentős funkciót Ottlik szövegében kap: nem csak az égbolttal, mint legjelentősebbel hozható szimbolikus, transzcendens jelentése kapcsolatba, hanem például a felszálló hangok (Szeredy Bach-játéka, Ötvenévi éneke) szimbolikájával...”

Kiczenko Judit munkabírására, harmonikus egyéniségére, mely a segítőkész kedvességet és a határozott erélyt ötvözte, minden kollégája számíthatott. Az egykori tanítványok – immár több nemzedék irodalmárai – szintén sokat köszönhetnek törődésének, elhivatottságának, áldozatos támogatásának. Nemes tartással, önfegyelmével, a gyengeség legcsekélyebb külső jele nélkül viselte az életét nem kímélő csapásokat, sorsának fájdalmas eseményeit. Erőt merített abból a hitből, melynek mélységeit és megtartó erejét annyiszor tanulmányozta Arany János és Pilinszky János költészetében. Szeretettel és hálával gondolunk Rá, Isten nyugosztalja.

Eisemann György

## Csillag István (1967–2020)



Legutóbb épp ez év elején beszélünk. Akkor is egy szomorú ügy apropóján. Közös mesterünk, a Zrínyi-kutatás egyszemélyes intézményeként és briliáns előadójaként ismert, Kovács Sándor Iván (KSI) tanár úr temetésére készültünk. Pista lázasan (szó szerint is) szervezkedett: taxit és koszorút rendelt. Úgy volt, hogy együtt megyünk 2020. január 3-án csontrepesztő hidegben taxival a Farkasréti temetőben celebrált szertartásra. A temetés előtt másfél órával azonban telefonált Pista, hogy rosszul érzi magát és bár nagyon sajnálja, de nem tud eljönni a temetésre. Szomorúan vettem ezt tudomásul, de akkor még nem gondoltam, hogy ennyire komoly a baj. Pista ugyan sosem volt egy tagbaszakadt Toldi Miklós-alkat, de szikár, sovány

termete, mélyen ülő melegen mosolygós szemei mindig is szívósságot és elszántságot sugároztak. Ilyen volt filológusi és szerkesztői munkája során is. Különböző szövegvariánsok összevetésekor egy-egy mondat, egy-egy szó, sőt egy-egy betű visszaadásán képes volt hetekig gondolkodni, azért, hogy a végén filológiailag a lehető legjobb megoldás születhessen meg.

A már említett Kovács Sándor Iván által a kilencvenes évek elején tartott Zrínyi-szeminárium óráin találkoztam először Pistával. Ő már akkor több Zrínyi-konferencián és Zrínyi-tanulmányon túl volt, én még csak próbálgattam szárnyaimat. Emellett sok mindennel foglalkozott akkortájt még: az ELTE bölcsészhallgatói által kiadott folyóiratot szerkesztette – *Metsze(t)* címmel jelent meg, ma még a matarka sem tartja számon, pedig ízléses formátumban és komoly tartalommal (többek közt Thimár Attila, Lackfi János, Schein Gábor, Szerető Szabolcs, Mesterházi Mónika, Vörös István, Térey János, Jász Attila műveivel) került publikálásra – és közben a *Hamlet* újrendezését tervezgette, valamelyik akkori független diákszínház színpadán. Verseket is írt, de azokat csak ritkán engedte publikálni. Csak néhány éve közölt a Magyar Műhely az 1984–1992 között írt és „meghagyott” verseket. Kár, hogy Pista csak ennyit hagyott meg verseiből, de ezek kárpótolják az olvasót a kiszórt darabokért is. Stílusában és gondolatvilágában József Attila, de még inkább Pilinszky költészetével rokonítható a Csillag-líra, melyben ilyen szuggesztív sorok találhatók: „A vér kiül a város szegletére, / s alvadni kezd az alkonyatban.” Nem ártana megnézni, vajon nem maradt-e még hagyatékában néhány költemény, melyeket érdemes lenne posztumusz kiadni. Biztos vagyok benne, hogy megállnák a helyüket ebben a kreatívíró-íróiskolások világában is.

KSI mesterien, személyre szabottan tudta hallgatóinak kiosztani ez elvégzendő feladatokat. Így kaptam én azt a megbízást, hogy bizonyítsam be: Szalárdi János *Siralmas magyar krónikájában* az 1660. évi váradi ostrom leírásakor a *Szigeti veszedelmet* imitálja. Szenvedtem a témával rendszeresen, mert szerintem Szalárdi, ha netán ismerte is Zrínyi eposzát, biztosan nem használta azt a krónika írásakor, de ezt a tény expressis verbis nem volt bátorságom megírni KSI-nak. Kutakodásaim közben azonban rábukantam a Kolozsvári Egyetemi Könyvtár kéziratárában a Szalárdi által közvetlenül a vár feladása után készített ostrombeszámolóra. Így a Zrínyi–Szalárdi-összevetés helyett átírtam Szalárdi emlékiratát, és azzal állítottam be a Piarista-köz harmadik emeletén lévő legendás KSI-szobába, ahol Pista és a Mester épp az Áfium szövegvariánsait vetették össze. Az én Szalárdi-átírástomat KSI nyomban átadta korrektúrázni Pistának, aki egy rövid átfutás után is talált jó néhány hibát, melyek elsősorban az én nagyvonalú gépelési betűtévészéseimnek voltak köszönhetőek. Így aztán Szalárdi szövegét Pistával együtt rendeztük sajtó alá, ami a filológiai alaposság szempontjából nagy hasznomra vált az elkövetkezendő években.

A későbbiekben együtt jártunk az évente megrendezett legendás szigetvári, nagykanizsai, soproni Zrínyi-konferenciákra, ahol egyszer hajnalba hajló vitán elmékedtünk arról, hogy Ady a legnagyobb magyar költő. Pista legalább ötven Ady-verset tudott idézni fejből. Szintén a KSI-műhelyben készült és az Osiris Kiadónál jelent meg a *Szöveggyűjtemény a régi magyar irodalomból* két kötete, melynek munkálataiba főleg, a szintén tragikus hirtelenséggel fiatalon elhunyt másik jelentős Zrínyi-kutató, Orlovsky Géza vezetésével kapcsolódtunk be. Minden szerző írását körbeadtuk egymásnak, és így 2-3 korrektúrára ment át minden szöveg. Pista mikrofilológiai akribiája itt is sokat segített abban, hogy a szövegek a végén a lehető legkevesebb hibával, elütéssel kerüljenek nyomdába.

Ekkortájt említette egyszer nekem, hogy „hagyom a fenébe a kéziratokkal való házalást a folyóiratoknál, kiadóknál, inkább alapítok én magam egy kiadót.” Ekkor még nem vettem komolyan Pista fellángolását, de az, mint később kiderült, nem szalmalángszerű lelkesedés volt csupán. A magyar kulturális életben komoly rangot és elismerést kivívó Ráció Kiadó alapító főszerkesztője, ugyanakkor a kiadó vonzaskörzetében megjelenő Szépirodalmi Figyelő szerkesztője, majd később a Magyar Műhely és a Kommentár olvasószerkesztője lett. Mindannak a filológiai, részletekbe menő alaposágnak, melyekről a fentiekben szóltam, itt mutatkoztak meg igazi erényei. A Szépirodalmi Figyelő, a Kommentár és a Magyar Műhely valóban szép és igényes folyóiratokká váltak, ahogy a Ráció Kiadó könyveinek a külalakja is esztétikai élményben részesíti az olvasót. A Pista által kezelt szövegek szerkesztettsége ugyanakkor mintaszerű volt.

A szerkesztés és olvasószerkesztés mellett a kétezres évek elején rendszeresen közölt a Szépirodalmi Figyelő hasábjain recenziókat a legváltozatosabb témákban (a nyelvművelés, Zrínyi Miklós műveinek és Arany János levelezésének kiadása, a Kolozsvári Magyar Opera története stb.) megjelent könyvekről. Emellett részt vett a Jókai-kritikai kiadás munkálataiban, valamint L. Simon Lászlóval közösen sajtó alá rendezte a Stéphane Courtois által szerkesztett *A kommunizmus fekete könyve*

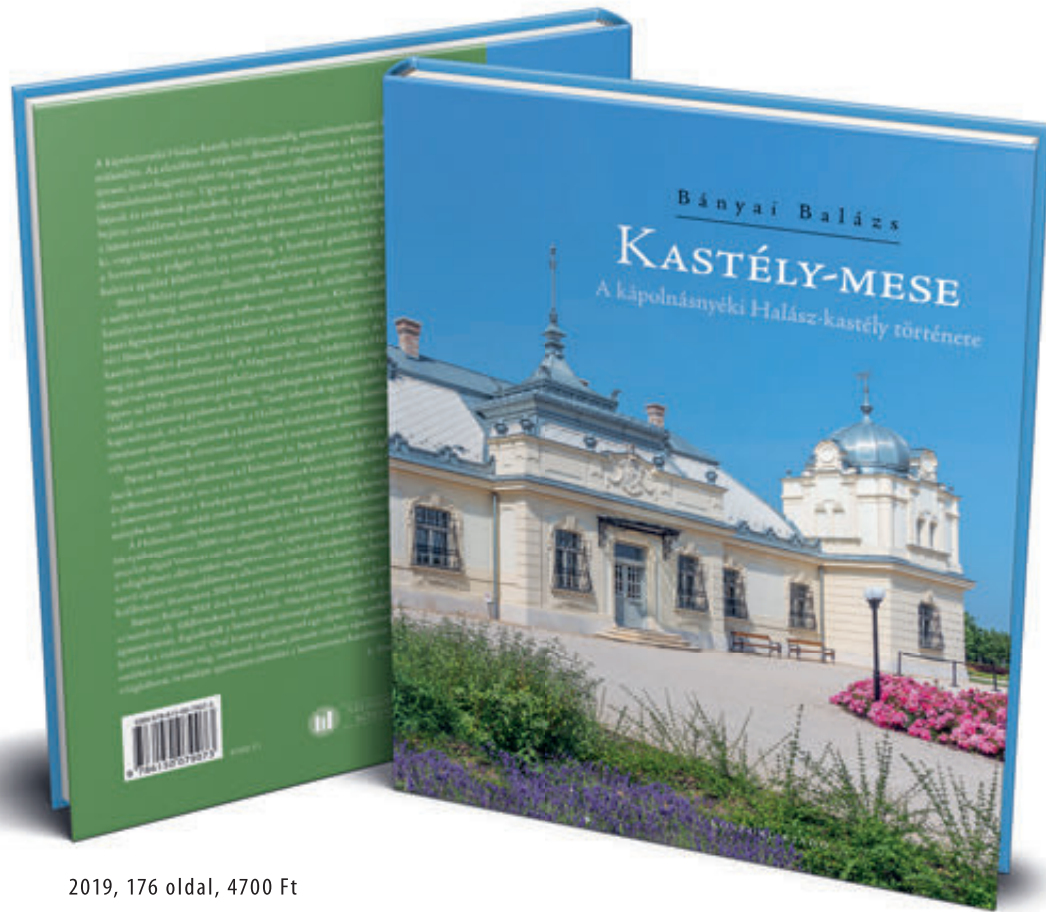
című monumentális kötetet. Pista heteket töltött azzal, hogy a kötetben szereplő térképeken azonosítsa azokat, a sokszor már nem is létező, szovjet és kínai településeket, ahol munkatáborok működtek. Kedvenc kutatási témája azonban mindvégig Zrínyi Miklós műveinek értelmezése, valamint e művek későbbi recepciótörténetének vizsgálata maradt. E munkálatok eredményeként jelent meg 2016-ban a Ráció Kiadónál „Égő szövétnék”. *Filológiai Zrínyi-kalászat* címmel a Zrínyi-tárgyú írásait tartalmazó kötete. „És úgyis osztán nem másra használ eleink tündöklősege nekünk, hanem hogy égő szövétnéknel, fényes fáklánál futjuk az mi életünk pályáját, nem lehetünk setében sem mi, sem az mi cselekedeteink.” Ezt a *Mátyás király életéről való elmékedésekből* vett idézetet választotta Pista könyve mottójául. Magam se találhatnék jobb idézetet Pista Zrínyi-könyvének jellemzésére. Egyrészt *Az égő szövétnék* Pista egész életművét világítja be és igazítja el az abban kutakodót, másrészt a jövő Zrínyi-értelmezőinek is megvilágítja a további lehetséges kutatási ösvényeket. Bene Sándortól tudom, hogy *Az égő szövétnék* annak idején a Klaniczay Tibor-díj kuratóriuma beválogatta a díjazandó kötetek listájára. A kötet egyik legérdekesebb fejezetében Pista Zrínyi négysorosát (*Befed ez a kék ég...*) vetette egybe Pilinszky *Négysorosával*. Búcsúzóul Zrínyi versét idézem:

Befed ez a kék ég, ha nem fed koporsó,  
Órák tisztességes csak légyen utolsó,  
Akár farkas, akár emésszen meg holló:  
Mindenütt felyül ég, a' föld lészen alsó.

Isten nyugosztaljon, Kegyelmes Uram!

Nagy Levente

# Magazin a Velencei-tóról!



2019, 176 oldal, 4700 Ft

„A kápolnásnyéki Halász-kastély bő félévszázadig termelőszövetkezeti központként működött. Az elcsúfított, átépített, díszeitől megfosztott, a kétezres évek elejére üresen, árván hagyott épület még meggyalázott állapotában is a Velencei-tó térsége ékszerdobozának tűnt. Ugyan az egykori hangulatos parkja helyén sokáig kombájnok és traktorok parkoltak, a gazdasági épületeket durván átépítették, a főbejárat csodálatos kovácsoltvas kapuját eltüntették, a kastély kupoláit leszedték, a hátsó teraszt befalazták, az egykor kedves szalonból sok kis lyukat alakítottak ki, mégis látszott: ez a hely valamikor egy olyan család otthona volt, akik számára a harmónia, a polgári ízlés és műveltség, a hatékony gazdálkodás és a nemzeti kultúra ápolása közötti helyes arány megtalálása természetesnek számított.

Bányai Balázs gazdagon illusztrált, tudományos igényű megírt, ugyanakkor a széles közönség számára is érdekes kötetet a családnak, valamint nyéki kastélyuknak életébe és történetébe enged betekintést.”

(Részlet L. Simon László fűlszövegéből)



---

# IRODALOM

## mindenkinek!

---



Ha érdekel **a romániai német irodalom**, ha olvasni akarsz a legújabb kötetekről, ha kíváncsi vagy, melyek az aktuális kulturális vagy éppen irodalmi tendenciák **Portugáliában** vagy **Szerbiában**, vagy szeretnél képben lenni a **COVID-19-járvány kiadókra gyakorolt hatásáról**, egyszerűen olvasnál egy jó képregényt **a vírushelyzet kezeléséről**, vagy egy jó novellát vagy verset, esetleg megnéznéd, mit és hol publikáltak kedvenc íróid, költőid, akkor nincs egyéb dolgod, mint fellapozni a Szépirodalmi Figyelő **romániai német irodalmat** bemutató számát.

A magyar folyóiratpiac egyetlen szemlésző lapja mindezt egyszerre kínálja, 18. éve van jelen tematikus összeállításával, a hazai és külföldi magyar lapokat figyelő szemle-rovatával, 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!**



# A MOSOLY ÉVADA

20/21

ABIGÉL • AMERIKAI KOMÉDIA • **A MOSOLY ORSZÁGA**

ANNE FRANK NAPLÓJA/A KÉPFARAGÓ • A PENDRAGON-LEGENDA

A RÉGI NYÁR • A SZÉPSÉG ÉS A SZÖRNYETEG • CSÁRDÁSKIRÁLYNŐ

DINNER SHOW • DIÓTÖRŐ • DORIAN GRAY • ELFÚJTA A SZÉL

ISTVÁN, A KIRÁLY • JÁNOS VITÉZ • JÖVŐRE, VELED, ITTI!

**LA MANCHA LOVAGJA • LILI BÁRÓNŐ • MARICA GRÓFNŐ**

**MATA HARI • MÁGNÁS MISKA • MENYASSZONYTÁNC**

**NINE • OSZI BOSZI, A REPÜLŐ NAGYANYÓ • REBECCA**

SZEGÉNY DZSONI ÉS ÁRNIKA • TAJTÉKOS DALOK

VIKTÓRIA • VIRÁGOT ALGERNONNAK

**BÉRLETÉRTÉKESÍTÉS JÚNIUS 11-TŐL**  
**JEGYÉRTÉKESÍTÉS JÚNIUS 15-TŐL**



WWW.OPERETT.HU  
OPERETTSZINHAZ  



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



CSAJÁGHY  
LAURA SZÍNPAD

## MEGNYÍLIK A CSAJÁGHY LAURA SZÍNPAD

VÖRÖSMARTY EMLÉKHÁZ MÖGÖTTI PARKBAN  
KÁPOLNÁSNYÉK, VÖRÖSMARTY UTCA 31.

2020. július 25. 20.30

**Eisemann Mihály – Peller Károly: Péntek 13 (A szerelem napja)** zenés vígjáték, a Pesti Broadway Musical Stúdió előadása

A nap, amitől akár bevalljuk, akár nem, egy kicsit mindenki tart. Vajon mi lesz a nap végére? Talán megkapja valaki álmai munkáját? Vagy akár történetünkél maradvá rátalál a szerelem. Az előadásban az operett egyik szülőatyjának Eisemann Mihály zeneszerző műveiből hangzanak el olyan dalok, mint a Köszönöm, hogy imádot, Hallod-e Rozika te, Én és a kicsőcsém. Ezekhez a dalokhoz társulnak ízes, és sírva nevető poékok is...

2020. augusztus 1. 11.00

**Csukás István – Bergendy István: Süsü a sárkány kalandjai** két részben a Hadart Színház előadásában

Generációk nőttek fel a Csukás István forgatókönyvéből íródott Süsü, a sárkány mesesorozaton. Süsü jósaága miatt apja kitagadja, testvérei kigyúnyolják. A szegény 1 fejú sárkány emberföldre kerül, de itt meg rettegnek tőle, menekülnék előle. Szerencséjére találkozik a Jó Királyfival, akinek az a hivatása, hogy mindenkin segítsen, és elkezdődik közös kalandjuk...

2020. augusztus 1. 20.30

**Claude Magnier: Oszkár** vígjáték 2 felvonásban a Hadart Színház előadásában

Bertrand Bärnier a gazdag párizsi szappangyáros élete egy hétköznapi napnak tűnő reggelen teljesen megváltozik. Mindazok, akik 1/9 és déli 12 között meglátogatják, rádöbbennek arra, hogy lányos apának lenni nem is olyan egyszerű dolog...

2020. augusztus 8. 21.00

**Frankie** – Frank Sinatra élete és művei alapján írta Bereczki Ágota: Bakos-Kiss Gábor önálló estje

Frankie egy törekvő, tehetséges fiatal srác, aki énekelni akar mindenáron. Az élet azonban nem adja könnyen a sikert, így az ő történetét is vér és verejték borítja. Hogyan vezetett az út a kisvárosból Los Angelesbe a maffiózók, elnökök, barátok és ellenségek a szerelmek és feleségek útvesztőjében. A Jászai-díjas Bakos-Kiss Gábor Sinatra hangján tárja elének a felemelkedést, a bukást, a szerelem küzdelmeinek történeteit.

2020. augusztus 15. 20.30

**A Székesfehérvári Balett Színház** előadása két részben.

1. Zárt függönyök: A színházi előadást megelőzően, az összszárt függöny sejtelmes titkokat rejt. A függöny megnyílik és a néző elé tárul egy ismeretlen – ismerős világ.
2. Blablابل: A Blablابل egy táncnovella, egy görbe tükör, amely megmutatja korunk emberének kommunikációs zavarait.
3. Bolero: Ravel zenéje vörösen izzik és lüktető vulkánként tör felszínre. A zene elementáris megnyilvánulása ez a balett.

2020. augusztus 16. 20.30

Óbudai Danubia Zenekar előadása: **Opera slágerek**

Vajon lehet-e népszerű, közérthető és populáris az opera, amely az előadó művészet legösszetettebb ága. Sok klasszikus zeneszerző vallja, hogy az opera maga az élet. Kalandos, szép, néha keserves, de mindig sokszínű. Most Mozart, Erkel, Puccini, Verdi, Rossini, Bizet az opera nagymesterei egy-egy darabjából hallhatunk népszerű részleteket.

### A SZERVEZŐK A MŰSORVÁLTOZTATÁS JOGÁT FENNTARTJÁK!

Az előadásokra vonatkozó szabályzat eső esetén: A kijelölt esőnap az előadást követő nap, amelyre a megváltott jegyek érvényesek. Amennyiben az előadás elmarad (a kezdéssel illetve a megszakított 1. felvonás folytatásával 30 percet várunk), a jegyek az előadás dátumától számított 7 napon belül a vásárlás helyszínén visszaválthatók, illetve ha lehetőség van rá, más előadásra becserelelhetők.

Az 1. felvonás után véglegesen félbeszakadt előadás megtartottnak minősül. Amennyiben nincs szünet és lement az előadás fele, megtartott előadásnak minősül.

Kedvezőtlen időjárás esetén a rendezvény elmaradásáról a szervezők legkésőbb a rendezvény napján 15:00 óráig a [www.vorosmartyemlekhaz.hu](http://www.vorosmartyemlekhaz.hu) honlapon közleményt ad ki. A szervezők fenntartják

a jogot, hogy az időjárás függvényében a rendezvényt a helyszínen is lemondják. Kérjük a kedves nézőket, hogy a félbeszakadt előadás esetén jegyeiket mindenképpen őrizzék meg, mivel ez szolgál arra, hogy a pótlására kijelölt esőnapon ismét bejöhessenek a nézőtérre.

Együttműködő partner: Hart Protect Közhasznú Nonprofit Kft.