

3

2020

irodalomtörténet

iit

Szilágyi Márton:
Az eredet dilemmái.
Az 1772-es korszak-
határ kérdéséhez

Eisemann György:
Vazul hangja.
A lírai beszéd
az Ady-olvasásban

Kulcsár-Szabó Zoltán:
Nyelvkritika és lírai
hagyomány Borbély
Szilárdnál

irodalomtörténet

101. ÉVFOLYAM (CI.) • 2020 • 3. SZÁM

Főszerkesztő Kulcsár Szabó Ernő

Felelős szerkesztő Eisemann György

Szerkesztőbizottság Gintli Tibor
Margócsy István
Szilágyi Márton

Szerkesztők Buda Attila
Reichert Gábor

Kritika Bartal Mária



www.irodalomtortenet.hu



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

SZERKESZTŐSÉG

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

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

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



KIADÓHIVATAL

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

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

TANULMÁNYOK**SZILÁGYI MÁRTON**

Az eredet dilemmái

Az 1772-es korszakhatár kérdéséhez 255

EISEMANN GYÖRGY

Vazul hangja

A lírai beszéd az Ady-olvasásban 271

SZEGVÖLGYI-PÓCSIK ANETT

Szimbolikus és valós határátlépések és az énteremtés lehetőségei

(Polcz Alaine: *Leányregény*) 279**NYERGES GÁBOR ÁDÁM**

Hagyomány- és szerepviszonyok Orbán Ottó nyolcvanas

évekbeli lírájában 299

KERTI ANNA EMESE

„Homérosz harsány himnusza”

A homéroszi epika recepciója Orbán Ottó *Ostromgyűrűben* című kötetében 316**KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN**

Nyelvkritika és lírai hagyomány Borbély Szilárdnál 332

KRITIKA**RÓZSAFALVI ZSUZSANNA**

„Óhajtom a classicus írók tanulmányát”. Arany János és az európai irodalom,

szerk. Korompay H. János 353

NAGY BEÁTA

Orosz Magdolna: *Nyelv – emlékezet – elbeszélés. A századforduló bécsi és budapesti modernsége az irodalomban*

361

FODOR JÓZSEF PÉTER

Márai Sándor narratív technikájának identitásképző szerepe
Tóth Csilla: *Küzdelem a polgári identitásért.*
Identitás és narratív technika Márai Sándor pályáján, 1930–1935:
Kontextuális-kulturális narratológiai közelítés

367

KISS A. KRISZTA

Irodalommal a felejtés ellen
Z. Varga Zoltán: *Önéletírás és fikció között: történelmi történetek.*
20. századi történelmi és társadalmi traumák irodalmi
és önéletrajzi reprezentációi

373

SZÁMUNK SZERZŐI

Szilágyi Márton, *egyetemi tanár* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Eisemann György, *egyetemi tanár* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Szegegyi-Pócsik Anett, *PhD-hallgató, magyar nyelv és irodalom szakos tanár, szakvezető*
(Debreceni Egyetem, Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskola, Kölcsey Ferenc
Református Gyakorló Általános Iskola)
Nyerges Gábor Ádám, *PhD-hallgató, főszerkesztő, szerkesztő* (Eötvös Loránd Tudomány-
egyetem, Apokrif, Art7)
Kerti Anna Emese, *egyetemi hallgató* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Kulcsár-Szabó Zoltán, *egyetemi tanár* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Rózsafalvi Zsuzsanna, *irodalomtörténész* (Petőfi Irodalmi Múzeum)
Nagy Beáta, *irodalomtörténész* (Budapest)
Fodor József Péter, *PhD-hallgató* (Pázmány Péter Katolikus Egyetem)
Kiss A. Kriszta, *PhD-hallgató* (Szegedi Tudományegyetem)

TANULMÁNYOK

SZILÁGYI MÁRTON

Az eredet dilemmái Az 1772-es korszakhatár kérdéséhez*

A magyarországi felvilágosodás-kutatás egyik origója, majdhogynem axiómája az 1772-es dátum mint a folyamat kezdetének szimbolikus időpontja. Ennek a korszakhatárnak a kérdése persze annyiban mégsem axióma, hogy már annak is komoly hagyománya van, ahogyan rákérdeneznek létrejöttére és relevanciájára – a korszakolási viták már a 19. században elkezdődtek, különösen fölerősödtek a 20. század második felében, a magát marxistának tudó irodalomtudomány teoretikus körülbástyázásakor. A Spenótnak is nevezett akadémiai irodalomtörténet (mint a marxista szemléletű magyar irodalomtörténet reprezentatívának szánt darabja) előkészítésekor pedig új erőre kaptak, s folytatódtak a kötet kritikai felülvizsgálata során, s tartanak egészen napjainkig.

A probléma kettős. Egyrészt annak kijelöléséről van szó, mely időponttól számítsuk a magyarországi, s ezen belül a magyar nyelvű irodalomban az új korszakot, másrészt pedig az sem magától értetődő, azaz definiálásra szorul, hogy voltaképpen mi is kezdődött el akkor. A két kérdés persze egymással is szorosan összefügg, s az egyikre adott válaszok rendre érintik (vagy érinthetik) a másikat is: hiszen ha máshogy határozzuk meg a tartalmat, akkor nem biztos, hogy az évszám ahhoz illeni fog, s fordítva.

Ha a kérdéssel foglalkozó, igencsak tetemes szakirodalmat áttekintjük,¹ akár az a téves benyomás is kialakulhat bennünk, hogy mindenkinek s folyamatosan csak baja volt az 1772-es dátummal – noha az 1772-es korszakhatár kapcsán fenntartásokat és elutasításokat megfogalmazó vélemények mind a korszakhatár túlságos berögzöttségével, szilárdságával kapcsolatban keletkeztek, s magukat kisebbségben és vitapozícióban vélték meghatározni hallgatólagosan is. Ahogyan ezt Bán Imre

* A tanulmány kapcsán köszönöm Debreczeni Attila tanácsait és ötleteit.

¹ Mint például a KENYERES Zoltán, „A magyar irodalom történetének” *periodizációs elveiről*, Irodalomtörténet 1969/1., 40–60. Különösen: 46–49. Ötven évvel később a kérdést Tüskés Gábor tette vizsgálat tárgyává egy nagyívű, új irodalomtörténeti vállalkozás megalapozásának a szándékával egy igen alapos, az előzményeket jól dokumentáló tanulmányában: Tüskés Gábor, *A 18. századi irodalom korszakolásának kérdéséhez*, Irodalomtörténet 2019/4., 369–392.

megfogalmazta – jellemző módon persze – egy, a korszakolásról szóló, 1968-as vitán: „Nincs még egy irodalmi korszakhatár, amely ily hosszú ideig állta volna az idők ostromát, hiszen közel száz éve már, hogy Toldy irodalmunk újjászületésének centenáriumát megünnepeltette.”² Vagyis miközben hosszan sorolhatók és elemezhetők mindazok az érvek is, amelyek az elmúlt évtizedekben a korszakolás kérdésében megkérdőjelezték az 1772-es dátum abszolút relevanciáját, nem szabad elfelejteni, hogy mégis struktúráképző szerepe maradt ennek a Toldy Ferenc-től bevezetett dátumnak a magyar irodalomtörténet generális leírásaiban éppúgy, mint a korszakot áttekinthető, koncentráltabb elemzésekben. E két jelenséget csak együttesen szabad szemlélni, mert a tagadás és a kétely folyamatos jelenléte éppen azzal magyarázható, hogy csak nem sikerült leváltani a korszakkezdő dátumot.

Tehát akár azt is mondhatom: mégis csak jó volt valamire.

Csak az a kérdés: mire?

Illetve, ezt a kérdést kissé átfogalmazva: vajon mindig ugyanarra volt jó az 1772-es dátum?

A szakirodalom kiemelt fontosságú pontja Mezei Márta 1974-es dolgozata,³ amelynek elsősorban a Toldy Ferenc-től származó korszakolás hatástörténete alkotta a tárgyát. Igaz, miközben ez a tanulmány a bevett korszakolás eredetével és utóéletével foglalkozott, nem mélyedt bele részletesen a Toldy számára adva lévő hagyomány rétegeibe, s az a kérdés foglalkoztatta, hogy mennyire alkalmazható aktuálisan ez a tudománytörténeti hagyomány.

Persze Mezei Mártának komoly szemléleti előzményei voltak ehhez az áttekinthetéshez. S ezekhez feltétlenül odatartozott maga a Spenót is (amely egyébként tagolásában követte a Toldy Ferenc-i mintát), mert a kötet szövegében már meg lehetett azt tenni, hogy ezt a tradíciót gyöngítő érveket sorakoztassanak föl a szerzők. Ezek egyik legkiválóbbika, Tarnai Andor például a tőle írt kulcsfejezetekben másféle tagolást érvényesített, annak ellenére, hogy explicit módon nem foglalkozott a korszakhatár jogosságával vagy jogtalanságával.⁴ Tarnai eljárása lehetett az egyik lehetséges reakció a korszakhatár kezelésére: ő elfogadta ugyanis a kötettagoló elvvé emelt, s ilyen módon a tárgyalás kereteit meghatározó szerepbe kerülését, ám a 18. századi fejezetek problematizálták magát a korszakolást is, s a fentebb jelzett jelenségeket szépen felmutatva és értékelve próbálták meg finoman bevezetni egy másféle korszakvíziót.

Az akadémiai irodalomtörténet nyílt vagy rejtett kritikájaként pedig az abban struktúrát meghatározó funkciót kapó, Toldy Ferenc-től eredő szakaszhatár is komoly, megalapozott bírálatot kapott – s ez nem volt független magának a „felvilágosodás” fogalmának a használhatósága kapcsán lefolytatott vitáktól sem. A nagy programtanulmányt Szauder József írta meg, aki olyan módon foglalta össze a 18. század

² BÁN Imre, [Hozzászólás Kenyeres Zoltán tanulmányához: *A magyar irodalom története* periodizáció elveiről], *Irodalomtörténet* 1969/2., 356–362. Az idézet: 358.

³ MEZEI Márta, *Periodizáció és korszemlélet. (1772 értékelésének története) = Irodalom és felvilágosodás. Tanulmányok*, szerk. SZAUDER József – TARNAI Andor, Akadémiai, Budapest, 1974, 143–175.

⁴ Vonatkozó tanulmányainak az összegyűjtött anyaga: TARNAI Andor, *Tanulmányok a magyarországi historia litteraria történetéről*, szerk. KECSKEMÉTI Gábor, Universitas, Budapest, 2004, (Historia litteraria).

kutatásának aktuális kérdéseit, hogy az mindmáig nem veszítette el az időszerűségét (ez legalább annyira mutatja a tanulmány kiválóságát, mint amennyire csüggesztő tapasztalat a feladatok elvégeztetésül maradása szempontjából).⁵ Ezt a kezdeményezést folytatta Bíró Ferenc, aki más oldalról próbálta meg gyöngíteni a határozott, pontos dátum szerepét. 1979-es tanulmánya még annak reményében fogant, hogy egy majdani új, kollektív formában elkészítendő irodalomtörténetet készít elő,⁶ ám ez a nagy mű sosem készült el. Ebben a tanulmányban már ott van két fontos megállapítás, amelyet Bíró szerényen Szauder József műhelyének, illetve ezen műhely ösztönzésének tulajdonít, de mégiscsak Bíró Ferenc eredményének tekinthető, s ő ezeket aztán monografikus munkáiban érvényesítette is. Bíró ugyanis felhívta a figyelmet Toldy eljárásának szemléleti hátterére: „abban a látványos gesztusban ugyanis, amellyel a romantikus irodalomtörténetírás a testőr alakját állította az újkori magyar irodalom élére (»egy ember« jött s nyitott új korszakot!), könnyen felfedezhető a – nyilvánvalóan akaratlan – degradálás mozzanata: azzal, hogy Bessenyei öles alakja egy fejlődési sor élére kerül, óhatatlanul a későbbi fejlődés eredményei által kialakult normák és szempontok hatókörébe is kerül, vagyis: az lesz működésében az érték, amiben megelőzi az utána következőket, amiben tehát hasonlít a kibontakozásra.”⁷ Ebből következett az érvelés lényeges mozzanata: Bíró Ferenc Bessenyei pályáját máshogy tagolta, s azt állította, az író saját pályáján 1772 nem a kezdet, hanem egy fontos pályaszakaszt lezáró év volt: „Az 1772-es korszakhatár kijelölése így éppen azt takarja el, ami – véleményünk szerint – fellépésének igazi jelentősége, az ő impozáns jelentkezése (ama 72-es évben egyszerre négy kötete is napvilágot lát) nem elsősorban egy »nemzetietlen« korról szemben nyit meg egy »nemzeti« kort, hanem a felvilágosodás terjedésének magyarországi útján jelent új szakaszt, új fázist az elvilágosodásnak a századközép táján megindult lassú folyamatában.”⁸ Ezt a szempontot későbbi, több kiadásban is napvilágot látott korszak-monográfiájában azzal gazdagította – ismét Szauder József-re hivatkozva –, hogy az időpont korszakhatárként való kiválasztásának kutatástörténeti következményeit (beszéljünk nyíltan: hátrányait) hangsúlyozta: „Az 1772-es dátum szakadást hozott létre a magyar irodalomtörténet-írás folyamatában. A régebbi korok kutatói csak *addig* néztek, a korszak kutatói viszont nem szívesen tekintettek e nevezetes esztendő *elé* és akarva-akaratlanul a romantikával együtt látták a kort. Így olyan mélyen különült el egymástól a »régik« és az »új«, hogy az napjaink irodalom- és művelődéstörténete számára már nem fogadható el.”⁹

⁵ SZAUDER József, *A XVIII. századi magyar irodalom és felvilágosodás kutatásának feladatai* = Uő., *Az estve és az álom. Felvilágosodás és klasszicizmus*, Szépirodalmi, Budapest, 1970, 5–56. Különösen: 22–25.

⁶ Ahogyan ezt a tanulmány címéhez kapcsolt jegyzet elárulja: „A tanulmány a külföldiek számára készülő magyar irodalomtörténet előmunkálatai közé tartozik.”, lásd BÍRÓ Ferenc, *A felvilágosodás kori magyar irodalom értelmezéséhez*, *Irodalomtörténeti Közlemények* 1979/3., 316–328. Az idézet: 316.

⁷ Uő., 316.

⁸ Uő., 317. Ennek a koncepciónak a kidolgozása néhány évvel korábban megjelent: BÍRÓ Ferenc, *A fiatal Bessenyei és íróbarátai*, Akadémiai, Budapest, 1976, (Irodalomtörténeti könyvtár).

⁹ BÍRÓ Ferenc, *A felvilágosodás korának magyar irodalma*, Balassi, Budapest, 1994, 10. Kiemelések az eredetiben.

Az eddigi szakirodalom jogos és elgondolkoztató szempontjait most csak egyetlen kérdés felvillantásával szeretném gazdagítani, nem is annyira eldöntve a dilemmákat, mint inkább jelezve a továbbgondolás lehetséges irányait. Miként viszonyul Toldy határkijelölő gesztusa az öt megelőző hagyományhoz? Tehát hogy a kezdetnek mi a kezdete? Magyarán: önkényes dátum kiválasztásáról volt-e szó, amikor Toldy Ferenc rögzítette 1772 korszakkijelölő szerepét?

A Toldy számára adva lévő előzményeket érdemes ebből a nézetből tüzetesen végiggondolni. Ezek egyike Pápay Sámuel 1808-ban megjelent munkája, amely csak többé-kevésbé (pontos dátum megadása nélkül) határolja be a tőle érzékelt új periódus kezdetét: az ízesülési pont Mária Terézia uralkodásának az utolsó időszakára, illetve II. József uralkodásának a kezdetére esik. A határpont (vagy ebben az esetben talán helyesebb úgy mondani: határsáv) kijelölése ráadásul nem is túlságosan komoly időbeli távlatból történt: Lőkös István kutatásai azt valószínűsítik, hogy Pápay könyvének alapját az 1796 és 1800 közötti, egri líceumi előadásai adták, s a munka alapvetően készen volt 1800-ra, azaz Pápay saját tapasztalatának, az előző nagyjából húsz évnek az élményei sűrűsödtek össze ezekben az ítéletekben.¹⁰ Ahogyan ezt a könyvének 123. §-ban (*Ujra felsekert Mária Terézia alatt*) körülírja a szerző: „Egyedül Mária Terézia uralkodásának közepe felé értük el azt a szerencsés időnyomot, melyben a 'Békeség' Angyala Hazánkban állandóbb szállását találhatta. Ez hitta vissza hozzánk az olly sokszor elrezzent Múzsákat is. Igaz, hogy még ekkor is csak a 'Deák Múzsák' szállítottak be az Országos Gyimnáziumokba, Akademiákba 's az új Univerzitisba; de azok szültek osztán Magyar Múzsákat is.”¹¹ A következő fejezetet pedig, a 124. §-t (*Midőn vesztit érezné Nemzeti nyelvünk, még jobban neki elevenül*) így kezdte, visszaalván a korábban mondottakra: „Mária Terézia' Országglásának vége felé, a' mint láttuk, szépen kezdett előmenni nemzeti Literaturánk.”¹² Ennek a két közelítő, konkrét évszámokkal nem datált periódusnak a határai ezek szerint elég jól kijelölhetők: a kezdete Mária Terézia uralkodásának a második felére, különösen az egyetem körüli reformok idejére tehető, a felvirágzás pedig az uralkodás utolsó évtizedére, azaz az 1770-es évekre.¹³ S mivel ezekben a részekben – számos más szemlélyiség említése mellett – Pápay Bessenyei Györgyöt is komoly elismerő hangsúlyokkal szóba hozta,¹⁴ azt lehet mondani, gondolatilag készen állt az a szerkezet, amely a korszakváltás tapasztalatát és Bessenyei személyét összekapcsolja – igaz, Pápay Sámuel ezt a műveletet nem végezte el. A korszakhatár érzékelése kapcsán Margócsy István ezt a következőképpen értékelte: Pápay „elsősorban politikai indokok alapján

¹⁰ Lőkös István, *Pápay Sámuel irodalomtudományi előadásai = Irodalom és felvilágosodás, I. m., 873–900.* Különösen: 876–877.

¹¹ PÁPAY Sámuel, *A' magyar literatúra' esmérete*, 1. köt., Számmer Klára, Veszprém, 1808, 397–398.

¹² *Uo.*, 403.

¹³ Erre felhívta a figyelmet: TARNAI Andor, *A tudományos irodalom = A magyar irodalom története 1772-től 1849-ig*, szerk. PÁNDI Pál, Akadémiai, Budapest, 1965, 202. (A magyar irodalom története 3.)

¹⁴ „De nagy Literátorokat nevelt nekünk a' Testőrző Magyar Seregnek Intézete is. Annak köszönnyük Bessenyei Györgynek 's Báróti Sándornak buzgó munkálkodásit. Amabban szinte lobogott az a' haza-fiúi tűz, mellyel nemzeti Literaturánkat előmozdítani törekedett; sok derék munkáit, mellyek 1772^{ben} kezdetek kijönni, hosszas volna itt előszámlálni.” PÁPAY, *I. m.*, 400.

számítja II. József trónralépésétől a modern magyar irodalom korszakát”, „[r]endszereben a nyelv politikai emlegetése előbbvaló az irodalmi folyamatoknál”.¹⁵ A szemléleti háttér szempontjából persze ennek a kijelentésnek kétségtelenül igaza van; ám Pápayn – mivel nem punktuális korszakhatárt adott meg, hanem elég ködösen fogalmazott – nem kérhető számon a kezdődatum illetően meghatározása, mivel – szemben Margócsy határozott megfogalmazásával – Pápay nem állította be II. József trónra lépését fordulópontnak; sokkal fontosabb volt számára az évtized kijelölése.

Annál is inkább, mert ebben hasonló (bár persze nem azonos) végkövetkeztetésre jutott, mint a korszak másik fontos irodalomtörténeti rendszerezése. Ugyanebben az évben jelent meg ugyanis Paullus Wallaszky latin nyelvű historia litterariájának második kiadása is. Wallaszky munkáját nemcsak latin nyelvűsége különíti el Pápay művétől, hanem legalább ennyire szemlélete is. Margócsy István a két áttekintés „litteratúra”-fogalmát elemezve egyenesen úgy fogalmazott: „Ebből a szempontból nézve Pápay műve, ha nem is vallja be, vitairatként szolgál Wallaszky *Conspectus*ával szemben.” A legfőbb eltérés pedig összefügg a magyar nyelv státuszának eltérő szemléletével: „Wallaszky ugyanis, a régi Hungarus-tudat egyik utolsó képviselője, a nyelvi különbségek figyelembevétele nélkül sorolja egymás mellé a latin, magyar, német, szláv nyelven keletkezett magyarországi műveket s teljes kulturális körképet próbál adni az ország különböző korszakairól. Pápay kirekesztése épp ellenkező irányulású: az összkultúra semmisnek nyilvánításával akarja a magyar nyelv elsőségét elismertetni. Álláspontja így, lemondva a valóságos, történeti összefüggések teljességéről, komoly torzításokat eredményez.”¹⁶

A jelentős szemléleti (s ebből következően elméleti-módszertani) különbség ellenére Wallaszky saját historia litterariájában szintén az 1770-es években látja a fordulópontot.¹⁷ Az első kiadásban még 1776-ot, a nagyszombati egyetem Budára helyezését látta ilyennek, ám ezt az 1808-as változatában nemcsak felülvizsgálta, hanem reflektált is erre a módosításra: „In editione priori posueramus initia Instaurationis Litterarum in Hungaria, cum translatione Vniuersitatis Tyrnauia Budam ad an[um] 1776. Sed epocha anni 1770. vti ex hac relatione patet, magis cum veritate historica conuenit.”¹⁸ Ez a lábjegyzet a következő című fejezet elején olvasható: „Sectio posterior [...] Tradens Conspectum Reipublicae Litterariae ab instauratione litterarum, id est ab anno M. DCCLXX. ad annum M. DCCC. VII.”¹⁹ Wallaszky szerint a magyarországi irodalom legújabb korszaka 1770-ben kezdődik, s tart egészen az ő könyvének

¹⁵ MARGÓCSY István, *Pápay Sámuel és literatúrája*, Irodalomtörténet 1980/2., 377–404. Az idézet: 397.

¹⁶ *Uo.*, 389. Azt persze érdemes mindehhez hozzátenni, hogy Pápay természetesen Wallaszky művének első kiadására reagálhatott, a másodikra nem, mert az párhuzamosan jelent meg a sajátjával.

¹⁷ [PAULLUS WALLASZKY], *Conspectus reipublicae litterariae in Hungaria ab initiis Regni ad nostra usque tempora* [...]. Typis Regiae Universitatis Hungaricae, Budae, 1808. Mivel Wallaszky nevének a használata egyértelmű állásfoglalást jelentene ezen hungarus felfogású tudós etnikai hovatartozása kapcsán (hiszen dönteni kellene, hogy a szlovák vagy a magyar névalakot használjuk-e, ám a helyes döntéshez nincs elegendő fogódzónk), ezért inkább a következőkben a tőle is használt latin nevet (Paullus Wallaszky) alkalmazom. A tőle származó idézetek betűhűek, megőriztem az u és v betű felcserélésének egykorúan gyakran használt, ma már furcsa mivoltát is.

¹⁸ *Uo.*, 437.

¹⁹ *Uo.*, 437.

keletkezéséig, azaz 1807-ig. Persze más megfontolásból jutott közel hasonló eredményre, mint Pápay. Margócsy ezt jóval szakszerűbbnek és logikusabbnak vélte, mint Pápay eljárását: „ő, amellet, hogy műve első kiadásának 1776-os korszakhatára (az egyetem Budára költöztetésének éve) is tökéletesen megfelelt saját, iskolarendszert követő szempontjainak, a második kiadásban már 1770-t látja történetileg jogosultabbnak, az adatoknak valóban megfelelőbben.”²⁰ Wallaszkynek az oktatás intézményeiben bekövetkezett változások jelentik a döntő fordulatot: az egyetem Budára helyezésének gesztusa nemcsak neki, hanem a kortársak jelentős részének kiemelkedő eseménynek számított,²¹ ám erről a kézenfekvő dátumról azért mondott le 1808-ra, mert „történetileg” jobban megfelel az 1770-es évszám. Márpedig ez a *Norma studiorum* című rendeletre utal (ez 1770. szeptember 10-én látott napvilágot), s azon egyetemi reformokat foglalta magában, amelyek a nagyszombati egyetem oktatásának az átalakítását is elvégezték, s amelyek végső soron a jezsuita rend 1773-as feloszlata után az egyetem állami kézbe kerüléséhez s Budára történő áthelyezéséhez is alapot adtak.²²

Pápay és Wallaszky munkájának a legfőbb tanulsága az lehet az irodalomtörténeti hagyomány alakulása szempontjából, hogy Toldy számára volt olyan tradíció (ráadásul több irányú, eltérő metodikájú, nem egymásból levezethető tradíció), amely éppen az 1770-es évtizedre tette a fordulatot. Persze más miatt: Wallaszky az egyetemi reform miatt helyezte ide a korszakfordulót,²³ Pápay inkább az uralkodói személyiségek egyénisége alapján (bár ebbe is belejátszott persze az egyetem áthelyezésének nagy jelentőségű dátuma).

Toldy számára természetesen mind Pápay, mind Wallaszky munkája előzményt, sőt ismert előzményt jelentett. Wallaszky művének a jelentősége a magyarországi historia litteraria szempontjából is lényeges, hiszen 1808-as, második kiadása mintegy le is zárja ennek a műfajnak a korszakát, miközben új távlatot is nyit; ahogyan Dávidházi Péter megfogalmazza a következők felől, tehát a magyar irodalomtörténet-írás felől nézve: „eredetmondai funkcióra, genealógiai legitimálásra, narratív identitás kifejtésére csak akkor válhatott igazán alkalmassá az irodalomtörténet, miután elődje a historia litteraria már elbeszélő műfajjá vált, azaz Wallaszky (*Conspectus reipublicae litterariae in Hungaria*, 1785, javítva 1808) és Pápay (*A magyar literatura*

²⁰ MARGÓCSY, I. m., 397.

²¹ Ezt egy néhány évvel későbbi ünnepi esemény jól mutatja. A budai egyetem 1780-as felavatásáról is alkalmi versek születtek több nyelven; négy, ekkor keletkezett latin vers értelmezéséről lásd RÉDEY János, ... *dum Pallada Budam... studiosa reducis. A budai Magyar Királyi Tudományegyetem 1780. június 25-ei felavatásának kortárs visszhangja a magyarországi kései humanista költészetben = Kor/társ. Kapcsolat, háló(zat) és közösség az 1800 előtti Európában*, szerk. ERDŐDI Alexandra Anita et al., reciti, Budapest, 2019, 171–187, (Fiatalkonferenciája 2018).

²² A folyamat bemutatására lásd UGRAI János, *A központosítás és a modernizáció ellentmondásai. A bécsi állami (uralkodói) oktatáspolitikai megszületése a 18. század második felében*, Új Mandátum, Budapest, 2014, 139–164.

²³ Wallaszkyról újabban lásd: BÁTORI Anna, *A tudás hálózatai. Wallaszky Pál historia litterariája és a 18. századi tudástranszfer. (Módszertani kísérlet)*, Irodalomismeret 2016/3., 35–63.; BÁTORI Anna, „Velőtlen zagyalék” és „kritikátlan apológia”. Wallaszky Pál válasza Rummy Károly György recenziójára, Irodalomtörténeti Közlemények 2014/3., 403–419.

esmérete, 1808) jóvoltából áttért a betűrendes leltározásról a kronológiai elrendezésre, és így készen állt arra, hogy benső összefüggésű történetiséget hordozzon.”²⁴ Az a mód pedig, ahogyan Wallaszky folyamatos, narratív szerkezetbe foglalja a korábbi historia litterariákból többé-kevésbé már ismeretes anyagot, újszerű kapcsolódást jelent a magyarországi irodalmi hagyomány tárgyalásához. Ahogyan ezt Tarnai Andor megfogalmazta, még az akadémiai irodalomtörténetben: „Könyvének tagolásával a hagyományossá váló irodalomtörténeti periodizáció alapját vetette meg: a mohácsi vészig terjedő első fő rész első szakasza az őskort, vagyis a hun–szkita rovásírás kérdéséről tárgyalja, a második a középkort, a XI–XV. századot, »az irodalom újjászületésével«, azaz a reformációval kezdődő másik nagy periódust pedig 1776 osztja két korszakra.”²⁵ Tarnai nem mondja ki, de adódik a következtetés: innen Toldy irodalomtörténeti munkái jelentik a következő lépést. Ám ha számon tartjuk mindezt, akkor Toldy jelentősége is másban mutatkozik meg. Hiszen akkor választása, amely 1772-re esett, nem önkényes volt, hanem egy tradíciót folytatott, s ezen belül bizonyult újtónak: egy tisztán irodalmi (irodalomtörténeti) dátumot adott meg az új korszak kezdetének. Míg Wallaszky (és voltaképpen Pápay is) intézménytörténeti dátumot választott.

Vagyis Toldy irodalomtörténeti tagoló eljárása szervesen épül rá a historia litteraria hagyományára. Úgy tűnik, ebben az értelemben is érdemes erősebben számolni Wallaszky művének és Toldy irodalomtörténeti koncepciójának a kapcsolatával, amelyet Dávidházi Péter Toldy német nyelvű szöveggyűjteménye, a *Handbuch* kapcsán úttörő módon hangsúlyozott (a Pápay művével való kapcsolat, éppen a magyar nyelvűség miatt, soha nem szorult erősebb bizonyításra): „Csakhogy Toldy évtizedekkel később is tisztán emlékszik arra, hogy az őt irodalomtörténésszé tevő francia és német irodalmi stúdiumok évében, 1820-ban nemcsak ismerte már (Pápay *Magyar literatura*ja és Bod Péter *Magyar Athenása* mellett) Wallaszky művét (*Conspectus Reipublicae Litterariae in Hungaria ab initiis regni ad nostra usque tempora delineatus*, 1785, 1808), hanem a *Handbuch* rendkívül sokat köszönhet e könyv éthosának.”²⁶

Toldy meghatározásának az értékeléséhez persze néhány fontos körülményről nem szabad elfeledkezni. Koncepciójának első megfogalmazása egyértelműen magán viselte a pedagógiai kiindulást; 1854-ben, két kötetben megjelent kötete egyetemi előadások sorozata volt, s ilyenformán a tankönyv szerepét töltötte be: „Az itt következő előadások a pesti egyetemen az 1853/4-diki télen, s az erre következő nyáron tartatván, a Pesti Napló jeles főszerkesztője Török János úr fölszólítása folytán az említett lap részére irattak le, néha mindjárt tartatások után, néha, midőn elfoglaltatásim sora nem engedte, később: de egészben, sőt többnyire a kifejezésig is, híven.”²⁷

²⁴ DÁVIDHÁZI Péter, *Egy nemzeti tudomány születése. Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*, Akadémiai–Universitas, Budapest, 2004, 30, (Irodalomtudomány és kritika). Kiemelések az eredetiben.

²⁵ TARNAI Andor, *A historia litteraria felbomlása = A magyar irodalom története 1600-tól 1772-ig*, szerk. KLANICZAY Tibor, Akadémiai, Budapest, 1964, 566–568, (A magyar irodalom története II.). Az idézet: 567.

²⁶ DÁVIDHÁZI, I. m., 178–179. Arról, hogy a *Handbuch*ban alkalmazott korszakmetaforák mennyire kötődnek Wallaszky fejezetcímeihez: *uo.*, 803.

²⁷ TOLDY Ferenc, *A magyar költészet Zrínyiig*, Heckenast Gusztáv, Pest, 1854, IX.

Ez a jelleg magyarázza a Bessenyeiről szóló állítások erős retorizáltságát is, amelyet akkor lehet a leginkább érzékelni, ha az egész erre vonatkozó szövegrészt vesszük figyelembe:

Uraim!

A legújabb irodalom kezdetéhez, az epochális 1772. évhez értünk.

Nem valamely megrázó országos esemény vagy hathatós intézmény volt az, mely a végkép kimerült s mármár enyésző magyar irodalmat Mária Terézia ország-lása utolsó tizedében új életre támasztotta. Mind addig az irodalom nemzeti életünk folyamánya volt; annak pezsgésével pezsgett maga is: míg a tárgyalásba vett korban saját erejéből újulva meg, maga vette oltalmába a nyelvet, a nemzetiséget, s lett regenerátora a nemzeti, s végre nagy részben az országos életnek. Ez pedig egyszersmind elválasztó jegye a legújabb irodalomnak az ezt megelőzőt korszakokétól; ez időtől kezd az irodalom visszaadni a külső, gyakorlati életnek azt, mit egykor tőle vett; nem alárendelt egyik ága többé a köz életnek, hanem a többi külső tényezőkkel hason hatalmú tényezője annak: ez időtől kezdődik az önálló, az önható irodalom, összes irodalomtörténetünk negyedik, vagyis a legújabb irodalom kora.

Tehát nem a híres József-féle rendeletek által gerjelt visszahatással kezdjük ezt, mely nagyobb részt politikai volt, de lehetővé téve azon tizenkét fényes év által, mely közvetlenül megelőzte (1772–84); nem az 1790-ki országgyűlés visszahatásával, mely, a mennyiben főleg nemzeties volt, szinte már az irodalom eredményeként mutatkozik; hanem kezdődik, mint mondám, ama nevezetes 1772. évvel: a nemes testőrsereg irodalmi fellépésével, midőn Bessenyei György fúvá hatalmas riadóját, s tőle vettek lángot gárdatársai és gárdautódai: Báróczi és Barcsay, báró Nalánczi és Harsányi, Czirjék és Bessenyei Sándor, sőt utóbb Kisfaludy Sándor is; s a két hazában gróf Teleki Ádám és József, Zechenter és báró Dániel István, Ányos és Péczeli, b. Orczy Lőrinc, Kovács Ferenc, Gőből, Szilágyi Sámuel stb, ide nem számítva a más irányok követőit: a classicistákat, a népieseket, a divat irodalmát s az új iskola kezdőit, kik mind főleg a hatalmas mozgató által adott lökés rezzenetétől ébredve a költészet új s minden alakú gazdagítására serkentek.

Ez időszak, mely Bessenyei által megindítva Kisfaludy Sándorig foly, s irányok és kísérletekben gazdag harmincöt évre terjed, irodalmunk s főleg költészetünknek valóságos újjá-születési kora.²⁸

A koncepciónak ebben az első megfogalmazásában több dolog is igen figyelemre-méltó. Toldy az 1772-es évet úgy nevezte „epochális”-nak, hogy nem kötött hozzá semmi konkrét eseményt; az, hogy „Bessenyei György fúvá hatalmas riadóját”, tartalmatlan kijelentés marad, s legfőbb jelentősége az, hogy Bessenyeit nevezte a változás kezdeményezőjének, de anélkül, hogy elárulta volna, mit is csinált. A korszakhatár kijelölése pedig együtt járt azzal, hogy elhatárolta az újabb, egészen a saját jelenéig elvezető korszakot a „politikai” változásoktól, s az, ahogyan a magyar (azaz, a kon-

²⁸ TOLDY Ferenc, *A magyar költészet Zrínyitől Kisfaludy Sándorig*, Heckenast Gusztáv, Pest, 1854, 114–116.

cepció egészének logikája szerint: csak és kizárólag magyar nyelvű) irodalom „újjászületését” körülírta, az folyamatosan az irodalom önelvű, csak magából eredő és csak magával magyarázható fejlődése melletti érveket jelentette. Ezt fejezi ki a – kurzíválással is kiemelt – formulája: „az önálló, az önható irodalom”. Ebben az összefüggésben a kiválasztott év, 1772 – minden homályossága ellenére – sem érthető másként, már itt és ekkor, ebben az 1854-es konstrukcióban sem, mint tisztán irodalomtörténeti dátumként, amely semmi más szempontból nem fontos és emlékezetes, csak a magyar irodalom történetében betöltött szerepéről. Ez akár annak kritikájaként és felülvizsgálataként is felfogható, amely Pápay Sámuel korszakolását jellemezte, hiszen abban kiemelt szerephez jutott a politikai szempont, s éppen abban a formában, amelyet Toldy itt elhárított s érvénytelennek minősített: Pápaynál II. József nyelvrendelete a kiváltó oka a nyelv körüli mozgásoknak, míg Toldynál ennél korábbi jelenség az irodalom „újjászületése”, s ebből magyarázhatók a nyelvrendeletre adott reakciók is.

Toldy aztán később továbbépítette nagy ívű koncepcióját. 1864–65-ös munkája már másféle retorikával (a szóbeli előadásra emlékeztető elemeket mellőzve) rajzolta föl a „második virágzás korá”-t, mint a „legújabb kor” kezdetét:

Némely jeles hazafiak a magyar nyelvnek a köz életből, s mívelt körök s az irodalomból mind inkább kiszorulását fájdalmasan tapasztalván, s azt a nemzeti lét fő védpaizsának felismerve, buzgón kezdék sürgetni annak virágoztatását. Elsők, kiket e nemes tűz munkára gerjesztett, Bessenyei György és társai voltak (1772); nyomban követték őket számos egyházi és tanférfiak, valamint előkelő rendűek is a két hazában; úgy hogy midőn II. József cs. 1784-ben a német nyelvet hozta be nem csak a közigazgatásba, hanem, bár még csak részben, a közoktatásba is: az irodalom által legfőbb kincsére már figyelmessé lett nemzetnek hathatós visszahatása következett be, melynek eredménye a nemzetiség megmentése lett.²⁹

Ezt az állítást a kifejtés előbb csak ennyiben konkretizálta:

Ez időszakot a Mária Terézia által 1760-ban Bécsben felállított nemes testőrsereg egyik lánglelkű tagja, *Bessenyei György*, indította meg 1772-ben. Szóval és írásban buzdította társait a nemzeti irodalom ápolására, s hosszú sorát adta a költői, filozófiai és történelmi dolgozatoknak, melyekre bécsi társai, s más lelkes férfiak munkái következtek, kik az Európában akkor általán mintaszerűnek elismert francia irodalom példányait követve, egy hasonnemű irodalmi csoportot képeztek, melyet *francia iskolának* nevezünk.³⁰

Toldy aztán a Bessenyei munkásságának szentelt fejezetben nem ugratta ki az 1772-es évet, de több művét is említette, amelyek ebben az esztendőben jelentek meg (vagy

²⁹ TOLDY Ferenc, *A magyar nemzeti irodalom története a legrégibb időktől a jelenkorig rövid előadásban*, Emich Gusztáv, Pest, 1864–65, 118–119.

³⁰ *Uo.*, 120. Kiemelések az eredetiben.

készültek); ha ezt a részletet az olvasó összekapcsolja is az előbb idézettekkel, akkor sem kap egyértelmű választ arra, miben állt az 1772-es év „epochális” jellege: Toldy említette, hogy ekkor és a következő évben Bessenyei a „tragoediában” mutatkozott be („Agis, Hunyadi László, Buda”), s érinti a meg nem jelent, voltaire-i mintát követő, 6 énekes eposzi töredéket („Mátyás király”), valamint a Pope átdolgozása révén született tankölteményt („Az ember próbája”).³¹ De a tárgyalásból nem derül ki ezeknek a műveknek a jelentős mivolta, s az sem, volt-e nyilvánvaló hatásuk, azaz következett-e ezen művek megjelenéséből bármi az irodalomtörténeti folyamatokra nézvést. S még valami: Toldy sem 1854-ben, sem később nem az *Agis tragédiáját* nevezte meg annak indokául, hogy az 1772-es évszámot választotta korszakhatárnak – ezt a művet csupán a többi, erre az évre tehető könyvnek a kontextusában hozta szóba.

A Toldyt követő, tőle megalapozott irodalomtörténeti szakirodalom egészében többfázisú reakciót mutatott ennek a konstrukciónak a kezelésében; ha modellezni akarjuk, akkor először a felülvizsgálat nélküli elfogadás, majd a problematikusság felismerése s utána a kárhoztatás figyelhető meg. Pedig érdemes lenne az egészet a történetiség mércéjén szemlélni, s a hihetetlenül tartós hatást nem hibaként felfogni. Toldy ugyanis ezen a ponton nem választott köztörténeti dátumot, pedig van példa, több is, ilyen korszakolásra a magyar irodalomtörténet folyamatában, gondoljunk csak kézenfekvő példaként 1526-ra, a mohácsi csata évszámára, amely még Horváth János számára is produktív korszakhatárnak bizonyult.³² Mi több, Toldy igyekezett egy olyan évszámot kiemelni, amely több irodalmi mű megjelenése miatt (s csak ezért) lett nevezetes. Persze az kérdéses, minek a folyamatát is tagoljuk akkor ilyen módon. Ez Toldy irodalomtörténeti felfogásának alapkérdéseivel függ össze.³³ S nyilván fontos számot vetni azzal, hogy ennek a korszaknak a kijelölése hogyan hatott a 18. század kutatására, vagy éppen mit jelent a Bessenyeire vonatkozó szakirodalomra nézvést. Toldy számára ugyanis Bessenyei az anyanyelvű irodalom kezdetének szimbolikus figurája volt, aki jelentőségét utólag nyeri abból az irodalomtörténeti hagyományból, amelyet ő indított el. Kiemelését s a hozzá kötött „éles vonal” szerepét Szauder József úgy írta körül, hogy Toldy számára a változás „nem szervesen, hanem egy ember kezdeményezésére jött létre a magyar irodalomban:

Az egyéniséget így Toldy óhatatlanul a történelem fölé emelte, és azzal, hogy Bessenyeiben nem a történelmi fejlődés fordulatának exponensét, nem azt a személyiséget látta, aki több az egyéninél, a folyamat rajzáról a „váratlanul jött” fordulat kedvéért le is mondott, s azt a különös személyiséget, melynek varázsa Bessenyeinél éppen az egyéniség erőinek és a történelem sürgető követelményeinek összefonódásából adódik, már nem vizsgálta.³⁴

³¹ Uo., 122.

³² Gondoljunk csak következő monográfiájának az alcímére és koncepciójára: HORVÁTH JÁNOS, *A reformáció jegyében. A Mohács utáni félévszázad magyar irodalomtörténete*, Gondolat, Budapest, 1957. A koncepcióról s benne a mohácsi csatának a korszakkijelölő jelentőségéről: uo., 5–22.

³³ Ehhez Dávidházi Péter magisztrális munkája megkerülhetetlen (DÁVIDHÁZI, I. m.). De a témát ez sem merítette ki, s koncepciózussága miatt bizonyos kérdésirányokat eleve nem is érintett, így például a korszakhatár kérdését és ennek filológiáját sem.

³⁴ SZAUDER, I. m., 23. Kiemelés az eredetiben.

De ettől még az tény, hogy Toldy irodalmi tagolást alkalmazott: a korszak indulását egy irodalmi mű megjelenéséhez kötötte – ahogyan ezt egyébként irodalomtörténete egy későbbi pontján is tette, amikor korszakzáró s korszaknyitó szerepet szánt 1808-nak, a *Himfy szerelmei* megjelenése miatt (1772-től 1808-ig tartott „az újjá-születés kora”).³⁵ Ez rendkívül nagy jelentőségű döntés, s irodalomszemléletileg aligha lehet túlbecsülni.

Ha tehát egy újabb irodalomtörténeti vállalkozás Toldy korszakképzésének a kritikáján akarna felépülni (ez természetesen lehetséges kiindulás), akkor számot kell vetnie azzal: a Toldy-féle hagyományként emlegetett irodalomtörténeti konstrukció több fontos eleme nem vezethető le Toldy írásaiból. Két lényegi adalék ugyanis itt nem található: az egyik az *Agis tragédiájának* a korszakkezdő szerepe, a másik pedig a Bessenyeitől induló periódusnak a „felvilágosodás”-sal való azonosítása. Ezt a két mozzanatot ugyanis – a Toldyt kreatívan továbbépítő – Beöthy Zsolt illesztette hozzá a koncepcióhoz, jellemző módon egy olyan, nagy hatású, számos kiadásban megjelent és népszerűsített munkában, amely eredetileg éppúgy egyetemi előadásokként elhangzott szövegek laza füzére volt, mint ahogy Toldy Ferenc megalapozó, 1854-es könyve.³⁶ Beöthy azt írta *A magyar irodalom kistükré* című munkájáról az előszóban: „E kis könyv azoknak az előadásaimnak vezérfonala, melyeket a millénium alkalmából a budapesti egyetemen tartottam.”³⁷ Azaz geneziséét – s persze vázlat-szerűségét és kidolgozatlanságát tekintve is – éppúgy egy pedagógiai céltételezés húzódik meg ezen vállalkozás létrejötté mögött, mint Toldy néhány évtizeddel korábbi tankönyve esetében. Beöthy újítása volt az, hogy számára 1772 már csupán egy irodalmi szöveg megjelenésének lesz a dátuma:

A mester [értsd: Bessenyei – Sz. M.] *Agis tragédiája* 1772-ben jelenik meg s e könyvvel és ez évvel kezdődik irodalmunk új korszaka, melynek folyamatát, sőt mind gazdagabb és teljesebb fejlődését innen kezdve nem akaszthatja meg többé sem emberi akarat, sem a viszonyok hatalma.

Ezzel szorosan összekapcsolva következik a másik újítás, amely Beöthy nevéhez köthető, hogy ugyanis Bessenyei ezzel a francia „felvilágosodás”-t honosítja meg Magyarországon, noha ez nem lesz majd egyeduralgó iskola a későbbi irodalmi folyamatokban:

Bessenyei a franciák követője, különösen Voltaireé, kinek a föld kerekégén nem volt nála hívebb tanítványa. Radikális szelleme és finom formái egyaránt megbabonázták. [...] Az általa alapított franciás iskola tagjai közül, a testőrök sorából Báróczi

³⁵ TOLDY, *A magyar nemzeti irodalom története*, 119.

³⁶ Ez a legfőbb tanulsága Mezei Márta áttekintésének is, amely Beöthy előtről nem tudta adatolni pl. az *Agis tragédiája* kiemelt, korszakfordító szerepének az állítását: vö. MEZEI, I. m., 150–160.

³⁷ BEÖTHY ZSOLT, *A magyar irodalom kis-tükré*, Athenaeum, Budapest, 1896, lapszám nélkül. Beöthy általános értékeléséről (meglehetősen kevés helyet szentelve ennek a művének, s számos fontos részmegfigyelés ellenére erősen ideologikus kritikában részesítve az egész pályát): NÉMETH G. Béla, *Beöthy Zsolt*, Irodalomtörténeti Közlemények 1963/5., 581–590.

Sándor válik ki, Marmontel és Calprenéde fordítója, Kazinczy mestere, kinek a magyar prózai stíl, a nyugati formákhoz símulás, jóhangzás és választékosság tekintetében sokat köszön. Benn a hazában a paulinus Ányos Pál, a halavány hold bánatos énekese, és Péczeli József, a lángbuzgalmú komáromi pap csatlakozik hozzájuk, kinek sok könyve közül leginkább lafontainei meséi híresedtek el. Az egész irány a Martinovics-féle összeesküvéssel szakad meg, melylyel együtt a francia szellem irodalmi hatása is vérbe fojtott.³⁸

Azaz mindaz, amivel a magyar irodalomtörténet-írás mint újragondolandó vagy felülvizsgálendő (vagy esetleg mindenestül elvetendő) szemléleti hagyománnyal mindmáig viaskodik, azt helyesebb lenne Toldy–Beöthy-féle koncepciónak nevezni, ráadásul a legvitatottabb elemei éppen Beöthytől származnak (s ezek talán éppen azért oly kevésbé meggyőzőek, mert a Toldy-féle vízió leegyszerűsítését végezték el).³⁹ Ennek pedig több lényeges következménye is van.⁴⁰

Nem elég tehát csak Toldyt kárhóztató (vagy legalábbis kritizáló) érvekre építeni egy más típusú korszakolás bevezetését. Előzetesen tisztázni kell azt is, hogy minek a történetét akarjuk elmondani, s mindezt milyen premisszákkal s elméleti keretben tesszük – s ez után választhatunk csak adekvát korszakfogalmat: láttuk, Toldy számára más szempontból volt fontos a kezdet időpontjának a meghatározása, mint néhány évtizeddel később Beöthynek. Ebből persze adódik az a tanulság is, hogy az 1772-es dátum nem eleve rossz (mint ahogy nem is eleve jó). Arra, amire Toldynak szüksége volt a saját koncepciója felépítéséhez, nemcsak megfelelt, hanem kifejezetten előremutatónak bizonyult, hiszen adekvát módon az irodalom történetéből kiemelt dátum volt. Amire pedig Toldy fel akarta használni ezt az évszámot (s Bessenyei Györgyöt mint irodalmi jelenséget), az nem az ún. „felvilágosodás” jelentkezésének a felmutatása – ezt csak Toldy irodalomtörténeti utókorra, jelesül Beöthy, s majd az őt követő irodalomtörténeti hagyomány értelmezte át ilyenformán. Toldy számára a „legújabb”, tehát a saját korához elvezető tendenciák kezdetét jelezte az 1772-es évszám, nevezetesen a magyar nyelvűség kibontakozását és diadalmas elterjedését. Az persze más kérdés, Bessenyei maga mennyire volt alkalmas ezt a szerepet hézag-talanul betölteni. Ha azt a bibliográfiát nézzük, amelyet Toldy 1864–65-ös könyvében megadott Bessenyei nevével, akkor azt lehet mondani, teljes mértékben – csak hát ez egy csonka könyvészet. Nem lehet egyértelműen eldönteni, Toldy ismert-e ennél többet Bessenyei életművéből, s szándékosan tüntetett föl csupán ennyit könyve jegyzetében, vagy ismereteinek a határai indokolták, hogy Bessenyeire ilyenén szerepet ruházott rá. Az azonban biztos, hogy mára jelentősen bővült a primer szöveganyag ismertsége is (lásd például a német nyelvű Bessenyei-életmű feltárulását és a kritikai

³⁸ Uo., 64–66.

³⁹ Beöthy szerepéről a Toldy-féle hagyomány újrastrukturálásában lásd VÖLGYESI Orsolya, *Korszakképzés és periodizáció Beöthy Zsolt irodalomtörténetében* = Uő., *Írók, szerepek, stratégiák*, Ráció, Budapest, 2010, 166–174.

⁴⁰ Beöthy munkájának általánosabb értékeléséhez lásd egyébként DÁVIDHÁZI, I. m., 847–877. Dávidházi itt nem érintette Beöthynek a „felvilágosodás” koncepciójában betöltött újító szerepét.

kiadásban való publikálását),⁴¹ ehhez nyilván újra kellene gondolni ennek a dátumnak mint irodalomtörténeti segédeszköznek a teherbíró erejét is. Hiszen elképzelhető lett volna (s akár ma is argumentálható) egy olyan beállítás, amely szerint Bessenyei egy többnyelvű (magyar és német nyelvű) irodalmiság emblemikus képviselője lenne – ezt a beállítást azonban mindmáig nem gondolta végig a szakirodalom.⁴² Bár olyan, hogy Bessenyei-szakirodalom, az utóbbi időben mintha már alig létezne, teszem hozzá némi rezignációval.

Ám minden gondolati revíziót – az utóbbi időben volt néhány⁴³ – az hitelesít igazán (természetesen a meggyőző erején és a gondolati koherenciáján túl), ha valamely nagyobb összefoglalás meg tudja mutatni az érvényesíthetőségét s releváns mivoltát. Azoknak az új irodalomtörténeti összefoglalást előkészítő programtanulmányoknak, amelyeknek áttekintését Tüskés Gábor végezte el,⁴⁴ éppen az a gyöngesége, hogy nem következett belőlük túl sok minden, hiszen nem készült el az akadémiai irodalomtörténetet felváltó, új, nagy összegzés. Van azonban néhány más megoldás is. Bíró Ferenc⁴⁵ vagy Debreczeni Attila munkái,⁴⁶ amelyekről Margócsy István azt mondta, „a felvilágosodás szintetizáló kategóriája helyett” más vezérelvet követnek, s azt „alapjaiban reflexió nélkül” hagyják,⁴⁷ olyan nagy jelentőségű korszak-monográfiák, amelyek saját kérdésfeltevéseiken belül következetesen tudnak lenni az alapelveikhez, s így a korszakok kezelésében is konzekvensnek mutatkoznak. S persze a két monográfia között azért jelentős különbség van ebből a szempontból, még ha Margócsy István idézett szavai ezt nem érzékeltetik is: Bíró Ferenc ugyanis reflektált a korszakfogalomra és a korszakképzés műveletére, ebben saját korábbi, 1979-es tanulmányának szempontjai és néhol egy az egyben átvett szövege tér vissza (igaz, a „felvilágosodás” kategóriáját

⁴¹ BESSENYEI György, *Idegen nyelvű munkák és fordítások 1773–1781*, s. a. r. KÓKAY György, Akadémiai, Budapest, 1991 (Bessenyei György Összes Művei). Megjegyzem, Bessenyei német nyelvű íróként s a tereziánus Bécs fontos szerzőjeként való elismerését eléggé megnehezíti ennek a kötetnek a koncepciója, amely két különmű szövegegyütttest (a német nyelven írott műveket és az idegen nyelvből magyarra fordított szövegeket) társított, s a germanisztika érdeklődésére is számot tartó német szövegeket kizárólag magyar kommentárokkal, s egy kizárólag magyar címmel rendelkező kötetben közölte. Nem csoda, hogy a német és osztrák irodalomtörténet mindmáig nem is érzékeltte Bessenyei német nyelvű életművét, s annak jelentőségével és kontextusával számot sem vetett.

⁴² Bessenyei életművének a kétnyelvűségéről, pontosabban németül írott műveinek a jelentőségéről az életművön belül újabban lásd Márton SZILÁGYI, *Ein ungarischer Schriftsteller im thesesianischen Wien. Georg Bessenyei = Wiener Archivforschungen. Festschrift für den ungarischen Archivdelegierten in Wien*, István Fazekas, hrsg. von Zsuzsanna CZIRÁKI et al, Wien, Institut für Ungarische Geschichtsforschung in Wien – Balassi Institut – Ungarische Archivdelegation beim Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien, 2014 (Publikationen des Ungarischen Geschichtsforschung in Wien Bd. X.), 287–293. Ennek előzményéül: Lajos NÉMEDI, *György Bessenyei in Wien (1765–1782) = Maria Theresia als Königin von Ungarn*, hrsg. von Gerda MRAZ, Eisenstadt, Institut für österreichische Kulturgeschichte, 1984, 373–385, (Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte X. Band).

⁴³ Például MARGÓCSY István, *A felvilágosodás határai és határtalansága. (Kételemek és tézisek az irodalomtörténet historiográfiáját illetően)*, Erdélyi Múzeum 2007/3–4., 6–14.; HEGEDŰS Béla, *Mikor mi a felvilágosodás az irodalomtörténeti kézikönyvek szerint?*, Irodalomtörténet 2007/4., 536–544.

⁴⁴ TÜSKÉS, I. m., 370–377.

⁴⁵ BÍRÓ, *A felvilágosodás korának magyar irodalma*.

⁴⁶ DEBRECZENI Attila, *Tudós hazafiak és érzékeny emberek. Integráció és elkülönülés a XVIII. század végének magyar irodalmában*, Universitas, Budapest, 2009.

⁴⁷ MARGÓCSY, *A felvilágosodás határai és határtalansága*, 13.

adva lévőnek tekintette),⁴⁸ míg Debreczeni Attila teljes mértékben említés nélkül hagyta ezeket a problémákat, olyannyira, hogy még kötetének alcímében is a „XVIII. század vége”, s nem a „felvilágosodás” fogalma szerepel – monográfiájának szemlélete nem is igényelte persze a mélyebb tisztázást, ám ebben a teljes elhatárolódásban célserű szintén határozott reakciót látnunk.⁴⁹

A lehetséges reflektálás példaként hadd említsem meg azt az összefoglalást is, amelyhez társszerzőként közöm volt, mert ez sem független a 18. századi irodalom újraszituálásának aktuális tudománytörténeti helyzetétől. A Vaderna Gáborral közösen írt irodalomtörténeti összefoglalásunk, amely egy egyetemi tankönyvnek szánt, kollektív munka része, annak kísérlete és példája volt, hogy lehet-e beszélni a 18. századi magyar irodalmi folyamatokról úgy is, hogy nem alkalmazzuk a „felvilágosodás” kategóriáját.⁵⁰ Ez a tudatos törekvésünk szerencsére nem sikkadt el teljesen, bár azt túlzás lenne állítani, hogy a kritikai visszhang mindenestől visszaigazolta (igaz, a recenzensek nem is vitatták); mindenesetre örülhetünk, hogy volt, akinek legalább feltűnt.⁵¹

Ez az eljárásunk egyébként összekapcsolódott egy másik módszertani kísérlettel is. Margócsy István már idézett, 2007-ben megjelent programtanulmányában a következőképpen fogalmazta meg a „felvilágosodás” kategóriája elkerülésének egyik lehetséges útját:

Vagy ha szintetikusabb képet akarnánk adni e pár évtized irodalmi mozgásainak történetiségéről, akkor esetleg tanácsosabb lenne elsősorban nem is az irodalmiságot magát, hanem csak az irodalmi intézményrendszert vizsgálni, s annak átalakulását és kiépülését lenne érdemes a történeti vizsgálatoknak fókuszba állítani?⁵²

Margócsy gondolatmenetében ez persze csak az egyik lehetséges megoldás volt, s nem a mindent megoldó végső tisztázás; ám ennek is csak az lehet az ellenpróbája, ha valaki vagy valakik megpróbálják egy összefoglalás keretében, a gyakorlatban is érvényesíteni. Ez akkor, 2007-ben még csak gondolat kísérlet volt, igazi megvalósítási szándék nélkül: mi azonban arra tettünk próbát, hogy megírjunk egy ilyen összefoglalást a 18–19. századi irodalomról.

Aligha véletlen, hogy ezt a törekvésünket a munka kritikai recepciója során éppen Margócsy István (s csak ő) észlelte:

⁴⁸ Vö. BÍRÓ, *A felvilágosodás korának magyar irodalma*, 5–22.

⁴⁹ A monográfia szemléleti újdonságát egy recenzióban próbáltam meg annak idején körülírni, itt csak utalok erre a recenzióra: SZILÁGYI Márton, *Debreczeni Attila*, Tudós hazafiak és érzékeny emberek, Irodalomtörténeti Közlemények 2011/5., 611–614.

⁵⁰ SZILÁGYI Márton – VADERNA Gábor, *Az irodalom rendi intézményrendszerétől a polgári intézményekig (kb. 1830-tól kb. 1905-ig) = Magyar irodalom*, főszerk. GINTLI Tibor, Akadémiai, Budapest, 2010, 429–637, (Akadémiai kézikönyvek).

⁵¹ Ezt Tüskés Gábor észrevette: „A Gintli Tibor főszerkesztésében 2010-ben megjelent, *Magyar irodalom* című »akadémiai kézikönyv« tudomásom szerint az első figyelemreméltó kísérlet a felvilágosodás fogalmának teljes mellőzésére magyar irodalomtörténeti szintézis periodizációjában.” TÜSKÉS, *I. m.*, 388.

⁵² MARGÓCSY, *A felvilágosodás határai és határtalansága*, 12.

Ezzel szemben én ma úgy vélem, hogy a történetiség érvényesítése jelenleg épp a többféle történeti sor feltételezésének megengedésén kellene, hogy alapuljon, s párhuzamos vagy elkerülő pályákon, de sokféle utat mutasson, melyeknek nem célja, hanem kibontakozása, s e kibontakozásnak egyedisége kellene, hogy domináljon (hogy pozitív példával is éljek: ilyen kísérletnek tekintem a Szilágyi Márton–Vaderna Gábor által megírt tizenkilencedik századi irodalomfejlődés kizárólagosan az intézményekre, a „hosszú hagyományokra”, a szerepekre, a megszólalást típusokra koncentráló „társadalomtörténeti” szempontú bemutatását.⁵³

Azóta elkészült Vaderna Gábor nagymonográfiája is, amely a költészet története kapcsán szintén nem használja a „felvilágosodás” kategóriáját. Ez a könyv értelem-szerűen foglalkozik Toldy koncepciójával,⁵⁴ de mivel alapvetően egy másfajta idő- és hagyomány szemlélet keretében tekinti át a magyarországi költészet különböző regisztereit, így rendre olyan tradícióelemeket kell leírnia és értelmeznie, amelyek éppen a Toldy-féle kánonból szorultak ki. Ezért aztán Vadernának nem a Bessenyei köré szerveződő nagy, nemzeti irodalom koncepciója lesz az érdekes, hanem a kizárásoknak és elfeledéseknek a logikája. Ez a monográfia szerves folytatása, csak éppen más hangsúlyokkal és másféle centrum fölrajzolásával, annak az irodalomtörténeti vízióknak, amelyet a közösen írt irodalomtörténeti fejezeteink jelentettek.

A „felvilágosodás” kategóriájáról szokás azt mondani, hogy ez eszmetörténeti kategória, kevésbé kézenfekvő irodalomtörténeti folyamatok leírására és tagolására alkalmazni.⁵⁵ Ez nehezen tagadható, s rögtön átvezet egy másik, legalább ennyire szövevényes és vitatott kérdéshez, hogy ugyanis mi a felvilágosodás, egységes-e vagy partikuláris, univerzális vagy felekezeti tagolt, és így tovább.⁵⁶ Ebbe a kérdésbe most külön aligha érdemes belebocsátkozni, elegendő talán annyit leszögezni: eleve nincsenek univerzális, mindenre alkalmas kategóriák, de megfelelő definiálás esetén számos kategória alkalmassá tehető akár irodalomtörténeti felhasználására is. Ennek kapcsán Tüskés határozottan fogalmazott:

Minden korszak konstrukció: nézőpont, ahonnan a jelenségek egy bizonyos módon látszanak elrendeződni. A periodizáció kompromisszum, szükségképpen torzításokkal jár, jelentőségét nem szabad sem túlértékelni, sem alábecsülni. A fő kérdés az, többet és pontosabban tudhatunk-e meg, ha vállaljuk a sajátos nézőpontból adódó

⁵³ MARGÓCSY István, *Variánsok lehetséges és létező összefoglaló magyar irodalomtörténetekről*, *Alföld* 2012/3., 74–84. Az idézet: 80.

⁵⁴ VADERNA Gábor, *A költészet születése. A magyarországi költészet társadalomtörténete a 19. század első évtizedeiben*, Universitas, Budapest, 2017, 18–30.

⁵⁵ Ezt szarkasztikusan Margócsy István vázolta fel tanulmánya bevezetéseképpen: MARGÓCSY, *A felvilágosodás határai és határtalansága*, 6–7.; Hegedüs Béla meg így zárta saját dolgozatát: „Túl sok mindent, olykor egymásnak ellentmondó dolgokat jelenthetett a felvilágosodás fogalma az elmúlt évszázadban. S ez csak egy ok, amiért nem tartom alkalmasnak arra, hogy egy új irodalomtörténeti összefoglalásban irodalomtörténeti korszakot jelöljön.” HEGEDÜS, *I. m.*, 544.

⁵⁶ Tüskés Gábor tanulmánya ennek kapcsán is fölrajzolt egy mértéktartó és árnyalt képet: TÜSKÉS, *I. m.*, 377–382. Ennek kapcsán lásd még SZILÁGYI Márton, *Vallás, felvilágosodás, irodalom. Kétélyek és megfontolások*, *Korunk* 2009/10., 12–19.

torzításokat, mekkora egy-egy korszakkonstrukció magyarázó értéke, s tudjuk-e érzékeltetni folyamatosság és szakaszosság kölcsönhatását, változás és folytonosság dialektikáját.⁵⁷

Persze az irodalomtudomány (s az irodalomtörténet) kultúratudományi keretben való elhelyezésével egyre kevésbé működik az a korábbi eredetű magabiztosság, amelylyel tévedhetetlenül ki lehetne jelölni a tisztán „irodalmi”, illetve az azon „kívüli” kategóriák érvényességét s azok felhasználhatóságának korlátait. S egyet lehetne érteni Tüskés következő kijelentésével is: „Egy irodalomtörténeti munka tagolásában sem eszmetörténeti, sem politikátörténeti, sem társadalomtörténeti időhatárok nem vehetők alapul.”⁵⁸ Azonban ehhez is kívántatik néhány megszorítás. Egy korszaktagoló fogalom eredete és az, hogy milyen relevanciája van egy irodalomtörténeti elemzésben, nem tekinthető azonosnak, s ilyenformán a túlságosan gyors elhatárolódás kritériumai sem határozhatók meg olyan egyszerűen. A másik megfontolás meg éppen az lehet, hogy akkor viszont visszajuthatnánk akár Toldy Ferenc régi, kiindulópontul használt korszakkezdő fogalmának a teljes rehabilitálásához: hiszen ő éppen azt tette, amit Tüskés Gábor mint a jövőben használandó metódust ajánlott (sőt, a mondat megfogalmazása miatt azt is mondhatnók: előírt). Mert hiszen Toldy (s éppen ő) egy olyan évszámot alkalmazott, amely kifejezetten és kizárólag irodalomtörténeti dátum: egy (vagy több) irodalmi szöveg kötetben való megjelenésének az időpontja. Ám kérdéses, ez elegendő-e ahhoz, hogy rendszerezését sajátos irodalmi elemzésnek minősítsük (Tüskés Gábor szerint biztosan nem, hiszen ő programtanulmánya végén tizenöt, különböző mértékben kifejtett és normatív módon előíró következtetést fogalmazott meg, amelyek nem egymásból következnek ugyan, s egyszerre történő érvényesítésük is nehezen képzelhető el, de az bizonyos, hogy egységes figyelembevételük ennél jóval árnyaltabbnak mutatja a kérdést). Sőt, önmagában az 1772-es korszakhatárról folytatott hosszú vita is – bármennyire is sokfelé ágazott el s több mindenről szólt, nemcsak 1772-ről – azt mutatja, hogy egy tisztán irodalmi dátum sem tudja megoldani a periodizációban rejlő összes nehézséget.

Azaz talán nem azzal van a legfőbb baj, hogy egy, az irodalomtörténet tagolására szolgáló dátum nem magából az irodalom történetéből vétetett.

Vazul hangja A lírai beszéd az Ady-olvasásban

Az Ady-líra olvasásának tán legkülönösebb jellegzetessége már az *Új versek* című kötet megjelenésekor tapasztalható volt. Erről a körülötte zajló fergeteges korabeli viták is tanúskodtak.¹ Nem más ez, mint e költészet abszolút egyediségének az érzete, sőt kizárólagos voltának a hite, azaz természetesen a tévhite. E termékeny rögeszme szerint nincs más autentikus lírai beszéd, csak az Adyé, az ő verseiben a költészet lényege ölt testet, ezért minden egyéb, ami a világirodalomban addig megszületett, és ezután születni fog, vagy nem ilyen, és akkor mellékes, vagy ehhez hasonló, akkor pedig fölösleges. Valószínű, hogy aki ezen átmeneti receptív torzulás nélkül olvassa Ady Endre költeményeit, nem is férhet hozzá eredetiségéhez, kevésbé érinti meg annak elementáris hatása. Ezért Adyt nem lehet vagy inkább nem érdemes elfogulatlan józansággal olvasni. Poézise elvárja, hogy ne vegyünk tudomást az irodalomról általában mint kulturális jelenségről. Történetileg lehet ezt a romantikus prófétiázus kései, hiperbolikus tünetének tartani, mely a befogadótól is hasonló monomániás aktivitást, egy paradox „társalkotói” ihletettséget vár el. Úgy tűnik, van egy szintje az afirmációnak, mely már-már az ízlés totalizálásának lelkesült kreativitásába csap. Mintha lenne egyetlen nyelv, melynek egyetlen érvényes beszélője van, s melynek fokozhatatlan individuális önkénye már magát az individualitást is kikezdi, hogy a kollektív (személyfölötti) és a misztikus birodalmába lépjen.

Ha mindebben van valami igazság, akkor a jeles kortársak – Babits, Kosztolányi, Juhász Gyula – haragos ellenérzése érthető, a szempontjukból legalábbis indokolt.² Nézetükből úgy tűnt, megjelenik az irodalomban egy megkésett romantikus titán,

¹ „Magyar költő még nem támasztott akkora zajt maga körül, mint Ady Endre. Ezt a zajt ő maga provokálta. Kürtharsogás közben lépett az irodalom porondjára, és mindjárt első megszólalásával harcba szólított mindenkit, az egész akkori magyar irodalmat. [...] Az *Új versek* könyvének ez első négy sora programvallás és attitűdjelzés – benne van a hivatkozás arra, hogy magát tartja az igazi magyarság inkarnációjának, benne forr össze a magyar szellem a nyugat szellemével, s olyan költszetet hoz, amely új, soha nem hallott Magyarországon.” SCHÖPFLIN Aladár, *A magyar irodalom története a 20. században*, Szépirodalmi, Budapest, 1997, 243. A kötet első kiadása 1937-ben jelent meg. Lásd még FÖLDESSY Gyula, *Ady értékelése az Új versek megjelenésétől máig*, Kosztolányi [Dezső] és Babits [Mihály] szerepe az Ady-problémában, Kelet Népe, Budapest, 1939. (Kelet Népe könyvtára); SZIRÁK Péter, *Kanonizációs stratégiák, történeti konstrukciók az Ady-recepcióban = Tanulmányok Ady Endréről*, szerk. KABDEBŐ Lóránt et al., Anonymus, Budapest, 1999, 35–42 (Újraolvasó); MEKIS D. János, *Ady különössége. Romantika, modernség, szimbolizmus a pálya első szakaszában*, Alföld 2019/7, 94–103.

² FÖLDESSY, I. m.; *Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése*, s. a. r., BELIA György, Akadémiai, Budapest, 1959, (Új Magyar Múzeum); JUHÁSZ Gyula *Levelezése 1900–1922*, s. a. r. BELIA György, Akadémiai, Bp., 1981; BABITS Mihály *Levelezése 1890–1906*, s.a.r. ZSOLDOS Sándor, Historia Litteraria Alapítvány – Korona, Bp. 1998; KOSZTOLÁNYI Dezső *Levelezése 1901–1907*, szerk. BUDA Attila, s. a. r. BUDA Attila, JÓZAN Ildikó és SÁRKÖZI Éva, Kalligram, Pozsony, 2013.

⁵⁷ Tüskés, I. m., 389.

⁵⁸ Tüskés, I. m., 389.

egy szimbólumokkal ékesített, mégis archaizáló nyelv díszes pompájával, aki az új időknek új dalait az őstörténeti lázadókra hivatkozva, Góg és Magóg fiaként, énekes Vazulként harsogná, s ezzel a magyar irodalmi modernség élharcosává küzdi magát. Mivel az Ady-líra mindent elsöprő lendületű beköszöntése, az *Új versek Előhangja* nem egyszerűen a költővé-énekessé avanszált Vazul hangján kíván megszólalni, hanem erről a hangról is szól, kézenfekvő annak vizsgálata, voltaképpen milyen programot jelent be és hogyan ez a költemény.

A beköszöntő vers ismeretében abból a teoretikus belátásból érdemes kiindulni, hogy amit lírának nevezünk, annak vagy egy minket szólító, vagy egy helyettünk beszélő *hang* a nyelvi hordozója. Még a néma olvasás alkalmával is, a líra akkor líra, ha olvasója a szöveget hangzó anyagként, fonológiai közegben, esetleg ritmikusan tagolva fogadja be.³ A költészet vizionárius aspektusát szintén a hangzás közvetíti, vagyis a látvány (opszisz) nem közvetlenül a szövegből, hanem a megszólaltatott szöveg vokalizálásán (meloszán) keresztül ölthet alakot.⁴ A lejegyzett írásnak hangot adó líra-olvasás a szöveg (literalitás) és a beszéd (diszkurzivitás) ilyen találkozásával teremti meg a képiesség (látvány) optikai közegét. A hang eredete azonban nem okvetlenül egy színre vitt lírai énből vagy annak olvasó szubjektumában lelhető fel. A verset hallani tudvalevőleg annyit tesz, mint hangot kölcsönözni a beszélőnek, de ez a hang úgyszintén nem a lírai én vagy az olvasó „tulajdona” egyedül, hanem a nyelvi médium orális örökségéből eredeztethető. Így lehet a nyelvi emlékezet materiális archívuma az írás, immateriális archívuma pedig a memóriában tárolt beszéd. A kettő meglehetősen bonyolult viszonyára ezúttal nem térhetünk ki, de e viszony performálása alapvetően befolyásolja az Ady-líra létmódját, melyet annak első nagy hatású, önmagát ars poeticaként felvezető alakítása vázol fel. Az *Új versek* élén olvasható *Előhang* határozottan jellemzi tehát önnön szonoritását, azaz hangja eredetét, annak hallását és közvetítését. Mindenki tudja, a Góg és Magóg fiaként bemutatkozó, majd magát Vazulként fölvezető költői szerep alanya előbb Verecke híres útján érkezik, ahol ősmagyar dal rivallását hallja, majd betörne Dévénynél, ellenkező irányból, ahol pedig új idők új dalait intonálja. Így lesz a vers mégis új és magyar.⁵ Tehát énekes Vazul a *memóriájában* őrzi a Vereckénél hallott dalok keleties rivalgását, míg *vokalizása* a dévényi dalok nyugatias újdonságai szerint szólalna meg, ahogy arra közönségét programszerűen figyelmezteti. Mintha Jonathan Culler újabb líraelméleti könyvének alapfogalmi érnének össze az epideixis, a ritmus és az ismétlés révén a költészet rituális jellegének kidomborításával, a címzés, az aposztróf alakzatával.⁶ Valami azonban feltűnően hiányzik Vazul epideiktikus projektjéből: éppen a modern olvasás alapfeltételére, az írás archiválására, a hangot előhívó lejegyzésre, tehát a szöveg (literalitás) és a beszéd

³ Erről újabban lásd HORVÁTH Kornélia, *On Interpretative Theories of Rhythm*, *Transcultural Studies* 2019/1., 81–90.

⁴ Opsis és melos érzéki elválaszthatatlanságáról lásd KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Boldogan és megtörötten? (A „fenséges” alakzatai a Hajnali részegség esztétikai tapasztalatában)* = Uő., *Költészet és korszakküszöb. (Klasszikusok a modernség fordulópontján)*, Akadémiai, Budapest, 2018, 44–45.

⁵ Lásd HERCZEG Ákos, „Új és magyar”: *Ady modern művészetszemléletének kibontakozása az Új versek ún. magyarság- és Párizs-versei alapján*, *Alföld* 2013/9., 63–90.

⁶ Jonathan CULLER, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 2015.

bármilyen összefüggésére utalás. A homéroszi fordulat, a „szárnyaló” dal verbalitás-metaforájának felidézése még inkább nyomatékosítja ezt a mellőzést, félreérthetetlenül néven nevezve a költői üzenet egyedüli – az oralitásra hagyatkozó – közegét, Vazul hallgató fülének és éneklő hangjának auditív kizárólagosságát. Az írásbeliséget előző beszédhelyzetre utalás pedig nem egyszerűen egy történeti, preliterális állapot jelölése, hanem lényege szerint a látható nyelvről (írásról) tudni sem akaró, attól feltűnően elzárkózó megnyilatkozás. E dalolás pedig, további önmeghatározása szerint, csak addig száll a szó új szárnyain, ameddig énekesét el nem éri a végzete: fülébe forró olmot öntenek, s durván rátipornak (tudjuk, megvakítják). Pusztaszer átka ebben az összefüggésben annyit tesz, hogy Hungaria latinus literalitása és birodalmi kultúrája soha nem fogja textualizálni ezt a hangot, az érzékeitől – látásától és hallásától – megfosztott Vazul szavát, ahogy később a magyar nyelv alfabetizációja sem lesz képes archiválni az ő beszédét és annak emlékét. Sőt, minden erővel elszigetelni igyekszik, ahogy az Anonymus *Gestájából* ismert és idézett Góg és Magóg népét szorította kapuk és falak mögé Nagy Sándor. Legalábbis ezt állítja önmagáról s az *Új versek* lírai létmódjáról maga az *Előhang*. A költemény persze nyomtatott szöveggé kerül közvetítésre, nyilvánvalóan rászorul erre, másként nem lehetséges bekerülnie a modern irodalmiság terébe. De sorai arra figyelmeztetnek, hogy az új Vazul új szólama – Góg és Magóg „fiának” szárnyaló hangja – mégsem a szokásos módon hallható ki e kultúra írásbeliségének közegéből. Bármennyire mellőzhetetlen a nyomtatott textus az olvasáshoz, az Ady-vers hangja úgy szólal meg e versben és általában, hogy radikálisan tagadja önnön literalitását. Kosztolányi Dezső ezt pontosan érezte, mikor Adyrevíziójában arra hívta fel a figyelmet, hogy az irodalom latin elnevezése, a literatúra, a betű (litera) szóból képződik, s Adynak ehhez nem sok köze van.⁷ E líra nem akar a „bolond papírlapról” megszólalni, mint az alfabetizációs közeg nyelv művészetének a képviselője, hanem a számára kényeszerű betűvetést arra használja, hogy általa utaljon a kimondott szóra, arra, amit az oralitással szemben maga a betűvetés tagadott meg. Hogy ezzel „mégis” hallhatóvá tegyen egy olyan hangot, ha tetszik – Kosztolányi szavával – írástudatlan beszédet, amit az írásbeliség maga, az irodalmi kultúra vetett el, s próbált elhallgattatni. A mediológia szakszavaival úgy jellemezhető e paradoxon, mint az elsődleges oralitásnak⁸ nevezett nyelvállapot feltörése az ellentéte révén, az irodalmi műveltség bázisán. E lírában az írást – akár a hegei *Fenomenológiában* érintett módon⁹ – *elfelejtő* beszédnek egyedül a nyelv hangzó *emlékezetében* hagyományozódó öröksége szólalhat meg. Akinek nincs füle ennek meghallására,

⁷ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Az írástudatlanok árulása. (Különvélemény Ady Endréről)* [1929] = Uő., *Egy ég alatt*, kiad. Réz Pál, Szépirodalmi, Budapest, 1977, 223.

⁸ Walter J. ONG, *Szóbeliség és írásbeliség. (A szó technológizálása)*, ford. KOZÁK Dániel, Gondolat, Budapest, 2010.

⁹ „A természetes tudat ezért mindig is maga halad tovább ehhez az eredményhez, ami az igaz benne; és megszerzi a tapasztalatot róla; de csak éppúgy mindig el is felejtí az eredményt és előlről kezeli a mozgást. [...] Ha csakugyan ezt a darab papírost akarnák *mondani*, amelyet gondolnak, és *mondani* akarnák ezt, akkor ez lehetetlen, mert az érzéki ez, melyet gondolnak, *elérhetetlen* a nyelv számára, amely a tudatra, a magánvalósága szerint általánosra tartozik.” Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *A szellem fenomenológiája*, ford. SZEMERE Samu, Akadémiai, Budapest, 1961, 62–64, (Filozófiai írók tára).

annak valószínűleg nincs hozzáférése Ady költői nyelvéből mindahhoz, ami eredetiségének átütő erejét teremti.

A mediológiai kutatás számára nem ismeretlen és nem egyedi ez a jelenség. Marshall McLuhan az angol költészetben William Blake művei kapcsán hívta fel a figyelmet a grafémikus közvetítést tagadó – a Gutenberg-galaxisba nem illeszkedő – poézisre, melyet találó leegyszerűsítéssel a tudat és a dolgok közötti közvetlenségnek, közvetlen imaginációnak nevezett.¹⁰ Ezáltal a dolgok írásos jelölése, írásképből vizionálása helyén egy feltételezett diszkurzív kommunikáció, azaz kizárólag a hangzásba foglalt szemantika lenne képes a látás és hallás immateriális örökségét hordozni. Ebből következően létezik egy nem a látható, hanem csakis a hallható nyelv médiumával hagyományozódó poézis, mely az írásbeliségből magából nem szólal meg, noha az írásbeliség által kénytelen megszólalni. Ez esetben nem egyszerűen az írás kap hangot, hogy felcsendüljön a versben, hanem éppenséggel az általa addig némaságra kárhöz-tatott szó szabadul ki – persze paradox módon éppen a grafémák révén – érzékelhetetlen állapotából, kijátszva önnön reprezentánsát, a betűhalmazt, hogy például a kínban mit se váró Vazul hangjaként szólalhatson meg újra.

A vazuli szerep továbbá azt is implikálja, hogy a magyar történelemben a hang és az írás viszonya az európaihoz képest különösen mély konfliktusokkal terhelt. Ahogy Horváth János hangsúlyozta, Szent István országának és századának legfőbb tétje az európai szintéren megmaradás volt, ennek „kulcsa” pedig az írásbeliséghez csatlakozás, a „Litteratura Hungarica” megalkotása. A korabeli magyarság számára az írásbeliség a túlélés feltételeként jelent meg, mellyel a közösség a saját lehetséges pusztulásával szembenézve játszotta meg életben maradásának egyetlen esélyét. Az írást szorgalmazó és képviselő hatalom szembekerült az oralitás anyanyelvi tapasztalatával, s e roppant feszültség mentén alakulhatott csak ki egyáltalán a latin, majd a magyar irodalmiság. Horváth János szavaival: „Szent István [...] egy emberöltő alatt egész népét belekényszerítette annak, ha nem is mindjárt szellemébe, de legalábbis formái közé.”¹¹ Ez mindenesetre meglátszik Vazul sorsán. Emellett azonban a kódexek korában, majd a Gutenberg-galaxis idején is tovább élt egy merőben az oralitásra támaszkodó nyelvhasználat. Mindjárt a *litteratura hungarica* megteremtésével egyidejűleg tűnt fel az ún. európai „írásreakció”: a zsinati rendelkezések akkortájt az éneklés és a szónoklás elsőbbségét emelték ki.¹² Későbbi századokban a prédikációk és a gyülekezeti énekek, zsoltárok játszanak majd nagy szerepet a vallási-felekezeti küzdelmek idején, s ott éle hang a históriás és a kuruc kori énekekben, a romantika pedig a népköltészetben fedezi fel hordozóját. A nyelv emlékezete pedig őrzi ezt a küzdelmet. Nem felejtí a traumákat, melyek akkor érték, ha meg merete szólaltatni – ahogy a Szent Gellért-legenda nevezi – a „magyarok szimfóniáját”.¹³ Ezért a magyar

¹⁰ Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, University Press, Toronto, 1962, 268.

¹¹ HORVÁTH János, *A magyar irodalmi műveltség kezdetei. (Szent Istvántól Mohácsig)*, Magyar Szemle Társaság, Budapest, 1931, 17.

¹² HAJNAL István, *Írástörténet az írásbeliség felújulása korából*, Budavári Tudományos Társaság, Budapest, 1921, 9.

¹³ *A magyar zenetörténet képeskönyve*, szerk. KERESZTURY Dezső – VÉCSEY Jenő – FALVY Zoltán, Magvető, Budapest, 1960, 15.

szó különleges módon őrzi magában ütközését grafémikus közegével akkor is, vagy éppen akkor a leginkább, ha nyelve hangzó immaterialitása arra utaltak ismeri fel magát. E közeg az ellensége és a megtartója volt és lett egyszerre, s amikor visszanyerheti vele szemben – de mindig csak általa – oralitásának lappangó emlékezetét, akkor elementáris erővel hirdeti felszabadulását a megszólalás konkrét-földrajzi és szimbolikus terein, az Alföld tengersík vidékétől a Hóvár-bérccekgig.

Ady lírájának provokatív újdonsága tehát sikerrel radikalizálta a látható és a hallható nyelv feszültségét. A literalitás elleni lázadás a romantikától datálható, s a nyugati kultúra elvont intellektualizmusának mint az írás informatív elsődlegességének az elutasítása a 19. század végén teret nyitó technikai „fölgjegyző rendszerek” korában, Nietzsche filozófiájában és költészetében tört modern környezetben a felszínre. Ugyanakkor az európai és a hazai műveltség literális tradíciójára hivatkozott az a folyóirat, a Nyugat, mely szintén a Verecke híres útján érkező és a Dévény felé vonuló magyarság szimbolikus útját tette meg önnön programja alapjául, ahogy arra Ignotus beköszöntő cikke hivatkozik. Ignotus névtelenként, modern Anonymusként jegyzi Csaba királyfi és népe vándorlását Hungáriába, de úgy, mint a rivalgástól induló, s az új dalok nyomtatásáig tartó történelmi utat, a kulturális változás folyamatát.¹⁴ Azok a szárnyas szavak viszont, melyeket Ady versei részabradítottak a Nyugat hasábjaira, a predikatív dikciónak, a gyülekezeti zsolnárok harsány hitvallásának, a regőlő népi rigmusoknak és a romantikus rapszódia vörösmartys tombolásának a vokalizációjából nyerték vagy kölcsönözték hangjaikat, és semmi közük nem volt a Babits vagy Kosztolányi nevével fémjelvezhető nyelvművészetéhez. Vazul hangja nem tartozik a *litteratura hungarica* Anonymustól Ignotusig és tovább húzódo archívumához. Valójában élesen ütközik a Nyugat irodalomeszményével, de az ütközés nélkül néma maradna. Az őt elfogadó és alapvetően támogató lap kulturált és kifinomult modernizmusa teljesen inadekvát közeg volt Ady lírája számára, de a mondottak miatt éppen ezért ragyoghatott föl benne lenyűgöző egyedisége, páratlan hatása.

Ady Endre ars poeticainak tekinthető megnyilvánulásai a későbbiekben is a vazuli szerepből szólalnak meg. Néhány példa felvillantandó ehhez. Egyik jellegzetes önportrészterű alakításában például a saját arcát – szubjektivitását – határozottan az írásjelek tagadásával, azok hiányával vagy elmosódásával jellemzi: „Arcomon nincsen régi írás, / S a régi harcok / Nagy legendája elmosódott / Vén arcomon, vén fejemen.” (*A föltámadás szomorúsága*).¹⁵ De a McLuhani „hűvös médiumból”¹⁶ felharsanó beszéde annál inkább hallható: „...amit én mondok, oly hűvös, / Mint jégbarlangba

¹⁴ „A nap s az emberiség s a történelem keletről nyugatra tart. Kelet népének is ez az útja, s ha járja: azon nap alatt jár, annak az emberiségnek felese, annak a történelemnek alakítója, mint a legnagyobb nemzetek. [...] A Csaba útja az égen írt utat honfoglaló kelet népének. S így van megírva, hogy égen és földön, tudásban, szépségben és munkában mindenütt honfoglaló legyen kelet népe.” IGNOTUS, *Kelet népe*, Nyugat 1908. január 1., 3.

¹⁵ Vö. TÖRÖK Lajos, *A szubjektum nyomában. (A lírai szerep kérdése Ady Endre A föltámadás szomorúsága című költeményében)* = *Hang és szöveg. (Költésztörténeti kérdések a lírai modernségben)*, szerk. BEDNANICS Gábor et al., Osiris, Budapest, 2003, 151–163.

¹⁶ Marshall McLuhan, *Understanding Media*, University of Toronto Press, New York–Toronto–London, 1964, 22–24, 84.

ordítón / Besivító szavak.” S ha a beszéd anyanyelv, akkor az írás a mostoha (*Mostohám a betűben*). A *Sípja régi babonának* (*Bujdosó magyar éneklí*) továbbá úgy utal egyértelműen a hangzásra (zeneiségre), hogy az ének lejegyzője épp olyan hallgatója lesz a versben felcsendülő és általa performált melódiának, mint a vers olvasója mindkettőnek. „Szól a sípszó: átkozott nép”. A „bujdosó” az első két sorban a magány és a néphez tartozás feszültségét említi, majd a nótában a saját sorsára ismer. Immár közhely, hogy a vers végének nevezetes rímélése („Vérem többé sohse issza – Sohse nézek többet vissza”) a népi tradíció egyik legközismertebb formulájából merít, megidézve a Tisza vizéről szóló dalnak a szülőföldhöz ragaszkodást kifejező, a végső távozásnak ellentmondó rímpárját, a rím jelentésszerű melódiáját, hogy annak hangjai a szakítás ellenkezőjét retorizálják. („ki a Tisza vizét issza, vágyik annak szíve vissza.”)¹⁷

Ady Endre maga is szeretett személyesen fölényeskedni a lejegyzéssel szemben, kidomborítván az írásművelet alárendelt funkcióját. Ismerjük teátrális pózait: előfordult, hogy a már elkészült költeményét memorizálta, majd az áhítatos kocsmái publikum előtt papírra vetette, mintha akkor találná ki, intenzív borozás közben. A fejben tárolt szöveget egy mámoros teremtő ihletet imitálva vetette papírra, hogy a fantáziáját tegye úrrá, s a leírt vers csak „cifra szolgának” tűnjön. Az *Őzvegy legények táncát* a recepció egyébként is szereti a „műalkotás filozófiájaként” olvasni, de hozzátehető, a cím oximoronja szó szerint az írás és a beszéd antagonizmusaként bontja ki magát a versben. A táncdal-reprezentált művészet dermed az írás mozdulatlanságába akkor, amikor a látható nyelvbe rögzül. „Reggel hiába gyűl a nép, / Nyoma sincs dalnak, bálnak, sírnak: / Egy-két vér-csöpp s könny folt a falon / S egy-két bolond, verses papír-lap.”

Különleges formája mindennek, ahogy az egyébként csakis grafémikus mivoltukban érzékelhető írásjelek, a nagybetűs szavak tűnnek ki a verssorból, a szimbolizáció sokat emlegetett indexeként. A nagybetű kétségtelenül a látomás sugalmazásának konkrétan látható jele, mely viszont szétzilálja a strukturált lejegyzés normatív rendjét, a grammatikai-szintaktikai szabályokon alapuló koherenciát. Így a betű és a szimbólum, a jel és a látomás – tán meglepő módon – egymás képi szövegszerűségének mutatkoznak, túllendülve a rögzítésen, mivel a nagybetű a papíralapon tárolás rendjének szembevető megsértésére képes.

A *Kocsi-út az éjszakában* című költeményben egyenesen az „Egész” névszó nagybetűvel írási színre éppen az adott jelentés ellehetetlenülését, a totalitás-képzet megtörését: „Minden Egész eltörött”. Így pedig a szimbólum allegorikus lebontása a helyesírás önkényes használatával válhat mediálisan érzékelhető (szövegszerű) eseményé. A beszélő én ugyanakkor egyedül a hangja révén képes fenntartani magát. A *Jó Csönd-herceg előtt* című költemény alanya, eltűnésének félelmében nem nézhet maga köré, sem hátra, sem „föl a Holdra”, de mindenekelett nem hallgathat el („Óh, jaj nekem, ha elnémulnék”).

¹⁷ KIRÁLY István, *A megkötöttség verse*. (Ady Endre: *Sípja régi babonának*), Irodalomtörténeti Közlemények 1973/2–3., 283. Lásd még H. NAGY Péter, *Az innováció-kényszer kiiktatása*. (*Sípja régi babonának*), Tiszatáj, Diákmelléklet 2002/2., 1–11.

Ady korának műveltsége, klasszikusan modern formatana a századforduló ikonikus fordulatát, megújuló képtechnikáját ötvözte a másodlagos oralitással, azaz a papíralapú közlés tapasztalatát integráló beszéddel és annak irodalmával. Babits Mihály lírája, annak mozgóképszerű vizionaritása például tipikus kifejeződése ennek.¹⁸ Míg a romantikus képzelőerőből feltörő, elképesztő diszkurzív-imaginatív energiával anyagot kereső „dionüszoszi” lendület Adynál olyasmit kényszerít ki médiumából – a latin betűk közegéből –, amire az addig nem látszott képesnek, s amire ezután még kevésbé lehet képes. E jelenség nyilatkozik meg Ady kései költészetének bizonyos avantgardista, expresszionista vonásaiban is. Az expresszionista költészetre jellemző heurisztikus „hirdető hangnem”, „kihívó attitűd”, a stílus recitatívója úgyszintén az előbeszédre hagyatkozás jegyében formálódik.¹⁹ Az *Ésaiás könyvének margójára* eszerint szintetizálja az archaizáló-őszövségi hanghordozás, a prófétai közvetítés szerepében ritualizált szónoklat, s a liturgikus dramatizáltság felügyelte kötetlen-dialogikus szólás módozatait.²⁰

Az Ady-líra joggal hangoztatott egyenetlen színvonala úgyszintén azzal kapcsolatos, hogy e nyelvezet hogyan engedi magán érvényesülni szonorikus emlékeit. Előfordulhat, a vers csupán a költészettörténet sablonos alakításaihoz tud csatlakozni. Így szólal meg Ady kései szerelmi költészetében ismét az *Új versekkel* már leküzdött Ábrányi-féle neoszentimentális hangvétel. A Csinszka-versek érzelmes dikciója, egy közvetlen dialógus imitálásával folytatja a korabeli emlékkönyvek immár elkoptatott fordulatait. Az ismételtelhetetlenül eredetinek tartott Ady-stílus – persze csak ezen a téren – visszasodródik a 19. század végének intimitásformáihoz (*Őrizem a szemed, Nézz, Drágám, kincseimre*). Nem okvetlenül kifogásolandó ez természetesen, de hogy itt nem Vazul beszél, az biztosra vehető.

Általánosságban elmondható, az Ady-versekben bontakozó költőiség, az egyéni és nemzeti identifikáció lehetősége és egyáltalán a „hagyomány és egyéniség” elioti viszonya egy olyan, a szó nietzschei értelmében „végzetes” módon, ellentmondásosan mediatisztált, eredendően tragizáló nyelven fejeződik ki, melynek lényegi feltétele tehát a beszédhang kimondásának az írásos közvetítésben érvényesülő, ám ezzel önmagát ellenséges közegben hirdető karaktere. Ennek állandósuló üzenete pedig a hangtól hordozott, a hang szemantikáját meghatározó, a Vazul sorsával „szimbolizált” haláltapasztalat. Vazul vokalitása, süketítésről és vakításról tudó kínja a pusztulásával, a végességgel szembenezés azon tudatában éneklí önnön verbális-szárnyaló dalát, melynek őstörténeti eseménye adekvát jelenség a magyar nyelv látható és hallható médiumainak történelmi feszültségével, egyáltalán a magyarul szólalás kulturális meghatározóival. A mégis új és mégis magyar költészet ezt a végesség-tudatot kívánja hagyományozni, ezért szükségképp felszámoló, önmagát mintegy a saját halála nyomán

¹⁸ Vö. RÁBA György, *Babits Mihály költészete*. (1903–1920), Szépirodalmi, Budapest, 1981, 160–164; BODRI Ferenc, *Babits és a mozgókép*, Tiszatáj 1987/4., 59–67.

¹⁹ NÉMETH G. Béla, *A tragikum vállalása*. (Expresszionista stílusjegyek a kései Ady költészetében) = *Küllő és kerék*, Magvető, Budapest, 1981, 197.

²⁰ Vö. RÁBA György, *A drámaelvű líra = Uő., Jó Csönd herceg és a nikkell számovár*, Szépirodalmi, Budapest, 1986, 15.

átörökíteni tudó, azaz testamentáris jellegű megnyilatkozás.²¹ „Testamentumot, szörnyűt, írni / És sírni, sírni, sírni, sírni.” S ezen a szinten találunk Ady lírájában a vazuli szereppel valamiképp társított, ezért katasztrofálisan kudarcosnak tematizált írásaktusokat, főleg a *Vér és arany* című kötetben. Az írődeák-figurák ugyancsak a mondott feszültségben élnek. Ahogy a *Mátyás bolond diákjának* sorai panaszozzák, a homéroszi metaforát ismételve, hogy „Latin ütemben szállt a dal, / Nem magyarul, sohse magyarul. [...] De néha, titkos éjeken / Írt, s eltépte, ha magyarul írt. / Zokogott, zokogott a diák.” A *befalazott diák* pedig „vén könnyeket” ejt a pergamenre, mint mondja, ez a helyzet az ő átka. E fiktív alakok Vazul szerepét figurálják tehát a fájdalmas írásművelet kapcsán is, olyképp, mintha minduntalan titkos testamentumot írnának, a lejegyzés nem szűnő siralmában és gyászában. Ezért, ha úgy kezdtük az érvelést, hogy Ady lírája önnön egyszerűségének elfogadását követeli meg olvasójától, akkor az egész nyelvezetét átható végrendelkező modalitás révén ebbe nyomatékkal beletartozik az utolsóként szólalás aktusának az elfogadása is. Ez a tragizáló, vazuli „sírással” írt verses testamentum, saját esztétikája szerint az utolsókat kiáltja a literalitás közegéből, az utolsó autentikus magyar mondások utolsó látomásait, az utolsókat abból, amit ez a nyelv önmaga sorsáról egyáltalán ki tud mondani, s ami sajnos csakis vátesze által mondható ki.²² Nem okvetlenül először, de mindenképpen utoljára harsogtatva fel egy semmibe zuhanó világ hangját önnön literális másikából, a maga módján így válaszolva a nietzschei kérdésre: hogyan képes valami a saját ellentétéből életre kelni?

S ha mindebből leszűrnénk, hogy a szélsőségekben tobzódó vallomások enyhe túlzásokba bocsátkoznak, s a földi siralomvölgy, benne az egyéni és nemzeti végzet, az egyrészt ősi és szent, másrészt átkos és kárhozott világ fölötti patetikus-tragikus zokogás harsonahangjai olykor finomabb és visszafogottabb árnyalatokkal is helyettesítendők lehetnének stb., akkor valószínűleg igazunk lenne. Ady stílusa megkapta már a magáét e téren, erre nem kell sok kritikus szót vesztegetni. De ha víziókban tobzódó szimbolistákat olvasunk, ne keressünk arany középutat, s főleg Ady esetében ne várjunk sokat mértéktartásból. Hiszen nagyon is megéri együttműködni ezzel a szóvarázzsal.

²¹ Vö. LŐRINCZ Csongor, *Költői képek testamentumai*, Ráció, Budapest, 2014.

²² Feltűnő összefüggésben Ady Endre önjellemzésével, önmagát „utolsó magyarként” érzésével, lásd FÜLEP Lajos, *Ady éjszakái és éjszakája = Uő., Művészet és világnézet. Cikkek, tanulmányok 1920–1970*, szerk. TÍMÁR Árpád, Magvető, Budapest, 1976, 44–77.

Szimbolikus és valós határátlépések és az énteremtés lehetőségei

(Polcz Alaine: *Leányregény*)

A tudattalanban rögzült struktúrák, bevett nézetek újragondolása

Napjainkban már vitathatatlan ténynek tekinthetjük az áthagyományozott történeti tudáshoz való kritikai viszonyulás szükségességét. Az emancipáció következtében anyagilag és szexuálisan is függetlenné váló nő alapjaiban kérdőjelezte meg a fennálló társadalmi rendet. A globalizáció és modernizáció hatására kialakuló multikulturális tapasztalat szintén hozzájárult az addig egyetemesnek tételezett norma kulturális, nyelvi, társadalmi meghatározottságának felismeréséhez. A nagy elbeszélések hitelvesztése, a modern tudomány nézőpontfüggőségének felismerése, a multikulturális tapasztalat hatására a hagyományos értékek és normák elvesztették jelentőségüket, a társadalmi összefüggések megdőltek, vagy más kontúrokat kaptak. A 20. századi események elengedhetlenné tették a múlt által közvetített tudás felülvizsgálatát. Polcz Alaine *Leányregény*¹ című önéletrajzi írásában a valós és szimbolikus határátlépések láthatóvá teszik a tudattalanban rögzült gondolkodási struktúrákat, a mű lehetőséget ad a bevett nézetek újragondolására. A naplóbejegyzéseket olvasva egyrészt nyomon követhetjük, hogy a különböző kultúrák metszéspontjába került önéletrajzi elbeszélőt hogyan segíti a megszokott nézőpont kibillenése abban, hogy tudatosítsa saját képzezeit, jellegzetes projekcióit, felülvizsgálja az egyes nemzetekről alkotott karakterológiákat, újragondolja önmagát. Másrészt Polcz írása leleplezi a lányregények manipulatív hatását, ezáltal a természetesnek feltüntetett archaikus, patriarchális társadalmi elvárások és nemi szerepek, a házasságról alkotott naiv képzetek újragondolására ösztönöz. Mindeközben Polcz úti naplója betekintést enged a 70-es években Romániában uralkodó totális diktatúra mindennapjaiba, egy történelmi korszak jellemrajzát adja – női szemmel.

Két kultúra határán

Számos személyes vallomás, tanúságtétel, memoár, napló közvetíti azt a tapasztalatot, hogy az elbeszélő megértés folyamán megalkotott identitás nem egy rögzített és változhatatlan konstrukció. Polcz *Leányregény* című önéletrajzának narrátorát az utazás ténye készíti az önmagával való szembenézésre.

¹ Polcz Alaine, *Leányregény*, Jelenkor, Pécs, 2000.

A modernség szubjektumfelfogásában az utazás ténye vagy képzelet alapvető szerepet játszik: a személyiség valahonnan valahová tart, tájakat, városokat jár be, fel-táru előtte a múlt, idegenekkel találkozik, s e találkozások révén képes újraérinteni magát [...].²

A személyiség újraértelmezése azonban nem automatikus következménye az utazásnak. Nagy különbség van aközött, hogy turistaként vagy utazóként viszonyul az idegen kultúrához az oda látogató. Míg a turista készen kapott, könnyen fogyasztható formában kerül kapcsolatba az idegen kultúrával, tapasztalatai nem kérdőjelezik meg az adott országról, népcsoportról alkotott kliséket, sztereotípiarendszereket; addig az utazó olyan tapasztalatokra tesz szert, amelyek nem olvashatóak a turizmus által implikált szemiotikai keretben.³ Az utazó számára az utazás – a különböző kultúrák közötti kontaktus megteremtésének eszközeként – lehetőséget ad arra, hogy kilépjen komfortzónájából és az idegen szokásokkal, világnézettel, gasztronómiával szembesülve rákérdezzen önmagára, saját világára, kultúrájára, identitására. Fehér M. István idegenségtapasztalatról szóló tanulmányának alaptézise szerint „[...] »identitásképzés« másképp, mint így, azaz »idegenségtapasztalat feldolgozása« révén nem is lehetséges.”⁴ A *Leányregény* elbeszélője pihenni vágyó turistaként érkezik a fekete-tengeri nyaralóhelyre, az önéletírást olvasva azonban egyre nyilvánvalóbbá válik az olvasó számára, hogy egy utazó naplóját tartja a kezében. Az elbeszélő sajátos helyzete következtében olyan tapasztalatokra tesz szert utazása alatt, amelyek messze túlmutatnak a turistautak kínálatán, így rögzült szubjektumpozíciójából kibillenve az önmagáról és a világról alkotott képzeleteinek újragondolására kényszerül.

A narrátor úti célja egy olyan ország, ahol gyermekkorát töltötte, ami az ismerőség és biztonság érzetét sugallja. Úgy tűnik, hogy mindenfajta idegenségtapasztalatot kizárhatunk, az elbeszélő romániai magyarként bizonyára jól ismeri gyermekkorának színhelyét, kultúráját, szokásrendszerét, nyelvét; tapasztalatai tehát illeszkedni fognak elvárásaihoz. Ugyanakkor a visszaemlékező narrátor házassága óta Magyarországon él, beleilleszkedett az itteni kultúra kontinuumába, ami alapjaiban változtatta meg az önmagáról alkotott képet. Költözése előtt kisebbségi sorban élő magyarként a domináns kultúrához képest marginális pozíció jellemezte az elbeszélőt. Stuart Hall a kisebbségben élőkkel kapcsolatban hangsúlyozza, hogyha nem akarnak asszimilálódni és feladni korábbi azonosságukat, akkor kénytelenek megtalálni a hangot az új kultúrával. Kulturális identitásuk nem egységes a régi értelemben, hiszen két kultúra, hagyomány, nyelv és történelem nyomait viselik magukon. „Meg kell tanul-

² SZIRÁK Péter, *Ki említ megérkezést? A régi és a két világháború közötti magyar irodalmi útirajzról*, Ráció, Budapest, 2016, 9–10.

³ A turista és utazó közötti ellentétet kifejti Szirák Péter és Balajthy Ágnes Jonathan CULLER, *The Semiotics of Tourism* című tanulmányára hivatkozva, lásd Uő., *Framing the Sign. Criticism and its Institution*, Blackwell, Oxford, 1988; SZIRÁK Péter, *Elmozgó határok. Szabó Lőrinc és Németh László romániai utazása*, Studia Litteraria 2009, 78–79; BALAJTHY Ágnes, „Egy a folyó, akárhány ága-boga van is.” Az utazási irodalom újraértett tradíciói Esterházy Péter Hahn-Hahn grófnő pillantása című regényében, *Alföld* 2011/7., 92–94.

⁴ FEHÉR M. István: „A tiszta önmegismerés az abszolút másletben, ez az éter, mint olyan...” = *Identitás és kulturális idegenség*, szerk. BEDNANICS GÁBOR – KÉKESI ZOLTÁN – KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, Osiris, Budapest, 2003, 11.

niuk egyszerre legalább két identitást lakni, két kulturális nyelvet beszélni, fordítani és közvetíteni közöttük.”⁵ Azonban látni fogjuk, hogy a narrátor kulturális identitásának hibriditása egyre inkább háttérbe kerül, miután a domináns kultúra tagjává válik az áttelepülés után. Az egységes nemzeti kultúrát fenntartó diskurzusba belépve az elbeszélő homogén szubjektumként reprezentálódik. Az utazás hatására azonban újra szembesül a sokféleség és különbözőség társadalmi tapasztalatával, ami dinamizálja saját és idegen stabilnak tételezett kategóriáit. A határátlépéssel együtt nyilvánvalóvá válik, hogy az identifikáció változékony és bonyolult folyamat, „szerint formálódik és alakul, ahogyan a minket körülvevő kulturális rendszerek reprezentálnak és megszólítanak bennünket.”⁶ A szubjektum már az utazása elején megapasztalja sajátjának hitt kulturális identitásának változékonyságát, pillanatnyiságát, amikor azt érzékeli, hogy abban a nemzeti kultúrában, amelybe kisebbségként beleszületett, már idegen. Nézőpontváltását jól jelzi, hogy másként látja az utazása során Romániát, mint amilyennek gyermekként és fiatalasszonyként megismerte.

Gyermekkori élményei közül azt idézi fel, amikor vendéglátóival egy ágyban kellett aludnia, és neki közelharcot kellett vívnia a kutyaival a helyért.

Hirtelen eszembe jut, amikor a kétszemélyes ágyban aludtunk; Sanyi, a felesége, Irén, mellette a csecsemő Putyi, belülről, lábtól én, mellettem Bubi, a kutya. Bubival mindig verekedtünk a helyen.⁷

Mindezt teljesen természetesnek tünteti fel, a testhatárok ilyen szintű megsértése a „nyugati”, erősen individualista társadalmakban teljességgel elképzelhetetlen volna. Az elbeszélő azonban az adott kultúra természetes velejárójának tekinti ezt a gyermekkori tapasztalatot. A visszaemlékezés idejében előre haladva azonban egyre nagyobb fokú idegenségtapasztalatot érezhetünk. Az önéletrajzi visszaemlékező kulturális kondicionáltságának változására világít rá, hogy amikor jóval később férjével, Mészöly Miklóssal tért vissza Romániába, az ételbe süttött bogarat már nem tudja teljes természetességgel fogadni.

Egyszer, amikor Miklóssal lementünk, és egy kerti vendéglőben süttet ettünk, egy bogár volt belesütve a húsba. Mikor hívtam a pincért, kedvesen, ragyogva mondta: „De hát asszonyom, nyár van! A bogarak röpiülnek, ha belesik, megsül. Ki kell dobni!”⁸

A jelenet jól mutatja, hogy az elbeszélő a visszaemlékezés idejéhez közelebb eső történetekben már jól érzékelhetően egy másik hagyományrendszer alapján kérdez rá az eseményekre, nem áll benne a megértendő kultúrában. Az utazás elején két mondat hangzik el, ami erre a közties létre figyelmeztet:

⁵ STUART HALL, *A kulturális identitásról*, ford. FARKAS KRISZTINA – JOHN ÉVA, = *Multikulturalizmus*, szerk. FEISCHMIDT MARGIT, Osiris–Láthatatlan Kollégium, Budapest, 1997, 83.

⁶ Uő., 61.

⁷ POLCZ, I. M., 6.

⁸ Uő., 9.

Érzem, hogy egy másik világba kerültem. [...] Most döbbenek rá, hogy külföldön, idegen országban vagyok, és mégis minden szót értek.⁹

Habár nyelvi akadály a megértésnek, a másság mégis beleíródik a tapasztalataiba. Az elbeszélő a vonatról leszállva átállítja az óráját, ezzel szimbolikusan átlép a másik kultúrába, igazodik az új viszonyokhoz.

A narrátor a tengerparti üdülőövezetben idegenvezetőként dolgozó bátyjához érkezik pihenni. Bauman az üdülőövezeteket olyan látogatóknak fenntartott szigeteknek tekinti, ahol a kulturálisan képzetlen turisták funkcionális segítők szolgáltatait vehetik igénybe, hogy oldják az idegen kultúra okozta megoldatlan hermeneutikai problémák miatt érzett bizonytalanságukat és szorongásukat.¹⁰ Ennek megfelelően az idegenforgalomra épülő szállodák igyekeznek a látogatókban a kiismerhetőség, biztonság érzetét kelteni. Polcz naplójában is azt olvashatjuk, hogy az üdülőövezet több részre van felosztva, különböző állatövi zodiákusok, görög és római elnevezések segítik a turisták eligazodását. Az elegáns, többemeletes szállodák, a gyönyörű recepció, az udvarias kiszolgálás, a „nyugati” kultúra alapjait megidéző ókori nevek, a rendezettség, mind az utazás során tapasztalt szervezetlenség, pontatlanság, kiszámíthatatlanság ellenében hatnak. Jól látszik, hogy az elbeszélő nyaralása alatt olyan multikulturális térbe kerül, ahol kettős nézőpont érvényesül. Nemcsak a román és magyar kultúra ütközéséről van szó, hanem a „Balkánról” és a „Nyugatról” alkotott kép találkozásáról is. Mindkét fogalom egy olyan képzetet takar, amely öröktől fogva változatlan ideáltípusként áll előttünk, és számtalan sztereotípiát hív életre gondolkodási rendszerünkben.

Sztereotípiák, klisék, rítusok és az idegenség-érzékelés

Az idegenség felszámolásának hatékony eszközei a kulturálisan rögzült előfeltevések, sztereotípiarendszerek, klisék, amelyek meghatározzák az adott országról alkotott véleményünket, Jauss fogalmával élve, egyfajta másodlagos ismerősséget biztosítanak számunkra. A sztereotípiák mélyen rögzülnek tudatunkban, nehéz megváltoztatni őket, ugyanakkor „[...] lehetővé teszik, hogy egy pillanat alatt megértsük és rögtön meg is ítéljük a dolgokat.”¹¹ Így az állandóság, kiszámíthatóság, biztonság és uralhatóság érzetét keltik az idegen országba látogatókban. Bármennyire is próbál az utazó ellenszegülni az idegenség gyors bekebelezésének, „[...] a mediális előföltételezettség elemei (az emlékezetbe íródott észlelési sémák, szövegek és képek) már mindig is »elébe mennek« a tapasztalatnak.”¹² Az ismerőség csalóka érzése csak akkor foszlik szét, amikor a sztereotípiák mögé hatol a tekintet, és az utazó szembe-sül azzal, hogy tapasztalatai nem illeszkednek a készen kapott sztereotípiák és klisék által implikált elvárásaihoz.

⁹ Uo., 8.

¹⁰ Zygmunt BAUMAN, *Modernség és ambivalencia*, ford. PÁSZTOR Péter, = *Multikulturalizmus, I. m.*, 47–48.

¹¹ George L. MOSSE, *Férfiasságnak tüköre. A modern férfieszmény kialakulása*, ford. SZÉKELY András, Balassi, Budapest, 2001, 9.

¹² SZIRÁK, *Ki említ*, 57.

Maria Todorova¹³ a „Balkánról” írja, hogy olyan földrajzi területként él a köztudatban, amelyet primitív népek laknak, etnikai feszültségek terhelnek, ahol egyszerre megtalálhatóak a tengerparti luxusszállodák és a piszkos, elmaradott falvak, rossz utak. Ez a képzet híradóból, újságokból, politikai és értelmiségi diskurzusokból és személyes élményekből táplálkozik. Egy bonyolult, folyamatosan változó valóságot elfedő sztereotípiagyűjtemény, amely szembeállítható a civilizált világgal, Európával, miközben Európa részét képezi a „Balkán” is. Habár viták folynak arról, mely földrajzi területek tartoznak a „Balkán” címszó alá, magát a fogalmat probléma nélkül használjuk metaforikus értelemben. A balkanizáció a korrupció, törvényszegés, megbízhatatlanság szinonimájává vált. Ez azonban egy nagyon leegyszerűsítő kép, amely segít ugyan kezelni az idegenségtapasztalatot, de éppen a megismerni vágyott kultúrát rejt el a tekintetek elől. Ugyanilyen leegyszerűsítő kép a „Nyugat” is, akár követendő mintaképként tekintünk rá, akár az imperializmus fészkeként.

Esetünkben az elbeszélő különleges helyzetben áll, hiszen a romániai nők számára ő testesíti meg a vágyott „nyugati”, modern nőtípust; miközben ő maga is egy olyan országból származik, ami a „nyugati” világ legkeletibb csücske. Magyarország sem egészen „Nyugat”, de ebben a koordinátarendszerben Románia valóban „keletibb”. Az elbeszélő ráadásul multikulturális identitása miatt félig-meddig ismerősként lép be az adott kultúra közegébe. Így idegenség-érzékelését nemcsak a készen kapott sztereotípiák irányítják, hanem korábbi személyes tapasztalatai is. Előzetes tudásának, saját előfeltevéseinek megfelel a román kalauz udvariassága, a hordár segítőkészsége és az is, hogy szolgálataiért baksist vár el. Természetesnek tartja azt is, hogy a sorban a hordár előre mehet, míg más, „nyugatibb” országokból érkező turisták méltatlankodva fogadják ezt a számukra igazságtalan bánásmódot:

Az asszony, aki beveszi a csomagokat, katonásan kiszól románul: álljanak csak sort, neki erre joga van. Persze, a németek nem értik, tovább morgolódnak, náluk ez szokatlan.¹⁴

A *náluk* megjelölés egyrészt az elbeszélő „nyugati” turistáktól való elkülönülését jelzi, másrészt azt, hogy a narrátor elvárásai horizontjához illeszkednek az események. Az idegen kultúrát nem a „Nyugat” által közvetített történeti kultúrfölény perspektívájából vizsgálja, nem is a kisebbségi kultúrák befogadását megtagadó domináns kultúráként, hanem egyenrangú, életképes másikként tekint rá, és igyekszik megfejteni titkát.

Korábbi tapasztalatai meggátolják abban, hogy kritika nélkül elfogadja a „Balkánról” alkotott kliséket, sztereotípiákat. Még akkor is felülvizsgálja azokat, ha maguktól az ott élő emberektől kapja. Többször felmerül például a lopás kérdése. Már a hordár azt bizonygatja a vasútállomáson, hogy benne – a nagy átlagtól eltérően – meg lehet bízni:

¹³ MARIA TODOROVA, *A Balkán*, 1. fejezet, ford. DUPCSIK Csaba, magyar-irodalom.elte.hu/2000/uj/11.htm; DUPCSIK Csaba, *Kísértetház*, Regio 2000/4., 202–210.

¹⁴ POLCZ, *I. m.*, 11.

„Pedig lopunk. De nem én! – teszi hozzá. – Én sose loptam még.” Elmosolyodik:
„Hát úgy, úgy – magyarázza –, ahogy nem illik, úgy nem loptam még.”¹⁵

Persze ebben a kijelentésében már implicit benne van, hogy ő is lop, csak „illő”, vagyis az adott társadalom által elfogadott módon. Az üdülőövezetben is arra figyelmezteti az elbeszélőt a bátyja, hogy semmit ne hagyjon őrizetlenül, a szálloda dolgozói is panaszkodnak lopásra. Mindebből vissza lehet következtetni az adott nemzetről alkotott karakterológiára. Ezek a klisék, előfeltevések azonban nem lesznek az elbeszélő sajátjává, az idegennel folytatott dialógusban inkább az válik hangsúlyossá, hogy ugyanazt a cselekedetet különböző kultúrák másképpen ítélik meg. Ricœur írja, hogy a követendő, az adott társadalom által preferált, kulturális kódok által közvetített magatartásmintát a szokások, az erkölcs határozzák meg.

„A cselekvéseket egy kultúra immanens normáinak függvényében becsülik vagy értékelik, azaz ítélik meg egy erkölcsi preferencia-skálán.”¹⁶ Ennek megfelelően a lopást a „nyugati”, erősen individualista társadalmak egyértelműen elítélik, a magántulajdon megsértése súlyos következményekkel jár. A kevésbé individualista társadalmakban a magántulajdonhoz is másképpen viszonyulnak. A lopás elfogadott dolog, elítélő értékítéletet akkor vált ki, ha nem a kulturális kódok által közvetített, elfogadott, vagyis illő módon történik. Egon, az idegenvezetők főnöke világosítja fel erről az elbeszélőt:

[...] tőlem nem lopnak. Te se félj! Tudod, a lopásnak is megvannak a maga szabályai. Tudni kell, hogy kitől lehet, kitől nem. De általában itt a szállodában keveset lopnak. Nagy ügyet csinálunk belőle.¹⁷

A megfogalmazásból érezni lehet, hogy az adott kultúra immanens normáit igyekeznek az idegen kultúrából érkezett vendégek elvárásaihoz igazítani a gazdasági haszon megtartása érdekében.

Nemcsak a magántulajdon, hanem az interperszonális kapcsolatok terén is érezni lehet a „nyugati” és a „keleti” társadalmak közötti különbséget. Az elbeszélő a határon átlépve meglepődik a buszon utazók segítőkészségén. Az individualista társadalmakra jellemző elszigetelődés, társas magány, tartózkodó, zárkózott viselkedés helyett; itt nyitottságot, érdeklődést lát az embereken, akik nagyon közvetlenek az idegenekkel is. Teljesen más megvilágításba kerül azonban mindez akkor, amikor Izabella, a székely felszolgáló lány szemszögéből látjuk a románokat:

Egyébként ott rendesek az emberek. Itt szörnyű. Mindenki mosolyog és kedves. Mi nem vagyunk ilyen kedvesek, de nem hazudunk ennyit.¹⁸

¹⁵ Uo.

¹⁶ Paul RICŒUR, *A hármas mimézis* = Uő., *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, ford. ANGYALOSI Gergely, Osiris, Budapest, 1999, 266.

¹⁷ POLCZ, I. m., 58.

¹⁸ Uo., 34.

Mindezt megerősítik az elbeszélő vásárlás közben szerzett tapasztalatai. A székelyeknél

Nincs könnyed barátkozás és könnyű mosolygás, mint a románoknál. [...] Barát-ságuk lassúbb, de érzi az ember a mélységét.¹⁹

Amit Balajthy Ágnes ír Esterházy szövegéről, ugyanúgy vonatkoztathatjuk a *Leányregényre* is: „A szöveg a nemzeti identitást is az egymást értelmező perspektívák termékeként, viszonylatokban létező jelenségeként mutatja fel.”²⁰ A „keleti” szívélyesség pozitív és negatív előjelet is kaphat megítélésünkben attól függően, milyen kulturális kód felől olvassuk a szöveget. Az elbeszélő vásárlás közben egyik helyen nagy fokú durvaságot tapasztal az eladó vevőkkel szembeni viselkedésében, míg a másik helyen abszolút udvarias a kiszolgálás. „Hirtelen rájövök, hogy oda mindenki jár, ide csak a külföldiek.”²¹ A sokat emlegetett „keleti” szívélyesség ezek szerint nem mindenkire és minden esetben érvényes, értelmezhető egy jól megfontolt gazdasági érdek velejárájaként is. A tömegközlekedés során nagyon szembetűnően érvényesül „Kelet” és „Nyugat” különbsége és a narrátor „nyugatiasabb” szemlélete. A buszozás során szerzett tapasztalatai kibillentik stabilnak hitt pozíciójából az elbeszélőt. A tömegközlekedést csatához hasonlítja, és úgy ír róla, ahogyan egy kulturális antropológus egy jelenséget bemutat:

Megfigyeltem, az a szokás, hogy amikor a busz közeledik, lassítani kezd, akkor azok, akik föl akarnak rá szállni, odarohannak, megragadják a fogantyúkat, hogy ők legyenek majd az elsők.²²

A résztvevő megfigyelés a módszere, az idegen szokások megismerése hozzájárul ahhoz, hogy a megismerő én otthonosan érezze magát az új körülmények között. Ami addig idegen volt, félelmet és értetlenséget váltott ki, a megértés folyamatában ismerőssé vált. „Csodálkozva veszem észre, hogy már én is részt veszek a pankrációnban”²³ – olvashatjuk kicsivel később. Az elbeszélőt az idegen kultúrával szembeni nagy fokú nyitottság, adaptivitás jellemzi. A jelenet jól mutatja saját és idegen dinamikus, folyton változó viszonyát, a „[...] megismerő ének ama sajátos hajlamát, készítését, hogy otthonos legyen abban, ami eddig idegen volt tőle.”²⁴ Gadameri értelemben vett megértésről van itt szó, hiszen a narrátor „nem az idegennek tárgyi megszüntetésére, fölszámolására törekszik, hanem az idegenszerűségnek (a meg nem értésnek) a megszüntetésére [...]”²⁵ Vannak azonban olyan szcénák, amelyeket az utazó minden igyekezete ellenére sem képes interpretálni.

¹⁹ Uo., 96.

²⁰ BALAJTHY, I. m., 87.

²¹ POLCZ, I. m., 98.

²² Uo., 14.

²³ Uo., 15.

²⁴ S. VARGA Pál, *Idegenségtudomány*, BUKSZ 1996/1., 17.

²⁵ Uo. [kiemelés az eredetiben – Sz-P. A.]

Ilyen jelenet az is például, amikor az elbeszélő Izabella útmutatásával egy görögkeleti templomot látogat meg. Az utazási epikában nagy szerepe van a vizuális kódoknak. Gyakran említenek a prospektusok templomokat, kastélyokat, múzeumokat, amelyeket látnia kell a turistának, ha igazán meg akarja ismerni az adott kultúrát. Eredetileg az autentikusként jelölt épületek leírása az idegenségtapasztalatnak adott egy megnyugtatóan biztonságos és ismerős mintázatot. A narrátor azonban egy olyan templomba megy el, ahová nem szoktak külföldiek járni. Éppen az autentikusként való jelöltség hiánya az, ami közelebb viheti az elbeszélőt az itt élők kultúrájának megértéséhez. A turistának előre kikészített mintázatok, jelek hiánya utat nyit a hely másként olvasásának.²⁶ Az elbeszélő betekintést nyer egy pravoszláv mise keretében a helyi lakosok hitéletébe. A templomot és a körülötte lévő udvart olyan aprólékos-sággal mutatja be, hogy szinte képeslapszerűen jelenik meg előttünk, olyan, mint egy antropológus terepnaplójából származó leírás. A görögkeleti vallásra jellemző tárgyak és szokások teljes tárháza tárul elénk: a szentelésre hozott élelmiszerekkel megrakott asztal, az ikonosztáz, a freskók, a megszokott Mária-ábrázolás, amit az emberek csókolnak, simogatnak, a térdeplő, keresztet vető emberek, az úrvacsorai kenyér, a gyertyák, virágok. A felsorolás alkalmával az elbeszélő számba veszi, hogy az előzetes kondicionáltságának megfelelnek-e a templomban tapasztaltak. A túlzás retorikája világít rá arra, hogyan viselkedik egy szemlélődő turista, aki csupán az előzetesen kapott, már ismertként tételezett elemeket keresi az idegen környezetben. Ebből a pozícióból bilenti ki az elbeszélőt mindaz, amit a mise alatt tapasztal:

[...] kijön a pap, az arcok elváltoznak, egyesek négykézlábra állnak, mások homlokukkal érintik a földet és úgy maradnak. A gyermekeket megfogják, és a templom közepében keresztbe fektetik, a pap útjába. Melléje teszik a pénztárcájukat. [...] A pap, ahogy kijön, átlépdél a gyermekeken [...].²⁷

Az élmény újszerűsége nem illeszkedik a megszokott sémákba, és ez rádöbenteti az elbeszélőt, hogy itt nem egy kiüresedett rítust lát. „[...] úgy tűnik, hogy a megszokott »Uram, irgalmazz, Uram irgalmazz« szöveg helyett itt valóban irgalomért könyörögnek.”²⁸ Úgy tűnik számára, hogy itt az emberek még tényleg hisznek abban, hogy a pap köpenyének érintése, vagy az általa mondott áldás gyógyító hatású. A pap mint kultikus alak által végrehajtott szimbolikus cselekedetek akkor válnak jelentéstelivé, ha a rítust „[...] behelyezzük egy rituáléba, a rituálét egy kultuszba és így, fokról fokra a konvenciók, hitek és intézmények azon együjtésébe, amely egy kultúra szimbólumhálózatát alkotja.”²⁹ Az elbeszélő részese a misének, bevonódik az eseményekbe, nem veszi fel a kívülálló pozícióját. Megérteni akarás jellemzi, utánozza a körülötte lévő emberek cselekvési mintáját, letérdel, a pap útjába rakja a táskáját, de a mise alatt látott rituálé idegenszerűsége nem oldódik fel. Nem ismeri azokat a jelentéssza-

²⁶ SZIRÁK, *Ki említ*, 103.

²⁷ POLCZ, *I. m.*, 37.

²⁸ *Uo.*, 38.

²⁹ RICŒUR, *I. m.*, 264.

bályokat, amelyek révén a látott magatartásforma értelmezhetővé válna. A megfelelő ismeretek hiánya miatt megfegtelen marad a kultikus cselekedetek szimbolikus jelentése. Megérzi azonban az emberek transzcendentális létezőbe vetett hitét, amely szemben áll a „nyugati” társadalmak szkeptikusságával, logocentrikus világgépével. Az elbeszélő a misék rendszeres látogatójává válik nyaralása alatt, de a szimbólumok, jelek a későbbiekben sem engedik közelebb az idegen kultúrához. Minél inkább bevonódik az elbeszélő a román tengerparti kisváros életébe, nem turistáknak fenntartott mindennapjaiba, annál inkább szembesül az idegenség hozzáférhetetlenségével.

Saját és idegen elmozgó határai

Már a tömegközlekedés és a pravoszláv mise kapcsán is láthattuk, hogy az elbeszélő kulturális kondicionáltsága belejátszik az idegenségérzékelésébe. Mivel önmagának tartja fenn a normális pozícióját, ezért az elbeszélőre jellemző eurocentrikus gondolkodásmódhoz képest definiálódik valami idegenként. Az idegen azonban nem tételeződik negatív ellenpéldaként, sokkal inkább egy életképes másik kultúra hordozójaként tekint az elbeszélő a román népre, akiktől adott esetben tanulni is lehet. Pozitív mintaként tárja az olvasó elé a „keleti” családmódellet:

Teljesen más hangon beszélnek itt a gyermekekkel, mint nálunk. Nagyon tetszik. Nem gügyögnek, nem édeskednek, nem járnak folyton a kedvükben, de ha szólnak hozzájuk, akkor odafigyelnek. [...] nincs az a furcsa, hamis hang és hamisan egyenrangú kapcsolat.³⁰

A *nálunk* névmás használata arra utal, hogy az elbeszélő önmagát jelen esetben a „nyugati” társadalmak képviselőjeként jelöli meg. Az összehasonlításból azonban egyértelműen kiderül, hogy nem szimpatizál a „Nyugatra” jellemző családmódellettel, amelyben a fogyasztói társadalomra jellemző szokásokat és értékrendet látja visszatükröződni.

Ugyanakkor a szöveg nem idealizál, bemutatja mindazokat a gazdasági problémákat is, amelyekkel a 70-es évek Romániájában élők küzdöttek. A narrátor a szálló életéről Egontól, a bátyjától kap felvilágosítást. Egon, az idegenvezetők főnöke, köz-tiszteletben álló személy. Így a narrátor előjogokat élvez, megkülönböztetett bánásmódban részesül, és különleges helyzetének köszönhetően olyan helyekre is bejuthat, olyan helyzetekbe is bepillantást nyerhet, amelyek egy pihenni vágyó turista előtt rejtve maradnak. Belelát a mindennapi nehézségekbe. Így értesül a benzinválságról, az ennyivaló hiányáról, a vérhasjárványokról, a tisztaságért vívott küzdelmekről.

A gasztronómia gazdasági és politikai viszonyok jelölőjévé válik a műben. A konzervhiány, az állandó vita az úti csomagok körül a hiánygazdaságra hívja fel a figyelmünket. Folyamatos küzdelem szükséges az ételek beszerzéséhez, és még így sem tudják biztosítani az ételek minőségét, nem tudják megakadályozni a fertőzések, a vérhas terjedését, a szalmonella kitérését. Mindezek mellett a fekete piac virágzására

³⁰ POLCZ, *I. m.*, 87.

mutat rá Terike azzal a mondatával, hogy „Mindent meg lehet szerezni, és mindenről lehet bizonyítani, hogy nem lehet megszerezni.”³¹ A romániai politikai és gazdasági helyzet jelölőjévé válik az étkeztetési problémák mellett a „nyugati” kozmetikumok, cigaretták és fehérnemű iránti kereslet is. Terike már megismerkedésük pillanatában elkéri az elbeszélő melltartóját, a szobalányok folyamatosan kérnek ezt-azt a „nyugati” kozmetikai cikkek közül. Az elbeszélő megtapasztalja a hiánygazdaság következményeit és a „balkáni” életstratégiát.

Amikor a narrátor néhány napra helyettesíti bátyját, és ő lesz az idegenvezető főnöke, már ő segít eligazodni az idegen kultúrában az ide látogató turistáknak, elintézi az utazó csoportok élelmezésével kapcsolatos problémákat, az eltérő gondolkodásmódból származó konfliktusokat. A problémák megoldásánál ugyanúgy jár el, ahogyan azt korábban megfigyelte, lopás esetén például nagy felhajtást csapva kereseti a tolvajt, élelmiszert más szállodákból kér kölcsön. Mindez azt mutatja, hogy ő maga is ismeri és alkalmazza a „balkáni” életstratégiát. Egyre inkább az adott kultúra kontextusában határozza meg önmagát. Ugyanakkor az itt élő és dolgozó emberek szemében még mindig ő képviseli a „nyugati” nő mintáját, azt a fajta idegenséget, amit minden igyekezetük ellenére sem tudnak sajátjává tenni. Az elbeszélő kulturális mássága tehát nem tűnik el, csupán az integráció mértéke változik folyamatosan a történet folyamán a különböző viszonyítási pontok váltakozásának megfelelően. Az elbeszélő nem tud egyik kultúrához sem teljességgel alkalmazkodni: úgy tűnik, a multikulturális szubjektum csak az identitás megkettőződésének szakadékában létezhet.³² Ennek megfelelően a szállodában ő nem egy férjes asszony, hanem Egon húga, egy, a szabadságát egyedül töltő magyar nő. A kultúrák közötti váltás az identitás átalakulásával jár, ezt tükrözi a névhasználat is:

A recepció doamna Kissnek szólítanak. Eleinte nem reagálok rá, aztán valaki rám szól: „Doamna, hívják!” Aztán rájövök, hogy az én nevem most Kiss.³³

Érdekes megfigyelni a tulajdonnevek változását, hiszen a neveknek az önéletrajzi írásokban kitüntetett jelentősége van. Az elbeszélő meglepődik azon, ahogyan szólítják, és időbe telik, mire azonosulni tud a névvel. Később még azt is megjegyzi, hogy az útlevelében egyáltalán nem szerepel Kiss vezetéknev, mivel csak féltestvére Egonnak. Egy teljesen új személyiséget kapott a szállodában a nyaralás idejére.

Az utazási napló jól mutatja, hogy a multikulturális tapasztalat hatására az

[...] én többé nem valamiféle stabil, az egyéni psziché belsejében lakozó magként mutatkozik meg, hanem állandó reflexivitásként, kérdezősként és elbeszélésként, az én narratívumainak folytonos újraalkotásaként [...].³⁴

³¹ Uo., 92.

³² HORVÁTH Andrea, *Die andere Kultur. Geschlechterdifferenz und kulturelle Identität in Barbara Frischmuths Die Schrift des Freundes und Elaine Polcz' Leányregény*, Neohelicon 2005/2., 504.

³³ POLCZ, I. m., 110.

³⁴ CSABAI Márta – ERŐS Ferenc, *Testhatárok és énhatárok. Az identitás változó keretei*, Jászöveg Műhely, Budapest, 2000, 32.

A naplójegyzeteket olvasva nyomon követhetjük az identitásképzés bonyolult folyamatát. Láthatóvá válik, hogy az énkép megalkotása nem független az adott történelmi, társadalmi, kulturális közegtől, hiszen az általuk közvetített szemléleti módok, ideológiák, narratívák adják azt a keretet, amelyben az egyén értelmezheti önmagát. Polcz műve ezzel egyrészt az önmagunkról alkotott képzeletünk újragondolására ösztönöz; másrészt az önéletrajzi elbeszélő idegen kultúrával szembeni nagy fokú nyitottsága, megérteni akarása a sztereotípiák, klisék, nemzetkarakterológiák átgondolására készíti az olvasót.

A női szubjektum az ellentmondó narratívák határán

Ahogy azt a bevezetőben már említettem, a *Leányregény* az utazás személyiséget dinamizáló hatásának vizsgálata mellett láthatóvá teszi a lányregények manipulatív hatását is. A történet középpontjába állított két szereplő, Terike és Izabella, arra a kérdésre keresi a választ, hogyan találhatják meg nőként a boldogságot, a társadalmi elismerést, az anyagi biztonságot. Az érdekes és provokatív cím az olvasóban a boldog házassággal végződő érzelmes lányregények cselekményét idézi fel. A pretextus tehát egyértelmű válasszal kecsegtet. A mű azonban folyamatosan elbizonytalanítja a sztereotip szerepeket. Ebben nagy szerepe van az elbeszélőnek, aki önmagát az egymást követő események személytelen lejegyzőjeként interpretálja.

Kicsit csodálkozva olvasom a sorokat, amelyeket akkor, húsz éve lejegyeztem. Azt hiszem, megszoktam a pontos történeteket, és úgy dolgoztam, mint Warhol kamerája.³⁵

Ennek a kamerászerű ábrázolásnak, személytelen elbeszélésmódnak a következménye, hogy a narrátor nem törekszik összefüggő történetmondásra, a történeteket nem kronologikus rendben közli, ráadásul ugyanannak az eseménynek egymástól teljesen különböző elbeszéléseit kapjuk, hiszen a narrátor bemutatja Izabella és Terike szemzőgéből is a történeteket. Genette-i terminussal élve, a *Leányregény*nek homodiegetikus elbeszélője van, akinek a narratívájába beleolvad a két nő szólama. A rájuk jellemző szóhasználat, másság nem jelenik meg a szöveg szintjén, csak az elbeszélő szűrőjén keresztül tudunk kialakítani róluk egy képet. Az elbeszélő azonban nem dönt arról, hogy melyik nézőpont a hitelesebb, csupán egymás mellé állítja a történeteket. A pszicho-narráció hiánya, a személytelen elbeszélésmód és a montázstechnika hatására a narratíva töredezetté válik. Ha az egymásnak ellentmondó részleteket a lányregények felől olvassuk, azt fogjuk tapasztalni, hogy az eseményeket nem tudjuk egy előrehaladó, teleologikus narratív keretbe rendezni. A mű folyton elkülönöződik az olvasó prekonceptiójára irányuló értelemadástól. „A képzeteknek a *good continuation* megszakításából eredő összeütközése [...] arra készíti az olvasót, hogy elhagyja az adott képzetet, s újabbat alkosson. Ezzel az olvasó lényegében saját képzeletére kezd

³⁵ POLCZ, I. m., 144.

el reagálni [...]”³⁶ Jelen esetben az elkülönbözödés által láthatóvá válik, hogyan befolyásolják a cím által felidézett érzelmes lányregények az elbeszélő és a történet középpontjába állított két nő gondolkodását, illetve az olvasó értelemadásra irányuló törekvéseit.

Az események lejegyzésének kezdetén maga az elbeszélő is a lányregények sztereotip kategóriái által jellemzi a szereplőket. Habár a narrátor önmagát a kívülálló, személytelen lejegyző kategóriájába sorolja, mégis felfedezhetjük, hogy a szimpátiája az Izabelláé, a székely pincérnőé, hiszen ő az, akivel barátságot kezdeményez. Amikor Terikét megismeri, az elbeszélőt a bátyja egyből óvatosságra inti, és közli vele, hogy a nő besúgó. Ennek hatására Terike szavahihetősége, megbízhatósága egyből megkérdőjeleződik, ebben az esetben inkább a román idegenvezető hölgy az, aki a barátságot szorgalmazza. Izabellával először a szálloda éttermében találkozunk, az elbeszélő szemén keresztül látjuk őt, a mesebeli királylányok archetípusaként jelenik meg:

[...] csíki székely lány, huszonnégy éves, zárt, összeszorított ajak, nagyon sápadt arcbőr, fekete haj, mélybarna szem. Királynői tartása van, nagyon ügyesen, gyorsan mozog.³⁷

Míg Izabella a vendégeket szolgálja ki, megjelenik Teri, aki a visszahúzódó lánnyal szemben egyből magára vonja a férfitekinteteket. Magán viseli a nőiesség összes kellemét:

Fekete haja föltornyozva magasán, szeme kifestve, szája kárminpiros, arany fülbevaló karikák, aranygyűrű, karkötők, nyaklánc, feszes blúz, hosszú szoknya.³⁸

Az elbeszélő eurocentrikus gondolkodásában Terike öltözködése, sminkje túlzásként definiálódik. A kulturális különbségek belejátszanak az elbeszélő érzékelésébe, amely természetesként tételeződik. A szálloda személyzetétől készen kapott klisék – lopás, szabados viselkedés, besúgás –, valamint az egyes nemzetekről alkotott sztereotípiagyűjtemény működése csak akkor válik majd láthatóvá, amikor a találkozások hatására egyre inkább feszültségbe kerülnek a narrátor előismeretei a személyes tapasztalataival. Addig, amíg az elbeszélő nem kérdez rá saját nézőpontjára, problémamentesen azonosítja a két nőt a lányregényekből ismert sztereotip szerepekkel:

Izabella kinézése valóban szűzies. A mozgásától a hajáig, szeméig mindenben valami hűvös, tiszta zárttság van. Pont ellentéte Terinek, aki csupa nőiesség, kihívás, csillogás.³⁹

³⁶ Wolfgang ISER, *Az olvasás aktusa. Az esztétikai hatás elmélete = Testes könyv*, I., szerk. Kiss Attila Attila – Kovács Sándor S. K.–ODORICS Ferenc, ford. HÁRS Endre, Ictus és JATE, Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1996, 258. [kiemelés az eredetiben – Sz-P. A.]

³⁷ Polcz, I. m., 28.

³⁸ Uo., 30.

³⁹ Uo., 47.

Mivel a narrátor szűrőjén keresztül látjuk a két nőt, az olvasó automatikusan Izabellát tekintti a történet hősnőjének, Terikét pedig a gonosz csábító szerepkörébe utalja.

Hamarosan mindkét nőtől tudomást szerez az elbeszélő Danról, aki a történet férfi főszereplője, és szerelmi kapcsolat fűzi mind Izabellához, mind Terikéhez. Innentől kezdve azonban a két nő szólama folyamatosan felülírja egymást, így az elbeszélő és az olvasó is kénytelen felhagyni azzal, hogy az eseményeket a lányregények sematikus narratívájába illesztve egy összefüggő, koherens történetként interpretálja. A nők folyamatosan kilépnek a rájuk osztott szerepekből. Terike szakmai precizitása, megbízhatósága, udvariassága ugyanúgy elbizonytalanítja az olvasó és az elbeszélő kulturális karakterológiából kiinduló véleményét, mint Izabella megbízhatatlansága, pontatlansága, önellentmondásos megnyilatkozásai. Mindezek mellett nemcsak a szereposztás kérdőjeleződik meg az utazás történetében előrehaladva, hanem az is, hogy milyen történetben vagyunk benne. A *Leányregény* szereplői két egymásnak ellentmondó narratíva határán mozognak, amelyek folyton elbizonytalanítják egymást. Romániában a 70-es évek olyan határhelyzetet jelöl, amikor a modernizáció már a társadalmi nemi szerepek szintjén is kezdett jelentkezni, de még nem vált általánosan elfogadottá. Így a szereplőkre egyszerre hatnak a neveletésük folytán beépült öröklött normák, archaikus társadalmi elvárások, és a modernitás korának új, emancipált nőképe.

A modern, emancipált nő képéhez hozzátartozik társadalmi helyzetének megváltozása is. A továbbtanulás biztosításának hatására tömegesen jelentek meg a nők a munkaerőpiacon, ennek következtében anyagilag és szexuálisan is függetlenné váltak. Mindez a családstruktúrák átalakulását, a férfi, női szerepek változását és a gyermekvállalás idejének kitolódását eredményezte.⁴⁰ A történet szereplői egyedülálló, fiatal, független dolgozó nők, akik szakmájukban sikeresek. Érdekes azonban megfigyelnünk, milyen foglalkozásokat választottak. Izabella korábban nővérként dolgozott, most pincér. Terike tanárnő szeretett volna lenni, de laboratóriumi asszisztensként dolgozott egy rövid ideig, most idegenvezető. Mindketten olyan szakmát választottak, amelyek továbbra is a privát térhez kötődik, mint például az oktatás, gondozás, szolgáltatás, és egyikük sem tölt be vezetői pozíciót. A szexuális megosztottság struktúrái továbbra is fennmaradnak. Ennek okát Bourdieu abban látja, hogy a nők nem tudtak teljesen függetlenedni az uralkodó szemlélet elveitől, amelyek gondolkodási struktúrájukba beépülve észrevétlenül hatottak döntéseikre.⁴¹ Mindez azt bizonyítja, hogy a megváltozott társadalmi körülmények nem eredményezik automatikusan a nemiségről, nemi szerepekről alkotott felfogásunk megváltozását, ez csak a tudattalanban rögzült struktúrák megváltozásával válna lehetségessé.

Az elhallgatott történet

Izabella archaikus nevelését tükrözi, hogy amíg otthon élt a családjával, a randevúkra elkísérte az öccse is. Az archaikus patriarchális társadalmakban a nők „[...] jelképek, melyek értelme rajtuk kívül keresendő, s arra hivatottak, hogy férfiak birtokolta

⁴⁰ Pierre BOURDIEU, *Férfiuralom*, ford. N. Kiss Zsuzsa, Napvilág, Budapest, 2000, 96–97.

⁴¹ Uo., 101–102.

szimbolikus tőke megtartását, gyarapítását elősegítsék.”⁴² Ebben az értelemben a nő házasság révén biztosította a vagyon öröklődését, társadalmi szerepét a házasságban és a gyereknevelésben töltötte be. Így a házasságig becses árucikként tartották számon, értékének megőrzésére nagy gondot fordítottak. Izabella azonban lányként teherbe esett, ezzel megsértette a fennálló társadalmi rend íratlan törvényeit. De a társadalom perifériájára szorult, megvetett leányanyaszerep helyett elhallgatta a terhesség tényét és abortuszt végzett saját magán. Mivel ápolónő szeretett volna lenni, így tudta, hogyan lehet megszüntetni a nem kívánt terhességet. Az elbeszélő nagyon tárgyilagos kérdéseket tesz fel:

„Hogy csináltad?” – kérdezem megdöbbenve. „[...] egy fecskendővel jódot adtam be.” [...] „Mi lett a vége?” „Akkor még egy nagy darab kijött.” „És mit csináltál vele?” „Az aprókat a végébe eresztettem, a nagyobbakat újságpapírba, és be a kukába.” [...] „Azt nem értem, hogy merted így kockáztatni az egészségedet?” „Hát ha apámék megtudják, megölnék.”⁴³

Izabella a történeteket töredezetten, nehezen tudja elmondani, ami a trauma feldolgozatlanására utal. Ez magyarázatként szolgál arra, miért nem lehet teljes értékű kapcsolat mostani szerelme, Dan és között, saját bevallása szerint miért képtelen testi kapcsolat kialakítására. Az elbeszélő kérdései rövidek, lényegre törőek és segítenek Izabellának a történetek felidézésében, egységes történetbe rendezésében, hogy így az eseményeket be tudja emelni saját élettörténetébe. Habár az elbeszélő a megdöbbenését nem tudja palástolni, nem számonkérő hangnemben beszél a fiatal lánnyal. A történetek megértése vezérli, nem ítélkezni akar. Az elbeszélő a lány sorsán keresztül kollektív női sorsokat mutat be, felidézi azt a társadalmi közeget, amiben a nők a leányanyaság helyett az otthon végzett abortuszt választották. Izabella tettét nem kommentálja, csupán tárgyilagos közlésre szorítkozik. Nem menti fel a lányt tette súlyossága alól, de nem is ítéli el. Mivel a történet elbeszélője nem értékel, nem szab ki morális ítéletet a cselekedetekre, csupán közli azokat, az ítéletalkotás felelőssége az olvasóra hárul. Érdemes figyelembe vennünk Ricœur megállapítását, miszerint a kulturális normák hatályossági köre és szabályozó funkciója szorosan összefonódik az ítéletalkotás folyamatával.⁴⁴ Attól függően, hogy az olvasó milyen társadalmi és kulturális normák, erkölcsi konvenciók alapján dönt, elítélheti vagy felmentheti Izabellát. Története arra készíti az olvasót, hogy az ítéletalkotás előtt felülvizsgálja az uralkodó közvélemény morális ítéleteit, a társadalmi normákat.

A lányregények és a vágyott boldogság

Izabella elmeséli, hogy feladta korábbi ápolónői terveit, Bukarestbe jött, pincérként dolgozott, sikereket ért el szakmájában, és megismerkedett Dannel, akit az elbeszélő igazi déli amorózóként jellemez. Dant könnyen azonosíthatjuk a mesebeli királyfival,

⁴² Uo., 52.

⁴³ POLCZ, I. m., 44, 47.

⁴⁴ RICŐUR, I. m., 266.

aki Izabellát tisztelte meg szerelmével. Izabella mégsem a lányregények által előre megírt szerep szerint cselekedett, nem bocsátotta meg Dan szexuális kicsapongását. Izabellát egy függetlenségre törekvő, határozott nőnek ismerjük meg, aki nem hajlandó a megcsalt nő szerepébe helyezkedni, józan perspektívából ítél. Ezt támasztja alá az is, hogy elutasította a házasság lehetőségét meg nem született gyermekének apjával, mert a férfi korábban bántalmazta őt. Amikor azonban kiderül, hogy Dan megcsalta, Izabella már hajlandó lenne hozzámenni korábbi bántalmazójához. Viselkedése azért érdekes, mert eddig arra törekedett, hogy megőrizze függetlenségét, megtalálja önmagát, most boldogságát mégis kizárólag a házasságtól teszi függővé. Tulajdonképpen mindegy, ki tölti be a férj szerepét és egy házasságban milyen szerep jutna neki. Ha csak az elbeszélés narratíváját nézzük, akkor itt hiány van a cselekményszövegszövegben, megszakad az események logikus sorrendje. Izabella viselkedése azonban egyből értelmezhetővé válik, ha bevonjuk az események konfigurációjába a lányregények meta-narratíváját. Tanúi lehetünk annak a folyamatnak, amikor az imaginárius behatol, beavatkozik a szereplő világába. Izabella az ábrázolt világ szimbolikus rendjében felveszi az ideológia által számára kijelölt pozíciót, a lányregények hősnőjévé válik. Ez azonban nem marad következmények nélkül, hiszen „[...] az ideológiák a tudattalan vágyakat is erősen befolyásolják, amelyekre az egész pszichikai realitás ráépül.”⁴⁵ Ettől a pillanattól kezdve Izabella egyetlen utat lát csak, amely a boldogsághoz vezet: ez pedig a házasság. Az uralkodó archaikus, patriarchális társadalmi szemléleten keresztül határozza meg önmagát, világnézetét nagyon erős társadalmi konvenciók szabályozzák, huszonnégy évesen vénlánynak tartja magát, attól fél, hogy szépségét elvesztve már nem találna magának férjet. Így amikor korábbi szeretője levelet ír neki és célzást tesz a házasságra, a kiválasztottság érzése elfedi saját akaratát. A szabad választás elve áldozatul esik a kulturális narratíva kényszerítő erejének. A szimbolikus jelölési kódok észrevétlenül működnek, megerősítik azt az ideológiát, amelyet megtestesítenek. Az ideológia működése tehát láthatatlan maradhatna, hiszen a lányregények esetében természetes a boldog házassággal történő befejezés.

Az elbeszélő azonban kívül marad a lányregények világán, és a racionalitás felől érvel. A képzetek összeütközése lehetőséget ad arra, „[...] hogy olyasvalamit fedezünk fel a tudásban, amit nem láthatunk mindaddig, amíg a tudott dolgok kínálta megszokott perspektíva volt uralkodó.”⁴⁶ A szokványos nézőponttól elidegenedve az elbeszélő rámutathat a lány döntése mögött rejlő logikai hiányra, az olvasóban pedig tudatosodhatnak saját jellegzetes projekciói. A regény-narratíva és a kulturális narratíva kölcsönhatását vizsgáló Zsadányi Edit megállapítása a *Leányregény* esetében is helytálló, miszerint a jól ismert történettől való eltérés védekezési lehetőséget nyújt a kulturális narratívák manipulatív hatása ellen. Vitathatóvá teszi azokat a narratív koncepciókat, amelyeket magától értetődőnek tartunk.⁴⁷ Az elbeszélő azonban hiába

⁴⁵ ZSADÁNYI Edit, *Narrativitás, szubjektivitás és nemi identitás*, Alföld 2001/12., 67.

⁴⁶ Wolfgang ISEB, *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Osiris, Budapest, 2001, 258.

⁴⁷ ZSADÁNYI Edit, *Hamupipőke nem megy bálba. A Hamupipőke-történet kortárs amerikai regényekben*, *Literatura* 1997/4., 402.

próbálja figyelmeztetni Izabellát a veszélyekre, a lány nem törődik a racionális érvekkel. Ha a lányregények narratíváját követjük, akkor nem történhet vele semmi rossz, hiszen a férfi kiválasztotta őt, szerelmük beteljesülése pedig csakis a boldog házasság lehet. A reális veszélyek, a férfi részegessége, a bántalmazás a lányregények világában elképzelhetetlen, Izabella tehát szinte nincs is tudatában annak, hogy mire készül. Jelen esetben nyilvánvalóvá válik, hogy a lányregények története olyan mélyen beidgződött része a kultúrának, hogy Izabella a történetet felismerve szinte automatikusan eljuttassa a megírt forgatókönyv által ráruházott szerepet, ami azonban súlyos helyzetet okozhat. A romantikus regények narratívája hasonlóan működik ahhoz, amit Zsadányi a tündérmesék kapcsán megfogalmazott: „[...] örömet és kielégülést ígér a mese világába lépőnek, cserébe viszont a racionális gondolkodás felfüggesztését kéri. Így a mese, mint minden csábítás, akár végzetes is lehet.”⁴⁸

Izabella a házasság mellett az apácaszerepet jelöli meg lehetőségként a boldogságra. Ezzel egy olyan idealizált nőképet valósítana meg, ami látszólag mentesül az ideológia kényszerítő hatalma alól, házasság nélkül is tisztelet és megbecsülés övezi. Az archaikus patriarchális társadalmak rendjének érdekében azonban ki kellene vonulnia a társadalomból, és nőként megszűnne létezni. Akár az apácaszerepet választja, akár a bántalmazójával kötött házasságot, az uralkodó diskurzusnak alárendelődve elnémul.

Egy sajátos életstílus az egymásnak feszülő narratívumok határán

Teri látszólag pontosan az ellenkezője Izabellának. A szűzies kinézetű székely lánnyal szemben a fetisizált nő szerepében tűnik fel. Az elbeszélő jellemzése a mű elején megerősíti az olvasót abban, hogy a román származású nőt a lányregények sztereotípiáiban gondolkodva az erkölcsileg megkérdőjelezhető magatartású csábító szerepkörébe utalja. Teriről azt olvassuk, hogy

[...] hozza a nőiességnek – ruha, krémek, férfiak stb. – mindazt az intimitását, amit csak egészen kivételes, a nőiességre beállított embereknek lehet elérni.⁴⁹

Bourdieu megfogalmazza, hogy saját testünkhöz való viszonyulásunk egyrészt a szubjektív ábrázoláson múlik, másrészt a társadalomra gyakorolt hatáson. A test objektív ábrázolása a többiek által szolgáltatott minősítő jellegű visszajelzések alapján jön létre. Az értékelésben a társadalmi berendezkedés egésze érvényesül. A nő értékét az archaikus patriarchális társadalmakban a férfiak tetszése határozta meg. Külsejüket és viselkedésüket igyekeztek úgy alakítani, hogy minél előnyösebb pozíciót foglaljanak el a szimbolikus javak piacán. „Az úgynevezett »nőiesség« gyakran csupán megfelelés a valóságos vagy képzelt férfielvárásoknak [...]”⁵⁰ Ha tehát elfogadjuk azt az állítást, miszerint az archaikus patriarchális társadalmakban a nő értékének mércéje a férfiak tetszésének mértéke, akkor nyilvánvalónak tűnik, hogy Terike

⁴⁸ Uo.

⁴⁹ POLCZ, I. m., 67.

⁵⁰ BOURDIEU, I. m., 74.

szexuális vonzerejével, férfi hódolóinak nagyszámával saját nőiességét igyekszik bizonyítani és megerősíteni. Akkor magabiztos, ha a másik vágyik rá. Ruhái, ékszerei, frizurája, sminkje, viselkedése mind a csábítás eszközeivé válnak. Mindez, Terike szexuális szabadosságával együtt, megfelel az archaikus patriarchális társadalom romlott nőről alkotott elképzeléseinek.

A nőiség képe mindig magán hordozza az adott kor, társadalom és kultúra szimbolikus konstrukcióit. Az archaikus és modern társadalmak határán azonban eltűnnek a biztos határok, egyértelmű kategóriák. „A hagyományos nagy »identitásnarratívumok« helyét átveszik a »mikronarratívumok«, amelyek határokat és támpontokat keresnek az egyre bizonytalanabbá váló külvilágban.”⁵¹ Terike számára az elbeszélő jelenti azt a támpontot, amelyhez képest definiálja önmagát. Rá akar hasonlítani, olyan kozmetikumokat akar használni, olyan ruhákat viselni, mint az elbeszélő, aki számára a vágyott, emancipált, önálló és független „nyugati” nőt testésíti meg. Önmagáról kialakított képét nagyban befolyásolja az elbeszélő véleménye. Az elbeszélő saját kultúrája felől ítél, mivel önmagának tartja fenn a normális pozícióját, ezért túl soknak, túl kihívónak értékeli Terike megjelenését, viselkedését. Rámutat, hogy

[...] ha túl sok ékszer van rajtad és túl sok festék, akkor az köti le az ember figyelmét, és a szemedet, a mimikádat, a lényedet takarod el a sok díszítéssel.⁵²

Azáltal, hogy eljuttassa a csábító, feslett nő szerepét, a férfiak vágyának tárgya lesz, de teste szexualizálásával szubjektumként elvész. Irigaray szavaival élve „[...] a nőiség jelmezbájljában a nő vész el, pontosan azáltal, hogy eljuttassa a nőiséget.”⁵³ Teri igazat ad neki, mégsem változtat öltözködésén.

Amikor a tradíció szerepe egyre kevésbé meghatározó az identitás kialakításában, akkor az emberek saját integritásuk megőrzése érdekében kialakítanak egyfajta életstílust. „Az életstílus nem egyéb, mint olyan gyakorlatok viszonylag jól integrált készlete, amelyet az egyén választ meg annak érdekében, hogy formát adjon valamely adott identitás-narratívumnak.”⁵⁴ Terike kijelentése, mely szerint „Csináltam magamnak egy egyéniséget, ahogy elképzeltem”,⁵⁵ arra utal, hogy megalkotta saját életstílusát. Ehhez alapvetően hozzátartozik testképe, amelybe beépítette azokat az ékszereket és ruhákat, amelyeket a román kultúra nőiesként jelöl. Testképének megváltozása egész identitásának újragondolására kényszerítené.

Az is kiderül egy beszélgetés folyamán, hogy amikor Terit behívták a rendőrségre és ki akarták kérdezni, hogy kiről mit tud, akkor azzal védekezett, hogy

⁵¹ CSABAI-ERŐS, I. m., 7.

⁵² POLCZ, I. m., 74.

⁵³ LUCE IRIGARAY, *A diskurzus hatalma, a nőiség alárendeltsége. Beszélgetés = Freud titokzatos tárgya – pszichoanalízis és női szexualitás*, szerk. CSABAI Márta – ERŐS Ferenc, ford. MIKLÓS Barbara, Új Mandátum, Budapest, 1997, 235. [kiemelés az eredetiben – Sz-P. A.]

⁵⁴ CSABAI-ERŐS, I. m., 32–33.

⁵⁵ POLCZ, I. m., 76.

Én annyira nő vagyok, hogy velem ruháról, egyebekről beszélnek, meg a gyermeknevelésről. Mindig a gyerekekről beszélnek ezek a magyarok, a férfiak pedig mindig udvarolni akarnak.⁵⁶

A csábító nő szerepének másféle értelmezését olvashatjuk itt. „Az öltözék végső soron mindig is a társadalmi nemi különbségek egyik legfontosabb jele volt.”⁵⁷ Terike éppen ezt a nemi különbséget hangsúlyozza öltözködésével, hogy a fennálló társadalmi rend kényszerítő ereje alól éppen a hatalom által fenntartott szokások, normák mögé rejtőzködhessen. A férfitekintetek által Terike szexuális tárgyává válik, és női szubjektumként dehumanizálódik. Ilyen minőségében egy olyan pozíciót foglal el a szimbolikus rendben, ami nem engedi meg számára, hogy közéleti dolgokkal foglalkozzon. A nőiség maszkja védekezésésként szolgál, hogy kikerülje a besúgó szerepét, ezzel védekezik a politikai hatalomnak való kiszolgáltatottság ellen. Az eltúlzott nőiesség, a csábító felszín mögött egy nagyon is öntudatos, független egyéniség rejtőzik, aki éppen azáltal tud a hatalomnak ellenszegülni, hogy az uralkodó szemlélet kategóriáin belül marad és a természetesség látszatával felruházott szokások mögé rejtőzik.

Miközben Teri a nőiség megtestesítője, kiderül, hogy hormonproblémákkal küzd, petefészek-gyulladás van, szőrösödik a melle, lábán is igen erőteljes a szőr. A maskulin jegyek pedig nemcsak a testén, hanem viselkedésén is meglátszanak. Teri ambiciózus, jó szakember, művelt, kulturált, diplomatikus. Ő az, aki kiválasztja a férfiakat és irányító a kapcsolatban, magánéletében sem a nőiségre jellemző passzivitás és alárendelődés karakterizálja. Nem akar alkalmazkodni egy kapcsolatban, mindig ő dönti el, hová menjenek, mit csináljanak, mikor ér véget a kapcsolat. Fontos neki, hogy karriert fusson be, megszerezze az anyagi javakat, házat, kristályokat. A társadalmi elismerés, az anyagi jólét olyan transzcendenciapótlékok, amelyek hagyományosan a férfiak életében kapnak kiemelt szerepet. Teri a nőiség maszkja mögött számtalan férfiakra jellemző tulajdonságot hordoz. Ugyanakkor beszél arról, hogy nem adta fel gyerekkori álmát:

Mikor már mindenem meglesz – folytatja –, majd valahogy elérem, hogy beiratkozom az egyetemre, tanítani fogok, és majd férjhez megyek. De most nem. Én nem tudok alkalmazkodni.⁵⁸

A kisgyermekkel foglalkozó pedagógus hagyományosan nőiesnek tartott pálya, ezt összekapcsolja függetlensége feladásával, a házassággal. Terve, hasonlóan Izabella esetéhez, nem illeszkedne a cselekményszövés menetébe, ha az olvasó nem ismerné a lányregények narratíváját. Teri nem hisz a boldog, örökké tartó házasságban, a feleség szerep távol áll tőle, mégis azt szeretné, hogy a lányregényekből ismert mese vele is megtörténjen.

⁵⁶ Uo., 107.

⁵⁷ MOSSE, I. m., 205.

⁵⁸ POLCZ, I. m., 72.

Egymásnak ellentmondó vágyai arra hívják fel figyelmünket, hogy a szereplő folyamatosan átlépi az egymásnak feszülő narratívák határait, kijelentései csak folytonos perspektívaváltással értelmezhetőek. Mindez azt eredményezi, hogy az eddig adott normák és konvenciók kimozdulnak eredeti összefüggéseikből. Nyilvánvalóvá válik az, hogy a társadalomba csak úgy léphetünk be, ha először belépünk a szimbolikus rendbe. A határok átlépése, a szabályok megszegése, ahogyan azt korábban már láthattuk, kirekesztést von maga után. Amennyiben a nő nem felel meg az archaikus patriarchális társadalom elvárásainak, például azáltal, hogy nem megy férjhez, a társadalom perifériájára szorul, vénlány lesz. A napjainkban divatos *szingli* kifejezés ugyanúgy idősebb férjzetlen nőt jelöl, mint a vénlány, de az elnevezés megváltozása jól jelzi a hozzá tartozó értékítélet változását is. A *szingli* szó egy sok esetben vágyott, sőt irigyelt pozíciót jelöl, egy független, sikeres, ambiciózus, szakmájában kiemelkedő nőt. Judith Butler mutat rá arra a performatív aktusok kapcsán, hogy „Csak a szabályozott és jóváhagyott »aktus« bír azzal a hatalommal, hogy létrehozza azt, amit megnevez.”⁵⁹ Terike hiába felel meg az előbbieken felsorolt kritériumoknak, az adott kor társadalmi berendezkedésében, a modern társadalmakkal szemben, még nem létezett olyan performatív aktus, amely életre tudta volna hívni ezt a kategóriát. Terike tehát vagy a társadalom perifériájára taszított vénlány szerepkörébe kerül, vagy férjhez megy. Az elvárások beteljesítése, a házasság által azonban nem jut szubjektum pozícióba, csak egy szubjektum és objektum közötti nem reprezentálható térbe. Teri ugyanolyan ellentmondásokkal terhelt, decentralizált szubjektum, mint Izabella.

A paradox női szubjektum létrejötte és hatása az olvasóra

Izabella és Terike története láthatóvá teszi a lányregények manipulatív hatását, a szocializáció útján elsajátított gondolkodási struktúrák észrevétlen működését, a szubjektum konstruálásának hatalmi, ideológiai, textuális és kulturális tényezőit. Saját narratívájuk egy olyan térben van, amelynek nincs önálló struktúrája, csak negatív jellemzőkkel írhatjuk körül. Nem tudják megvalósítani sem az önfeláldozó feleség, sem a modern, emancipált nő szerepét, de az apáca- vagy vénlányszereppel sem tudnak identifikálódni. Érdemes figyelembe venni Judith Butler megállapítását: „Ha az azonosulás egy adott szimbolikus pozíciónak megfelelő én előállítására irányul, [...], akkor az identifikációs képzetek *kudarca* alkotja a törvénnyel való szembeszegülés színhelyét. [...] A törvény továbbra is követelésekkel lép fel, ám a törvény sikertelen betartása az én instabilitásához vezet az imaginárius szintjén.”⁶⁰ Pontosan arról van szó, hogy sem Terike, sem Izabella nem foglalja el a számára előre kijelölt szimbolikus pozíciót, nem játssza el az előre megírt szerepeket, így a történet végére sem alakul ki egy stabil, koherens szubjektum. Az egymásnak ellentmondó diskurzusok határán konstruálódó női szubjektum folyamatos változásban van megjelenítve. Nem tudjuk,

⁵⁹ Judith BUTLER, *Jelentős testek. A „szexus” diszkurzív korlátairól*, ford. BARÁT Erzsébet – SÁNDOR Bea, Új Mandátum, Budapest, 2005, 109.

⁶⁰ Uo., 108. [kiemelés az eredetiben – Sz-P. A.]

a két nő sorsa hogyan folytatódik, csupán annyi derül ki, hogy a jövőben mindketten a házasságot jelölik meg célként. A mű nem kérdőjelezi meg a házasság intézményét, de láthatóvá teszi a hozzá kapcsolódó naiv nézeteket. A boldog befejezés hiánya az olvasót az elkoptatott történetben megjelenített legitimizált társadalmi szerepekhez fűződő nézeteinek átgondolására ösztönzi.

Nemcsak az utazás során megismert két nő, hanem – mint láthattuk – maga az elbeszélő is egy dinamikus, folyton változó szubjektumként áll előttünk. Miközben a narrátor egyre inkább az idegen kultúra kontinuumában határozza meg önmagát, segít az ide látogatóknak fordítani a különböző kultúrák, az eltérő elvárási horizontok között, megismeri és alkalmazza a „balkáni” életstratégiát; szembesül az idegen-ség hozzáférhetetlenségével is, az itt élők számára megmarad a vágyott „nyugati” nő pozíciójában. Az eltérő viszonyítási pontok váltakozásának megfelelően a stabil, jól körülhatárolható identitás helyett, egy paradoxonokat magába foglaló női szubjektum képe rajzolódik ki az olvasó előtt. Saját és idegen dinamikus változása mellett az utazás láthatóvá teszi a klisék, sztereotípiák, nemzetkarakterológiák gondolkodásunkat irányító hatását is. A narrátor az idegen kultúrát egy egyenrangú, életképes, másik kultúráként szemléli, nem a „nyugati” kultúrfölény perspektívájából. Az áthagyományozott tudással szembenő tapasztalatai hatására folyamatosan árnyalódik a „Balkánról” alkotott elképzelése. Mindez arra készteti az olvasót, hogy újragondolja az egyes nemzetekről alkotott elképzeléseit.

Összegzésként elmondhatjuk, hogy a *Leányregény* nemcsak képet ad a társadalmi folyamatokról, hanem Jausz szavaival élve betölti társadalomképző funkcióját azért, hogy „behatol olvasójának – »életgyakorlata« által meghatározott – elvárási horizontjába, befolyásolja világfelfogását, és így visszahat társadalmi magatartására is.”⁶¹ Mindez szükséges a tudattalanban rögzült struktúrák megváltoztatásához, ami nélkül a szimbolikus rend valódi átalakulása nem lehetséges.

Hagyomány- és szerepviszonyok Orbán Ottó nyolcvanas évekbeli lírájában

Orbán Ottó verseinek bonyolult én- és szerepviszonyait vizsgálva több lehetséges közelítési szempontot is választhatunk az összetett probléma feltérképezéséhez. Ennek során érdemes világirodalmi kitekintést tenni az elsősorban angolszász szerepverses hagyományt összevetendő Orbán meglehetősen sokféle lehetséges lírai szerepjátszásával, versszerepével, de éppúgy fontos a magyar irodalmi (kvázi közvetlen) előzményeket (elsősorban Weöres Sándor *Psychéjét*) és a vele kortárs irodalmi folyamatokat (mint a posztmodernitás játékosságában is fontos szerepet kapó intertextualitás és szerepjátszás) is vizsgálni a kérdés kapcsán.

Orbán karakteralkotó és szerepjátszó lírai eljárásainak vizsgálatakor alapvetően négy fontos hatáselemet vizsgálhatunk – melyek vélhetően nem egymást kizáró, hanem inkább erősítő, összeadódó módon jelentkeztek lírájában.

Egyrészt fontos regisztrálnunk Orbán Ottó költészetének már viszonylag korai időszakában is megfigyelhető érdeklődését azon beszédmód iránt, melynek köszönhetően akár harmadik személyben leírt, akár (változó beleéltségi szinteken) megalkotott és „felöltött” karakterek jelennek meg egyes verseiben (jellemzően afféle félfiktív figurák: költő- és művészelődök karakterrajzai). Ez bizonyosan nem független a szerző kiterjedt és szerteágazó műfordítói működésétől és világirodalmi tájékozottságától. Orbán hetvenes évekbeli verseiben a „több-kevesebb beleéltséggel” „színre vitt” költőkaraktereinek megjelenése, úgy vélem, párhuzamba hozható a Browning-féle drámai monológ műfajának tágabban értett irodalmi közegével, „az európai kultúrájú lírai törekvéseknek a 19. század harmadik negyedétől megjelenő »én«-többszöröző, a szétszóródó szubjektivitást jelző, personák képében elrejtő, elszemélytelenítő technikái”-val.¹

Másrészt érdemes figyelembe vennünk a Németh Zoltán által, a posztmodern szövegre jellemző nyelvhasználat és szövegalakítási technikák felől szemlélve kínált értelmezési keretet, melynek értelmében „a hagyománykezelés mint újraírás, illetve mint posztmodern intertextualitás”-t² emeli ki Orbán verseinek egyik meghatározó jellegzetességeként. Mint írja: „A populáris és elit irodalom megszólalásformái és kódjai keverednek [...] a nyelvi humor parodisztikus, ironikus és önironikus regisztereiben Orbán Ottónál”³.

¹ TARJÁNYI Eszter, *A drámai monológtól a szerepversig. Az örök zsidó és a műfaji háttér*, Irodalomismeret 2012/2., 11.

² NÉMETH Zoltán, *A posztmodern magyar irodalom hármasságának stratégiája*, Kalligram, Pozsony, 2012, 104.

³ Uo. Németh megjegyzése ugyan Orbán Ottó halálversei kapcsán kelt, de megállapításai a nem kizárólag haláltematikájú, viszont hasonló megoldásokkal élő Orbán-versek teljes csoportjára kiterjeszthetők.

⁶¹ Hans-Robert JAUSS, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja = Irodalomelméleti tanulmányok. A műalkotás születése és megközelítése*, szerk. VILCSEK Béla, ford. BERNÁTH Csilla, ELTE TFK, 1993, 227. [kiemelés az eredetiben – Sz-P. A.]

Igaz, a fentiek kapcsán szintén megszívlelendők Kabdebó Tamás Orbán költészetére és a posztmodern viszonyát vizsgálva tett, releváns megállapításai: „Érthető és méltányolható költőnknek az a törekvése, hogy minden (látszólag) csak formalista irányt, mint pl. a posztmodern elkerüljön. A posztmodern kultikus kulcsként használja a játékosságot, melyet mint elvet, azaz saját költői gyakorlatának kibővíthető paradigmáját Orbán Ottó elvet. Holott a posztmodern főleg azt teszi – mutatis mutandis –, amit egy évszázaddal ezelőtt az eklekticizmus tett. [...] És lám, a posztmodern társasjátékát játszani nem akaró Orbán, mint vérbeli költő, valójában nem nélkülözheti a játékosságot adta lehetőségeket...”⁴ Szintén fontos idézni ezen a ponton Balázs Imre József megállapítását, melyet magam is osztok: „Orbán szerepjátásai, különböző versformákban, hangnemekben való megmerítkezései összekapcsolódnak egy »megfejtésre« irányuló törekvéssel – sok esetben ez az »önmegfejtés« irányába mozdul el –, posztmodernséghez való kötődését így nem ebben a vonatkozásban érdemes megragadni”.⁵

Mindezek mellett azonban nem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy akár a drámai monológokra emlékeztető verstípusok, akár a Németh által posztmodern intertextualitású sajátosságokként azonosított megoldások megjelenése előtt is találhatunk Orbán Ottó korai költészetében olyan szöveghelyeket és eljárásokat, melyek az orbáni szerepjátás közvetlen előzményeiként azonosíthatók, ezáltal (egy korántsem külső hatások nélkül alakuló) belső alakulásfolyamatot is láttatni engednek a pálya egészének folyamán.

Elvégre a pályakezdés időszakában inkább hommage-ok, megidézések, valamint az önmitológia főszereplője, az épp csak megalkotni kezdett szerzői én körvonalazódó képébe „beemelt” kultuszmomentumok, mint a József Attila-i árvaság és költői szerep-költősors versekben gyakran „le is hivatkozott”, felismert, avagy teremtett párhuzamai után a hetvenes évektől fogva Orbán egyre gyakrabban versei szereplőivé tesz meg általa megidézett művészeket, a nyolcvanas évektől fogva pedig egyre kiérleltebb, virtuózabb technikákkal élve alakítja át más szerzők szöveghelyeit, gyakran megidézett figuráit is részben vagy egészben Orbán Ottó-alakmásokká (míg a verselés, a hangoltság, retorika szintjén az Orbán-vers is hasonul a megidézett költő-elődökéhez, -társakéhoz, ezzel párhuzamosan mind e virtuális „költőfigurák”, mind műveik is idomulni kezdenek Orbánéhoz, így sajátos, más-más arányban és technikákkal kevert szerepek és szövegfajták jönnek létre Orbán Ottó utolsó alkotói korszakának verseiben).

Egyszersmind szintén fontos eleme vizsgálatunknak, hogy hathatott-e Orbán Ottó ezen verseire akár a *Psyché*, akár Weöres Sándor más, részben vagy egészen szerepversszerű művei ihlető, mintaadó irodalmi hagyományként? Elvégre, ahogy Papp Ágnes Klára felhívja rá a figyelmet: „Ez persze nem jelenti azt, hogy korábban ne születtek volna nyelvi maszkok vagy a *Harminc bagatell*hez hasonló szösszennetek költők tollából, csak hogy ezek az életmű melléktermékeinek minősültek [...], Weöresnél viszont »önálló létmóddal« kezdenek rendelkezni, amit mutat egyrészt

⁴ KABDEBÓ Tamás, *Zengő kapufa. Orbán Ottó és a költészet*, Tiszatáj 2002/10., 34.

⁵ BALÁZS Imre József, *Az újraolvasás feltételei. Orbán Ottó: Összegyűjtött versei*, Jelenkor 2006/2., 228.

arányuk megnövekedése az életműben, önálló ciklusokba rendezésük, másrészt a kanonizált életmű szerves részévé válásuk”.⁶ A párhuzamosságon túl úgy találok, Weöres hozzáállása ilyen verseihez nagy eséllyel modellértékűnek mutatkozhatott Orbán számára, ami megfigyelhető e „szerepversek” életművén belüli arányában és fontosságában (még ha az életműegészen belüli ciklizált összerendezés csak „karinthkatúrái” esetében valósult is meg).

Hommage és életre keltés

Orbán Ottó „szerepviszonyai” lírája korai szakaszában

Orbán Ottó hatvanas években megjelent, első köteteiben (*Fekete ünnep, A teremtés napja, Búcsú Betlehemről*) az intertextuális-szerepjátó folyamat első jeleként első-sorban hommage-versek⁷ és említések szintjén fedezhetjük föl nagynevű költő- és művészelődök alakító (és egyben, ettől korántsem elválaszthatóan, költői identitást formáló) hatásának beszivárgását és felmutatásának szándékát. Ilyenek például a *Fekete ünnep* „Bartók emlékének” ajánlott, a *haldokló beszéde* című vagy az *Óda egy Van Gogh-képhez* című darabjai. Szintén figyelemre érdemes a *teremtés napja* nyitó-versének címében József Attila versét idéző, *Ars poetica* című darabja, a Radnótit megszólító modalitásban íródott hommage-vers, a *Szobor az abdai tisztásra*, illetve a hasonlóan ódai hangvételi vers, a *Bartók*. Külön kiemelendő a kötet *József Attila* című verse, amely a magasztalás és emlékállítás gesztusa mellett egyszersmind már stílusimitációs elemekkel is él (lásd már felütésében is: „Férges lombjait hullatja az elme, / reccsen a tekintet, mint csupasz ág”).⁸

Annak belátása végett, hogy az elsősorban a tiszteletadás gesztusaival élő, hatvanas években megjelent orbáni hommage-versek és a későbbi darabok által immár (fokozatosan egyre erőteljesebb karakterábrázolási eljárásokkal, majd, Orbán pályájának későbbi/„késői” szakaszában immáron parodisztikus-élcélődő megoldásokat is alkalmazva, lásd például: „Itt a vers, a versed mása, / dúlt idegzet, Kölcsey”)⁹ mindinkább „életre keltve” szerepeltetett költő- és művészárs karakterek bőrébe bújással élő versek között tényleges összefüggés lehet (álláspontom szerint a mindkét imént elkülönített változatba sorolható számos verset író Orbán Ottó esetében ezek valójában egyetlen, hosszas alkotói folyamat részei), idézem Bárdos László hommage-költészetéről írt tanulmányának fontos megállapítását: „nem mindegy, hogy a lírai beszédmű alanya [...] »rögtönösen« reagál-e egy költőtárs halálára (aki még mint ha élne), vagy mondjuk egy több évszázaddal korábban élt elődhöz fordul-e. Ebben a második esetben is meg kell elevenítenie *retorikailag* a rég holt klasszikust – az

⁶ PAPP Ágnes Klára, „*Tánc volnék, mely önmagát lejt*”. Weöres Sándor én-verseiről, Napút 2013/8., 55–56.

⁷ Bárdos László tanulmányából veszem át az általam is emlegetett verstípus leírását, amely tehát „valamilyen költő egy másik költőhöz, íróhoz, esetleg valamely társművészet alkotójához fordul, hozzá intézi szavait, és teszi ezt legtöbbször a tisztelet, a példa- és mintaválasztás, közös célvállalás kinyilvánítása végett – olykor a szelíd, netán rajongó szeretet hangsúlyaival, gesztusaival”. BÁRDOSS László, *Azonosulás, elkülönülés, kultusz. Egy verstípus tanulságai = Uő., A célra vezető eltévedés. Tanulmányok a magyar lírai moderniségről*, Parnasszus, Budapest, 2016, 115.

⁸ ORBÁN Ottó, *A teremtés napja*, Magvető, Budapest, 1963, 51.

⁹ ORBÁN Ottó, *Kocsmában meláz a vén kalóz. Új versek 1993–94*, Helikon, Budapest, 1995, 9.

eljárás többé-kevésbé a proszopopeia alakzatának kiterjesztésével vág egybe. Valahányszor már nem élő elődöt idéz meg a vers, így vagy úgy bekapcsolódik jelentésszerkezetébe a hagyományhoz való viszony, nemritkán pedig a hagyományért vívott küzdelem mozzanata.¹⁰

E két, láthatóan egymással Orbán Ottó líráján belül is kapcsolatban álló verstípus elkülönítésében azonban nemcsak az életmű korai szakaszában olvasható tiszteletadó művek hommage-jellege segít, hanem ezen a ponton is érdemes az Orbán által előszeretettel fordított és bizonyíthatóan aktív ihletforrásként, esetleg (bizonyos megoldások, eljárások esetében) mintaadó szereppel is bíró angolszász lírahagyományhoz fordulnunk. Ebből a szempontból válhat az Orbán-líra kapcsán is relevánssá D. Rácz István definíciója, melynek értelmében mind a drámai monológ, mind a maszkjelenéssel operáló szövegek esetében azok dramatizáltsága, a maszk megkonstruálásának aktusa és a narrativizálás egyformán és egyaránt fontos szereppel bírnak.¹¹ Ezt a szemléletet alkalmazva az Orbán-poétikára, látványosan elkülöníthetővé válnak Orbán hommage és maszk jellegű versei. Előbbiekből szinte teljes mértékig hiányoznak a definíció által meghatározott elemek, míg utóbbiakban rendre fellelhetők. (Továbbra is alapul véve az angolszász típusú kategorizálást, nevezetesen Ralph W. Rader D. Rácz által is felidézett megkülönböztetését,¹² Orbán szerepjátszó versei láthatóan inkább a maszk jellegű, mint a Browning-féle, drámai monológ típusú alkotások csoportjával hozhatók összefüggésbe, elsősorban előbbi kategória azon jellemzője miatt, melynek értelmében a versekben történő maszkkonstruálás és maga a versszituáció is inkább afféle szimbolikus teret képez meg, mintsem a teljes – drámai, színpadi[as] – azonosulás és átélés megoldásaival operál.) Rader legfontosabb meghatározása azonban vizsgálatunk szempontjából az, hogy a maszk jellegű versekben megképződő, versbeszélő karakter nem egy, a költőtől elkülönülő, kreált, természetes személy, hanem egy, a költőből létrehozott (pontosabban „projektált” [„projected”]), mesterséges személy, olyan maszk, amelyen keresztül szól a költő.¹³

Az Orbán-féle (valamelyest) maszk jellegű versek beszélője jellemzően egy efféle, láthatóan (és az olvasó számára rendre felderíthetően) mesterséges személy. Karakterisztikája láthatóan (és szintén az olvasó számára felderíthetően, leggyakrabban játékos irodalmi vagy életrajzi utalások által jelölt módon) sok elemből épül fel. Részét képezi Orbán Ottó irodalmi alakja (tehát a költő teljes odáig elkészült életműve, re-

¹⁰ BÁRDOS, I. m., 116.

¹¹ „Both dramatic monologues and mask lyrics are forms of poetry in which dramatization, the construction of masks and narrativization play equally important roles.” D. Rácz István, *Philip Larkin's Poetics. Theory and Practice of an English Post-war Poet*, Brill Rodopi, Leiden, 2016, 68.

¹² „In the dramatic monologue proper (the prototype is Robert Browning's poetry) neither the speaker, nor the setting is symbolic: everything is literal and natural, but nothing is actual. The position of the reader tends to be similar to that of the spectator in conventional theatre, and s/he is invited to form a moral judgement of the protagonist. [...] In this genre the speaker usually addresses a fictitious listener rather than the reader. [...] However, in a mask lyric, which usually addresses the reader directly, both the speaker and the setting are constructed as symbolic; some of Rader's examples are Tennyson's »Ulysses«, Browning's »Childe Roland« (significantly different from his best-known poems) and Eliot's major poems, including »The Waste Land«. To follow Rader's logic: whereas with dramatic monologues proper the reader's predominating attitude is judgement, with mask lyrics it tends to be insight.” Uo.

¹³ Uo., 69.

cepciója, a művei által megrajzolt életrajzi narratíva, politikai, eszmei, irodalom- és művészetpolitikai állásfoglalásai), ahogy gyakran Orbán tényleges, életrajzi személye is (ezek azok a momentumok, ahol a vers arra emlékezteti olvasóját, hogy „szerzője” nemcsak az iménti – irodalmi – alakkal azonos, hanem közben kvázi magánemberként is zajlanak – művészetére is hatással lévő – életeseményei), miközben a maszkot konstruáló elemek másik csoportjában megtaláljuk a fel-/megidézett költőnek szintén teljes életművét és recepcióját, ismert (vagy: műveltségi alapon ismerhető) életrajzát, illetve fikciósan rekonstruált személyes, magánemberi vonásait is. Orbán sajátosan (többé-kevésbé) maszk jellegű versei rendre ezen elemek afféle kevercsként alkotják meg versbeszélőjüket,¹⁴ azonban e keverés arányait, fókuszát és domináns-kevésbé domináns részeinek összetételét (értve ez alatt, hogy tehát adott versben valamelyest inkább „Orbán Ottó” figurájának karakterisztikája mozdul-e el nagyobb mértékben például „Kölcsey” vagy „Balassi” – természetesen ugyancsak fikciós, a versek kontextusában pedig leggyakrabban sajátos játékosággal „félfikciósként” láttatott – figuráihoz, avagy fordítva, netán lényegében ugyanolyan mértékű-e mindkét „fél” azonosulása a másikkal) tekintve jellemzően más-más végeredményt alkotnak e versek, az eljárás azonban szinte minden esetben az imént leírtakon alapszik. Ugyancsak ezen verscsoporton belül növeli a lehetséges variációk és játékok lehetőségét a parodisztikus viszonyulás megléte, avagy hiánya. Meggyőződésem szerint ugyanis a korábban kifejezetten termékeny és sikeres paródiáírónak bizonyuló Orbán vélhetően azért hagyott föl szinte teljesen 1977-es paródiakötete megjelenése után „karinthkatúrák” írásával, mert irodalmi paródiái megoldásait és (részben) funkcióját is más típusú, immáron nem közvetlen és kizárólagosan parodisztikus versei, hanem elsősorban épp e maszk jellegű, szerepjátszó művei (illetve azok egy része) vették át. Ennek egyik legszembetűnőbb példája Orbán *Vanitatum vanitasa*.

Dúlt idegzetek

A Vanitatum vanitas elemzése a benne kínálkozó szerepviszonyok és -lehetőségek felől

A vers maszkkonstrukcióját megvizsgálva egyértelművé válik, hogy ez esetben „Orbán Ottó” figurája válik dominánssá, míg „Kölcsey”-é az, amelyik inkább azonosul. Ez mindeneelőtt abban a gesztusban érhető tetten, hogy a versbeszélő már rögtön a felütésben elkülöníti magát az egyes szám második személyben megszólított alaktól (Kölcseytől): „Itt a vers, a versed mása, / dúlt idegzet, Kölcsey”.¹⁵ Miközben azonban megszólítva, tehát az egyes szám első személyű önmagától látványosan elkülönítve

¹⁴ Állításom ezen a ponton, úgy vélem, összhangban van Balázs Imre József szemléletével is, aki szerint „az Orbán-költészet (és tragikus irónia-felfogása is) akkor nyílna meg igazából a kortárs versértés irányában, ha nem a személytelen és szerepjátszó, ént kizáró költészet felől helyeznénk el »megnyugtatóan« egy előző korszakba, hanem azoknak az újabb köteteknek a provokációit is hasznosítva, amelyek a személyességnek és a biográfiának az irhatóságát állítják, invenciózus módon (Oravecz Imre, Lövétei Lázár László, Peer Krisztián, Tóth Krisztina vagy akár Térey János nevét is lehetne említeni ebben az összefüggésben)”. BALÁZS, I. m., 231. (Kiemelés tőlem – Ny. G. Á.)

¹⁵ ORBÁN, *Kocsmában meláz a vén kalóz*, 9.

beszél a versbeszélő Kölcseyről, az ő „versének másával” szól róla, teljes mértékig emulva az eredeti, Kölcsey-féle *Vanitatum vanitas* poétikai megoldásait – gunyoros felütésével azonban egyszersmind ki is karikírozva az eredeti vers emelkedettségét. A felütésben látható, bonyolult versszituáció tehát így foglalható össze: valaki Kölcsey poétikáját, verselését „ellopva” beszél Kölcseynek – Kölcseyről, méghozzá a nagy, nemzeti költő alakjáról szóló diskurzusoktól nagymértékben elütő, „kollegiálisan” gúnyos, szinte lekicsinylő minősítéssel élve, a szerzőt „dúlt idegzetként” minősítve. Nem véletlen, hogy az első versszak második négy sora fel is fedi: ez esetben nem annyira a költők *alakjainak*, sokkal inkább megszólalásuk *helyzetének* párhuzamai okán kapcsolja össze őket a vers, elvégre: „hiába új a század, / ha a régi a gyalázat”.¹⁶

Orbán *Vanitatum vanitas*ának közbeeső három (2., 3., 4.) szakasza az első versszak végén megfogalmazott állítás kifejtéseként, alátámasztásaként funkcionál. Ezekben a strófákban a versbeszéd világtörténelmi szkepticizmusa Kölcsey verséhez hasonlóan általános érvényű, sommás kijelentésekben nyilvánul meg. Ilyen értelemben is bevonja Orbán saját versének értelmezésébe Kölcsey azonos című művét: az Orbán-vers tételkifejtő szakaszai egyszerre támasztják alá Kölcsey költeményének kvázi alaptételét („Minden épül hitványságon”) és az erre épülő, orbáni állítást: „hiába új a század, / ha a régi a gyalázat”. Az idézetekben olvasható „új” és „rég” kifejezések ugyanis a két vers közös diskurzusrendszerében láthatóan a Kölcsey-vers korát jelölik meg viszonyítási pontnak, miáltal az Orbán-vers sajátos válaszként is felfogható az eredeti *Vanitatum vanitas*ra, amennyiben azt hivatott összefoglalni, hogy milyen tapasztalatokkal gazdagodhatott az emberiség a két mű megszületése között eltelt időben. Ennek összegzéseképp is értelmezhető az Orbán-vers harmadik versszakának utolsó előtti sora: „nincs új, csak új változat”.¹⁷ Az Orbán-féle *Vanitatum vanitas* utolsó versszakában ismételtén sajátos párbeszédbe lép Kölcsey művével. Utóbbinak azon sorára, melyben megfogalmazódik az *értelmetlen világgal* szemben tanúsítható, ideális magatartásforma („Hát ne gondolj e világgal”), Orbán verse egyszerre ad azzal összhangban-egyetértésben felfogható választ: „Legyints rá, és menj tovább!”,¹⁸ miközben a sor vissza is vonatkozatható az Orbán-versben szereplő Kölcsey-karakterre is. Érdemes ugyanis emlékeznünk rá, hogy Orbán *Vanitatum vanitas*a, alapvető vershelyzetét tekintve, pro forma Kölcseyt megszólító kvázi monológként pozicionálja magát, s felütése után egyedül itt, a verset záró sorban tér vissza a meg-, illetve felszólító hangnem. A vers mindvégig finom játékot érvényesít az intonáció lehetséges többértelműségével, elvégre a Kölcseynek címzett megszólítás után folyvást általános érvényű, a világ működésére vonatkoztatott kijelentésekben beszél, minek következtében utolsó sorának egyes szám második személye is értelmezhető általános érvényű tanácsként – de egyszersmind a versszöveget keretező visszacsatolásként is a felütés megszólító hangneméhez. Ez utóbbi esetben, ahogy Orbán legtöbb, más költöket-

¹⁶ Uo.

¹⁷ Uo. (Kiemelés az eredetiben) Ez a sor egyszersmind ugyancsak felfogható önironikus reflexióként is, amennyiben Orbán verse, nyíltan rájátszva és megidézve Kölcsey versét, egyszersmind azzal azonos címet viselve ugyancsak felfogható a tétel (poétikai) igazolásaként is, mondván nem (teljesen) új, csak egy régebbinek új változata.

¹⁸ Uo., 10.

művészeket megidéző alkotásában (még az hommage jellegűek számos darabjában is), úgy itt is láthatjuk az egyetértés–azonosulás és vitakozás–elkülönülés ellentétes gesztusainak keveredését. Elvégre, amikor Orbán Ottó verseiben „más szerzők hangján” vagy „bőrébe (szerepébe) bújva” beszél, miközben sosem teljesíti ki szövegeiben a transzformáció illúzióját (a raderi distinkció alapján ezért is tekintem Orbán ilyen verseit minden esetben inkább maszk-, mintsem drámaimonológ-szerűeknek), egyúttal mindig transzparenssé teszi e műveiben, hogy a szöveg fikciója szerint nem „Balassi”, „Arany” vagy „Kosztolányi” a versbeszélő, hanem vagy az ezek „bőrébe bújó” Orbán Ottó, avagy egy a két karakterből létrejött, hibrid személy. (Elsődlegesen ez utóbbi vonás az, ami miatt nem tekintem maradéktalanul maszkversszerűen olvashatónak sem ezeket a műveket. Egyszersmind viszont a számos Orbán-versben létrejövő hibrididentitásnak a maszkképzés eljárása felől való értelmezésének relevanciájára figyelmeztet Németh Zoltán – igaz, részben más téma, az álnévhasználat kapcsán tett, de ez esetben is érvényesnek ható – fontos megállapítása: „A maszk [...] vágyjáték, a rögzített identitásból való kilépés, felfüggesztés, eltörlés vágyának eszköze”).¹⁹ Ezek a gesztusok pedig egyszerre közvetítik az akceptálás és az elkülönülés gesztusait, amennyiben Orbán figurája egyszerre „engedi át” beszédének, illetve szereplehetőségeinek „terét” egy másik karakter számára, miközben ez az átengedés sosem maradéktalanul teljes, ezáltal minduntalan jelezve, hogy a „felvállalás” gesztusa csak bizonyos keretek között, „megkötésekkel” értendő, mindvégig fenntartva tehát Orbán adott „különvéleményeinek” lehetőségét. Ez a distinkció a *Vanitatum vanitas*ban is megjelenik: mikor Orbán Kölcsey (félfikciós – mivel részben az igazi Kölcsey versére, életművére és életrajzából ismerhető vonásaira alapozva, részben pedig maga Orbán által kreálva karakterre) alakját „dúlt idegzetűnek” minősíti, nemcsak a Kölcsey-karakterrel jelent ki valamit, hanem a versbeszélő alakját hangsúlyosan kivonja az összehasonlításnak ezen részéből; tehát olyasvalaki értékeli így Kölcseyt, aki nem osztozik a megszólított ezen vonásában. Ennek fényében pedig a verset záró „Legyints rá, és menj tovább!” ismételtén afféle kollegiális-közvetlen tanácsként értelmezhető a dúlt idegzetű Kölcsey (részben, természetesen, ugyancsak szeretetteljesen gunyoros) csitítása-nyugtatásaként is. (Ez az értelmezés egyben kijelöl még egy önironikus csavart is a vers interpretációjában, figyelembe véve, hogy amennyiben Kölcsey dúlt idegzetét nem kizárólag az életrajzból ismert, vélelmezhető személyiségvonásaira vonatkoztatva értjük, hanem – s ehhez Orbán verse a hangsúlyos megidézéssel bőségesen elegendő alapot szolgáltat – kifejezetten a *Vanitatum vanitas*t író Kölcsey – tehát: a *Vanitatum vanitas*ban megszólaló versbeszélő! – habitusára, úgy a vele minden lényegi kérdésben egyetértő, a világot ugyanolyan menthetetlenül értelmetlenné látó, orbáni versbeszélőre is egyaránt igaz lehet, hogy idegzete „dúlt”, s a vers sajátosan finom, önironikus fricskájaként értelmezhetjük, hogy e zaklatott, szorongós, „dúlt” vonását Orbán versbeszélője saját magán nem veszi észre, hanem kizárólag a Kölcsey-karakterre projektálja, öneki adva a saját maga számára is megszívlelendő tanácsot, miszerint legyintsen rá, és menjen tovább.)

¹⁹ NÉMETH Zoltán, *Maszkok. Álnév és névtelenség az irodalomban*, Palócföld 2013/4., 43.

Végvár a Bécsi úti ház erkélyén. A Melyben Balassi modorában fohászkodik című vers elemzése a benne kínálkozó szerepviszonyok és -lehetőségek felől

A maszkszerű konstrukcióval létrehozott hibridkarakterizáció egy másik látványos megnyilvánulása Orbán Ottó *Melyben Balassi modorában fohászkodik* című versében figyelhető meg. Míg az iménti példánál azt láthattuk, hogy inkább az „Orbán Ottó” figura válik dominánssá a létrejött maszkkonstrukcióban, ebben a versben inkább „Balassi” felől érkeznek a domináns elemek. A vers már címében kijelöli az értelmezési kereteket, amennyiben pretextusában jelöltté teszi, hogy az alább olvasható, lírai megnyilvánulás Balassi *modorában* szól, s a fohász ilyesformán konvencionálisabb értelemben is megjeleníti, egyfajta beszédaktusként végre is hajtja a szerep felvevésének aktusát. Ilyen szempontból azonban szinte csalóknak bizonyul a cím: míg a *Vanitatum vanitas* Kölcsey ismert versének címét kapva szinte teljes azonosulást sejtet, ezúttal a cím a maszk és az azt felöltő távolságtartását hangsúlyozza, holott a *Balassi modorában* sokkal látványosabb, hangsúlyosabb maszkképzési eljárásokat mozgósít aztán versszövegében, mint például a *Vanitatum vanitas*. (A két vers ilyenén összehasonlítása természetesen csak egy bizonyos mértékig releváns; elvégre egyazon költői eljárás két relevánsan [el]különböző végeredményt eredményező teljesítményt vetem össze általuk, azonban lényeges emlékeztetnünk magunkat, hogy a versek nem teljesen egy időben születtek – noha, megítélésem szerint, egyazon alkotói időszakban –, s nem is egyazon kötetkompozíció részei: a *Melyben Balassi modorában fohászkodik* az 1992-es *A keljőljancsi jegyese* kötetben jelent meg, míg a *Vanitatum vanitas* az 1995-ös *Kocsmában méléz a vén kalózban*.) Mindazonáltal a vers címkonstrukciójában is rájátszik a Balassi-versekre, a versbeszélő egyes szám harmadik személyben megjelölt pozíciójából leírt, rövid, összefoglaló jellegű cím az Orbán-vers kontextusán belül ez esetben nagyjából azt jelenti, hogy a Balassi(hoz hasonlatos) versbeszélő jelenti ki magáról, hogy a következő versben Balassi modorában fog fohászkodni. Ez a játékos gesztus újfent felidézheti bennünk a Rader-féle elkülönítést, melynek értelmében a maszkszerű vers transzparenssé teszi olvasója számára a saját szimbolikus kontextusú kereteit, szemben a drámai monológ eljárásaival. Ugyancsak párhuzam vonható a vers szövegében konkrét rájátszással megidézett Balassi-vers (*Egy katonaének*) és az Orbán-mű eljárása közt, amennyiben *ahogyan* Balassi versét „Az Csak búbanat nótájára” szerezte, hasonlóképpen használta fel²⁰ művéhez Orbán Ottó Balassi stílusát, költői elemeit,²¹ fogásait,²² akár átalakítva (jelöletlenül) (meg)idézett, is-

²⁰ Ahogy ezt Lator László is kiemeli verselemzésében: „Balassi szinte minden verse másoktól átvett, eltanult-honosított, a maga temperamentumához igazított formákban íródott. *Ad notam* ennek-annak. Ez itt a legközismertebb, a bármelyikünk középiskolás emlékeiből előhívható Balassi-strófa”. LATOR László, *Balassi modorában = Ostromgyűrűben. In memoriam Orbán Ottó, vál., szerk. Uő., Nap, Budapest, 2003, 196.* (kiemelés az eredetiben).

²¹ Ismét Lator László elemzésére hivatkozva: „az *Egy katonaének*nek nemcsak a hangulata, tónusa van benne Orbán Ottó versében, hanem néhány jól felismerhető eleme is. *A széles föld, a jó illatú mező, a sok szép madár* a Balassi-vers képei. Az Orbánéi meg: *Isten szabad ege, madarak serege, széljárta, tág fényesség*”. Uo. (Kiemelések az eredetiben).

²² Valamint: „Az utolsó szakaszban értesülünk, ahogy Balassiban szokás, a vers születésének színhelyéről”. Uo., 198.

mert szöveghelyeit (legszenbetűnőbb és hangsúlyosabb utalásként: „Vitézek, mi lehet ez széles föld felett szebb dolog az végeknél?”, vö.: „Ifjúság, mi lehet / e széles föld felett / szebb dolog az ép testnél?”),²³ verseinek modalitását, „modorát”.

A vers az Orbán-féle maszkképzésnek meglehetősen radikális megoldásával élve voltaképp „szélsőértékeket” mozgósít a konstrukcióban: míg a vers nyelvi megalkotottsága (mindösszesen egyetlen, a Balassi-imitáció által megidézett korszak idejéből kilógó és a Balassi-versek stílusától is hangsúlyosan elütő, modernizáló, anakronisztikusnak számító kifejezés [kempingszék] használatát leszámítva) szinte teljes mértékig Balassi költészetének jellemző jegyeit, hanghordozását, verselési megoldásait imitálja, „tartalmában” az életrajzi Orbán Ottó, a betegségével viaskodó, egészséges, fiatal állapotának elvesztésével folyvást szembesülő alak pozícióját veszi fel. A „Balassi” és „Orbán” karakterek esetében Orbán tehát olyan maszkot alakít ki versében, melynek megalkotásából ezúttal az „életrajzi Balassi” és a „költő Orbán” halmazai lényegében teljesen kiesnek, helyette a „költő Balassi” (fohásza formájában) és az „életrajzi Orbán” (a vers témájában) elemeiből képződik meg a vers szimbolikus félfikatív beszélője.²⁴ Hogy mégis láthatóan hibridkarakterű maszk megalkotásának, nem pedig pusztán egy bizonyos (Balassitól átvett-imitált) „forma” és (Orbán betegség-/elmúlásverseire jellemző) „tartalom” ötvözetének lehetünk tanúi a versben, Lator László fontos meglátása is alátámasztja: „Meggockáztatom: ha nincs Balassi, Orbán nem is látná ilyennek, ilyen tágasnak, fényesnek, ilyen szabadnak, mezeinek a világot. Láthat ugyan a Bécsi úti ház erkélyéről is mindenféle szépet, a Dunát, a budai hegyeket, de mintha ebben a nagyvárosi tájban Orbánnak mégiscsak ott tündökölné Balassi nyersebb, levegősebb, gyűretlenebb, nagy égbolt alatt kitáruló, messzire futó mezeje. De hogy egy vers megfényesítse a valóságos tájat, ahhoz másféle energiaforrás is kell. Meg is fordíthatom akár: Balassi botticellisen ragyogó, esetleg a táj fölé magasodó, ellenség fenyegette végvár tornyából szemlélt világa még fényesebb, még határtalanabb, merthogy Orbán Ottó is nézi. Merthogy Balassi szertelen életöröme mögött ott van Orbán közérzete”.²⁵ Nem véletlen, hogy az Orbán-vers elemzésekor Lator László is Orbán Ottó sajátos „tolvajtermészetét” emlegeti, melyet Weöres Sándor költői attitűdjéhez hasonlatosként jellemez, mondván: „ha valami megtetszett neki, ellopta. Úgy tudta ellopni, hogy aztán egészen az övé lett, és persze jobb, mint amilyen a tulajdonosánál volt”.²⁶ A Lator-féle minőségértékelés kérdését (kinél mi és miért volt „jobb?”) ezúttal figyelmen kívül hagyva az imént idézett megállapítás fontos elemének tartom, ahogy Lator is kiemeli mind az áttemelés, mind a transzformáció mozzanatait. A „megváltoztatva megörzés” Orbán Ottó hagyományviszonyának jellemző vonásaként tételeződik szinte minden az irodalmi hagyomány felől érkező, illetve vele kortárs irodalmi hatás feldolgozásának kezelésében, kiváltképp pályájának kezdeti (hatvanas évekbeli) szakasza után. Lator egyszersmind „színészalkatnak” is találja

²³ ORBÁN Ottó, *A keljőljancsi jegyese*, Századvég, Budapest, 1992, 58.

²⁴ Lásd, szintén Latornál, annak nyomait, ahogy Orbán tudatosan jelzi versében a maszk és a szimbolikus versszituáció hibridjellegét: „A kép, a nyelv egy-egy darabja stilizálatlan, mai, városi”. LATOR, *I. m.*, 197.

²⁵ Uo., 196–197.

²⁶ Uo., 194.

Orbánét, mely „szeret egy-egy költőt, stílust, formát eljátszani”.²⁷ Ennek kapcsán, bár Lator nem von egyértelmű párhuzamot a stílusimitációknak (elsősorban) nem parodisztikus versekben való felerősödése és az Orbán-paródiák az 1977-es kötet megjelenés utáni, látványos elapadása között, a szerző „színészalkata” és paródiáinak sikerültsége között viszont egyértelmű összefüggést látat. A következőkben pedig maga is az orbáni hibridalakok kialakításának általam is felvázolt alapképletére utal: „Úgy hasonítja magához, hogy azért megőrzi eredeti természetét is”.²⁸

*A maszk mögött
Psyché, Arany és Orbán*

Úgy vélem, Balázs Imre József szóhasználata sem véletlen, mikor arról szól, hogy Orbán „[s]zerepjátékai a különböző *maszkokban* keresett, azokban megmutatkozó igazságok megtapasztalására tett kísérletek”.²⁹ Egyszerűen éppen ez a vonása mutatja meg leglátványosabban Orbán maszkképzési eljárásai és a bahtyini értelemben vett, karneváli maszkképzés közötti különbséget, mely utóbbival tanulmányában Papp Ágnes Klára szoros összefüggésben látatja többek között Weöres Sándor *Psychéjét* is: „Ez a fajta [ti. a bahtyini – Ny. G. Á.] maszkfelfogás egy az egyben jelenik meg a Középkori *joculátorban* vagy a bolondszerep különböző változataiban (*A szájharmonikás bolond*, a *Részegség*, *A másnapos*, a *Bolond Istók*, az *Eulenspiegel a sírban*, a *Kakuk Marci nótája*, *A részeg ördög*, *Az ég-sapkájú ember*, *A bolondok karácsonya*). De ilyen maszk *Psyché*, *Mezzofanti bíboros*, *Nareki Gergely* alakja is Weöres költészetében, és e szempontból teljesen irreleváns az a kérdés, hogy történeti vagy fiktív figuráról van-e szó. Ezek sajátosságát az adja, hogy nem a szubjektum önkifejezésének rendelődik alá a szerep, és a szerep meghatározta nyelv-választás, hanem épp ellenkezőleg: a használt nyelv hozza létre a szerepet, az írás szubjektumát és annak világát, mint ahogy a *Harminc bagatell* sorozat Ányos Pál, Kölcsey, Csokonai hangját idéző négyesorai.”³⁰ A szubjektum önkifejezésének alárendelt szerep és a használt nyelv által létrehozott szerep közötti, látványosan regisztrálható különbség dacára mégis számos rokon vonás fedezhető fel Weöres és Orbán bizonyos szerep-, vagy különböző irodalmi alakokat megidéző verseinek konkrét eljárásai között. (Olyannyira, hogy az Orbán Ottóét megelőző magyar lírai teljesítmények közül messzemenően Weöres Sándor bizonyos megoldásaival fedezhető fel a legnagyobb fokú hasonlóság.) Ezt szemléletesen érzékeltetik Papp Ágnes Klára megfigyelései Weöres *Negyedik szimfóniája* kapcsán.³¹

²⁷ Uo.

²⁸ Uo.

²⁹ BALÁZS, I. m., 228. (Kiemelés tőlem – Ny. G. Á.)

³⁰ PAPP Ágnes Klára, *A paródia ars poeticája. Szerep és maszk Weöres Sándor költészetében*, Látó 2013/6., 51. (Kiemelés tőlem – Ny. G. Á.)

³¹ Például: „a nyelvi felszín tökéletes Arany-imitáció. A vers »kétlelkűségét« mutatja, hogy az álom-meg-elevenítő Weöres-költemények jellegzetes dinamikus verbalitása hogyan alakul át, »olvad bele« az Arany János-féle elbeszélő költemény összetett mondatszerkezetébe, állítmányból alárendelt mondatrészekké válva, igéből legtöbbször határozói igenevekké alakulva [...]. Ezek a megidéző igék nem az Arany-imitáció részei, hanem az Arany hangját: »álmát« megelevenítő Weöres-féle mágia kellekai. [Ügyszintén rá jellemző – mint erről már szó volt – az álom összekapcsolása a magával sodródó tánc kép-

Arany példája Orbán Ottó esetében azért is lehet a megidézéshez és a szerephez való viszonyulás harásos szemléltető eszköze, mivel az ő alakjával kapcsolatban találunk olyan (hetvenes évekbeli, *A föltámadás elmarad* kötetben megjelent) Orbán-művet is, mely bár már címadásában (*Arany János a Múzeumkertben*) is hivatkozik a szerzőre, a megidézésnek lényegében semmilyen látványos emulálási gesztusát nem hordozza. De például, mint a *Szép nyári nap, a párkák szótlanul figyelnek* kötet *Arany Jánoshoz* című versében is megfigyelhetjük, a későbbiekben Orbán is előszeretettel élt az Arany-féle költői nyelv átalakítva végrehajtott fel-, illetve megidézésének (például nagyon hangsúlyos és Orbán versmegoldásaira jellemző, még képzettársításában is, a versfelütés jelöletlen Arany-idézetének megváltoztatása: „Ég a sugaraktól sebhelyes föld arca”)³² eszközével. Ebben a versben is jól látható, ahogyan Orbán Ottó alapvetően a (képzelt-[fél]fikciós) szubjektumok, saját költői perszónája, illetve a műveiből, ars poeticáiból megképződő „Arany János” alakjának valamiféle találkozási pontjában látatja a versben tárgyalt kérdéseket és meglátásokat: ezek a témák jellemzően Orbán Ottóéi, de a vers fikciós terében olyan kérdésekként tételeződnek, melyek relevánsként tűnnek föl Orbán és Arany irodalmi alakjainak fikciós diskurzusában. Az ars poetikus merengés tárgya a költészet mibenléte, az Orbán által ezzel rendre szoros összefüggésben látatott, végső (jellegű) kérdések fénytörésében. Míg ezek a témák és kérdések, természetesen, a maguk *univerzális* jellegében nem tekinthetők specifikusnak, a vers gondolatmenete és annak megfogalmazása, perspektívába helyezése, míg nagymértékben támaszkodik nyelvi megfogalmazásában Arany János költői szótárára, a prototipikusan ars poetikus Orbán-versek jellemzőit mutatja: „Mi hát a költészet, mesterek közt mester, / zúgó csillagok közt a lassan-a-testtel; / mire illik rá még ugyanúgy a mérték, / ahogy azt a régi mesterek kimérték, / hogyha egyszer nincs is vagy nem úgy van isten, / hogy emberi mérték szerint is segítsen? / Vagy épp ez a versben rejtőzködő lényeg, / amivel nem bírnak sem érvek sem tények, / mert mindent magához hasonlónak képzél, / hámozzon bár híg űrt távcsővel és ésszel”.³³ Látható, hogy a töprengés-merengés formációi, a kvázi „régimódi”³⁴ költők (a vers ke-retein belül mester–tanítvány viszonyt tételezve megjelenített) kapcsolata válik azzá a közös ponttá, mely az Orbán-vers értelmezési tartományán belül megteremti a két költői alak találkozásának szellemi-gondolati, bizonyos értelemben, egyszerűen szubjektív talaját. Másrészt viszont a vers ezzel egy időben nyílt szembeállítások mentén mutatja föl a két költői alkat közötti különbségeket is (míg Orbán alakjáról mondatik ki, hogy „nem hajtom meg neki [az istennek – Ny. G. Á.] a térdem”, s ha

zetével az utolsó előtti strófában.) Ugyanakkor ezen belül a mondatszerkezetet, az igék névszósítását, a szinonimák közti választást a nyelvi szerep vezérli.” Uo., 52.

³² ORBÁN Ottó, *Szép nyári nap, a párkák szótlanul figyelnek*, Magvető, Budapest, 1984, 25.

³³ Uo.

³⁴ Mindösszesen pár verssel ez előtt a kötetkompozícióban épp Orbán egyik, a kor vezető irodalomtudományi szemléletével pörlekedő, gunyoros darabja, *A líra rossz korszaka* olvasható, benne ezzel a(z) Orbán által a nyolcvanas évektől fogva mind gyakrabban és hangsúlyosabban használt, költői önképebe beépített) jellemzéssel: „öregszem nem vitás / a régi iskolához tartozom / mint a divatjamúlt / mert a maguk róhejes módján reneszánsz beatek / akiket így vagy úgy de a teljes ember érdekelt / és nem a nyelvtudomány cingár kísértete”. Uo., 16.

mégis, „akkor se békül”, addig Arany a „Megfontolt Nagymester”, illetve: „zúgó csillagok közt a lassan-a-testtel”).³⁵ A versben felmutatott ellentmondásokat, alkatbeli különbségeket, noha kibékíteni vagy jelentőségüket csökkenteni, relativizálni nem törekszik Orbán, mégis fontosnak érzi, hogy összehangolja; ezekben is megelvé valamiféle „közös nevezőt”, voltaképp a diskurzus megteremthetőségének és folytathatóságának platformját hangsúlyozva. Elvégre, míg Orbán alakja, önjellemzése szerint lényegében azonosul „a versben rejtőzködő lényeg”-gel (ez szintén Orbán ilyen műveinek sokszor ismételt, jellemző fordulata), tehát a „buzgó tébollyal” és „oktalan daccal”, a vers állítása alapján Arany János költészete is ugyanerre a jelenségre reagál – Orbán lírájához képest (részben) más gesztusokkal: „Megfontolt Nagymester, te is csak rá [a tébolyra és dacról – Ny. G. Á.] hallgatsz”.³⁶ A felvázolt párhuzamok és ellentétek metszetében azt a(z alkati) hasonlóságot felmutatva leli meg nyugvópontját a vers, miszerint mindkét költői alak (és lírájuk) közös eleme „a remény furfangjában” való, bizonyos nézőpontból észszerűtlennek is található hit. A vers így jut ugyanahhoz az önironikus konklúzióhoz, melyhez számos más alkalommal is megérkeznek Orbán Ottó ars poetikus darabjai, mégpedig „a költő” alakjának afféle szelmalomharcot vívó, Don Quijotéere emlékeztető habitussal megjelenített, tragikomikus figuraként való láttatásához, aki a költészet és a filozófia végső kérdéseinek magasatos tartománya felől nézve nagyszabású, heroikus küzdelmet folytató, míg a hétköznapi élet kisebb léptéke felől szemlélve azonban nevetséges, karikatúrisztikus alak, afféle pipogya, örök vesztes, és (Orbán számos versére ugyancsak igen jellemző, fanyar kettősséggel) e két szemlélet egyszerre, egymást nem kioltva, hanem együttes megtapasztalásában (ez esetben a mit sem birtokló balek és a legértékesebb „valuta” birtokában lévő alak együttes megfestésével) tűnik fel igazként – a versben szereplő mindkét szubjektumra egyaránt: „És üres markunkban csillog az aranypénz”.³⁷

Ahogy arról gondolatmenetem korábbi pontján is már szó esett, Orbán Ottó efféle verseinek szereplői jellemzően szimbolikus alakok. Ennek szemléletes példája Arany Jánosé is, akinek figurája Orbán öt megidéző verseiben rendre lényegében ugyanabban a szimbolikus asszociatív körben tűnik fel: Arany költészete rendre vonatkoztatási pontként szolgál (például „Arany János aranypénze, / melyet nem váltottam rézre”),³⁸ míg alakja egyrészt a higgadt, megfontolt, bölcs (nem ósdi, régies, hanem értéket őrző értelemben) klasszikus, „konzervatív” költő mintaképe (nem véletlen, hogy a *Távlat a történehez* kötet *Az öreg Arany* című versének beszélője az öreg Arany János fikciós pozícióját választja borongása médiumának), másrészt költészeti és irodalmi alak valamiféle közös halmazát értelmezve Arany János rendre afféle (irodalmi) apa-, illetve mentorfiguraként, tehát *elődként* jelenik meg Orbánnál (például „bronz-ükapám” az *Arany János a Múzeumkertben* című versben).

A Weöres Sándor és Orbán Ottó költői alkata közötti hasonlóság melletti érvként citálható egybek mellett Márton László előbbiről szóló esszéjének azon érvelése is,

³⁵ Uo., 25.

³⁶ Uo.

³⁷ Uo., 26.

³⁸ ORBÁN, *A kelföljancsi jegyese*, 15.

melynek során Weöres *próteuszi* alkatáról szólva az alábbiképpen (Orbán Ottóról adott leírásaimmal nagy fokú hasonlóságot mutatva) így jellemzi annak „én”-képzetét: „nem tudhatom, hol ér véget WS, az úgynevezett »én«, és mikor szólalnak meg azok a hol valóságreferenciális, hol fikatív, hol imaginárius szellemhangok, akiket WS mint hatalmas (azaz nagy volumenű és nagy hatalmú) költői kapacitás integrált az életmű-be”.³⁹ Illetve említhetjük Papp Ágnes Klára Weöres egyik korai én-verse (*Fű, fa, füst*) kapcsán tett egyik megfigyelését, miszerint „Az én határainak átlépését azért fontos hangsúlyozni, mert itt még csak a háttérben, alig észrevehetően mutatkozik meg az a tendencia, ami később meghatározóvá válik: hogy a vers egyes szám első személyű hangja nem azonos az elbeszélés tárgyát képező elbeszélő énnel”.⁴⁰ (E vonásában pedig számos későbbi Weöres-vers kvázi előképének is bizonyul: „Ugyanakkor [...] ki kell emelnünk ennek az ént alakulásában felépítő műnek egy típussteremtő, a későbbi életműben visszatérő, a formáját, látásmódját is meghatározó vonását: az én-versek az én határain kívülre terjeszkedését”).⁴¹ És bár míg Orbán maszk jellegű énkonstruációi esetében az elkülönülés helyett jóval inkább az „idegen” (a referenciálisan Orbán Ottóhoz kapcsolható, rá utaló én-maszkokon kívül eső) és a „saját” (Orbán életrajzi alakja és műveiben Orbán Ottóként hivatkozva létrehozott, tehát referenciális aszociációkat mozgósító énváriánsok) identitásépítő elemekből létrejövő hibriditást érzem dominánsnak, mind a klasszikus értelemben (tehát: „saját”-ként) tételezett én határainak átlépését, mind pedig az egyes szám első személyű hang és a leírás tárgyát képező identitás (legalább részleges) elkülönülésének eljárásait Orbán Ottó esetében is fontos momentumoknak találok. Utóbbinak (számos citálható szöveghely mellett) egyik jellemző és fontos megnyilvánulása gyanánt vizsgáltam korábban (részben éppen ebből a szempontból is) a *Lakik a házunkban egy költő* című verset,⁴² mely bár nem tartozik a jelen esetben vizsgált szerep-/maszk-/hibridversek csoportjába, viszont megalkotottságában nagyban épít a kívülről, illetve belülről (valamint: honnan? ki által?) leírt énidentifikációk összekombinálásának játékos nyelvi eljárásainak többértelműségére, továbbá az ezek okozta feszültségre. Mindazonáltal Papp ugyanezen tanulmányának későbbi pontját idézhetjük annak kapcsán is, hogy szemléletessé váljék az, amiben, bár (részben) hasonló eredményeket is produkál e két lírai teljesítmény egy-egy vonulata (akár még a parodisztikusság megjelenésében is), alapvetően különbözik egymástól a weöresi és orbáni énszemlélet és énkonstruálás: „Az én-versek tematikája és metaforikája a rendkívüli formai változatosság ellenére egy olyan léttapasztalatot ír körül, amelyben a folyamatban lévő létezés elsőbbsége fejeződik ki az egyedi létezővel szemben. Ez a vonás már sok tekintetben magyarázza Weöres vonzódását a karneváli motívumokhoz. A karneváli szemlélet, a groteszk testképzet hasonlóképpen a modern individualitásképzettől eltérő módon érzékeli az ént: egyrészt a (Bahtyin kifejezésével) »össznépi« közösség részeként, másrészt

³⁹ MÁRTON László, „Késértet vagyok”. *Feljegyzések Weöres Sándor „Psyché”-jéről*, Holmi 2013/6., 706.

⁴⁰ PAPP, „Tánc volnék, mely önmagát lejt”, 58.

⁴¹ Uo., 57–58.

⁴² NYERGES Gábor Ádám, *Távolság és távlatok. Orbán Ottó Lakik a házunkban egy költő című versének olvasási kísérlete*, It 2018/1., 43–57.

a születés és az elmúlás aktusával egy egyén fölötti folyamat láncszemeként. Ez a változáson alapuló szemlélet teszi relativizálónak, parodisztikussá a formáit. A fenti – hangsúlyozottan nem karneváli – szelf-versek is a szubjektivitás hasonló tapasztalatát alkotják meg: az ént ideiglenesként, kívülről megtapasztalva, hang és test, alany és tárgy elválasztottságát hangsúlyozva viszik színre”.⁴³

Közelítve magához a *Psyché*hez, mely, meggyőződésem szerint, korántsem elhanyagolható kvázi előképe lehet ha nem is konkrétan az Orbán Ottó költészetében megfigyelhető, hanem inkább általánosságban: a 20. század második felében zajló legtöbb magyar lírai szerepjátszás gyakorlatának, valamelyest árnyalható ez a nehezen magyarázható, egyszerre észlelhető kapcsolódás és különbség a *Psyché* és az utána íródott művek szerepjátszási eljárásai terén, ha emlékezetünkbe idézzük személyesség és szerepek kérdésében azt a nagyobb látószögű, irodalomtörténeti perspektívát, melyet (Kovács András Ferenc lírai személyessége-személytelensége vizsgálatakor) Margócsy István vázol fel: „míg a kétszáz év előtti elhatárolódás oly követelés nevében fogalmazódott meg, mely a külső alkalmiság és »objektív« tárgyiaság előírásaival szemben – szentimentális módon – elsősorban a modern személyiség személyességét tűzte ki megvalósítandó és megírandó célul, addig a mai poéta, mikor a közösségiség mandátumát elhárítja magától, a modern személyesség poétikájának bélyegét is távol szeretné magától tudni, s ezért úgy operál, hogy költészetét folyamatosan a szerepek metamorfózisának jegyében tartja, s még akkor is, mikor pedig látszólag vagy »magától értetődő« módon (azaz alkotáslélektanilag, genetikusan, akár becsületszóval is megerősítve) »magaról« írta verseit, kikerüli a modern, romantikus vallomásosság megoldásait (hiszen csapdának tekinti őket), s így épp a személyességgel szemben foglal állást”.⁴⁴ Mindazonáltal úgy vélem, a *Psyché*, ha nem is mint közvetlen modell vagy mintaértékű lírai teljesítmény, de egy igen unikális és nagy hatású, karakteres és markáns lírai szerepalkotási megnyilvánulás igenis releváns Orbán Ottó maszk jellegű költészeti eljárásai vizsgálatának fényében is. (Akárcsak Margócsynál, Kovács András Ferenc Lázárny René Sándor-figurája és a *Psyché* viszonya esetében: „Weöres ihlető hatása persze [sok más mozzanat mellett] e figuraalkotásban is nagyon erősen érződik, ám igen nagy különbségekkel”).⁴⁵

Ennek kapcsán említésre érdemes, hogy míg Kenyeres Zoltán (a klasszikus, Karinthy-féle parodisztikusságtól elkülönítve) a perszifláz, a travesztia és az imitáció (mely utóbbit később maga pontosítja modellfelállító kreációként) alakzatai felől találja leírhatónak a mű nyelvi eljárásait,⁴⁶ esszéjében Márton László a pastiche mű-

fajába sorolja a nagyszabású költői gesztus, figuraalkotás és ebben a szerepben való megszólalás gyakorlatát: „vagyis egy másik író, költő stílusában készült utánzat”.⁴⁷ Viszont, mint hozzátesszi: „kérdés azonban, hogy kit és mit utánoz. Kérdés továbbá, hogy az imitáció törekvése mellett nem fedezhető-e fel más, fontosabb törekvés is a műben”.⁴⁸ Érdekes azonban, hogy Márton az általa is (részben-egészben) a *Psyché* nyomán (is) létrejövőnek tekintett szerepjátszó (pastiche-parodisztikus) költészet négyes felosztásában nem jelöl meg olyan kategóriát, melybe Orbán Ottó (ugyan-csak részben pastiche- és paródia-eszköztárat mozgó) maszkversei számottevőbb ellentmondás nélkül beilleszthetők volnának. Márton felosztásában 1) a pályakezdőként fellépő szerző (például Esterházy Péter) egy sajátjától elkülönülő írói világot teremt; 2) kigúnyolja önmaga álarcát (például Parti Nagy Lajos); 3) a szerző (például Kovács András Ferenc) „jól elkülönülő, markáns életműfikciókat hoz létre”;⁴⁹ 4) egy, már lezártan tekinthető mű „kiegészítését” alkotja meg (mint a *Már nem sajnó* című antológia az „öreg József Attila” műveit író szerzői). Orbán Ottó költészetét leginkább az utóbbi kategóriával érzem kapcsolatba hozhatónak – nemcsak azért, mert az említett antológiának maga is szerzője volt. Mint a fenti fejtegetésekből is látható, Orbán e fejezetben emlegetett versei részben valóban „ráépülnek” már lezárt életművekre, azonban (kevés kivétellel – mint amilyen a *Balassi-vers* vagy mint az említett antológiában szereplő műve [Fölkel a sínekről]) jellemzően nem vagy nem domináns fókusszal játszanak el azon fikciós kontextussal, melynek értelmében egy teljesen koherens maszk mögül szólal meg a vers beszélője; a mű fikciós beszédhelyzetébe rendre beépül a fikció leleplezésének gesztusa, a maszk felépítésének leolvashatóvá tétele is, ezt példázza a *Melyben Balassi modorában fohászok* címének Balassit harmadik személyben meg- és kijelölő megoldása is. Részben hasonló eljárást értelmez tanulmányában Porció Veronika is a *Psyché* paratextusának vizsgálatakor annak kétértelműségét értelmezve, hogy a mű megjelenésekor a borítón olvasható megjelölés („Weöres Sándor. *Psyché*. Egy hajdani költőné írása”) is többféle értelmezést tesz lehetővé,⁵⁰ ezáltal jutva arra a(z) Orbán Ottó maszk jellegű verseire is jellemzőnek bizonyuló konklúzióra, miszerint „így a lírai megnyilatkozásra rákényszerítünk egy külső vonatkoztatási rendszert, amelyet állandóan jelen levőnek feltételezünk, holott erre nincsen jogosítványunk automatikusan”.⁵¹ (A kevés orbáni ellenpélda közé tartozik viszont az említett József Attila-pastiche, ahol a József Attila-maszk fikciója [tehát, hogy egy József Attila-*alakmás* és nem részben „Orbán Ottó” figurája és annak valamiféle hibrid pszeudoszemélyisége volna a versbeszélő] szinte teljesen intakt marad – részben talán épp az antológia kontextusa által megkívánt *teljes körű stílus-*

⁴³ PAPP „Tánc volnék, mely önmagát lejtí”, 62.

⁴⁴ MARGÓCSY István, *Magyar táncszó, Holmi* 2000/8., 1011. (Kiemelés az eredetiben)

⁴⁵ *Uo.*, 1012.

⁴⁶ „Weöres Sándor gúnyosan számárfület mutatva történelmi hiszékenységünknek, páratlan nyelvi persziflázban állítja elének a tizenkilencedik század elejét. [...] A nyelvi travesztia néha többszörös. *Psyché* például elküldi verseit Toldy Ferencnek, a kor nagy kritikusanak, s Toldy kritikái glosszában válaszol, az egyikben példaként pár soros verset rögtönöz Czuczor Gergely modorában – ebben a pár sorban azonban nem egyszerűen az történik, hogy Weöres amolyan »így írtok ti«-formán ír egy Czuczor-féle verset, hanem úgy utánozza Czuczor Gergely modorát, ahogy Toldy Ferenc utánozta volna a maga korában. A könyvnek ez az elsőnél semmivel sem kevésbé szórakoztató és mulatságos második rétege

a nyelvi imitáció csodája. [...] Csak hogy utánozni csupán olyasvalamit lehet, ami létezik vagy létezett. Márpedig *Psyché* soha nem élt, s nemcsak ő, hanem az a versvilág sem született meg, ami a kor nyelvének megtévesztően pontos utánzásában e könyv lapjain föltárul előttünk.” KENYERES Zoltán, *Tündérsíp. Weöres Sándorról*, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 338–339.

⁴⁷ MÁRTON, *I. m.*, 706.

⁴⁸ *Uo.*

⁴⁹ *Uo.*

⁵⁰ PORCZÓ Veronika, *Adalékok Weöres Sándor Psychéjének recepciójához*, Napút 2013/8., 32.

⁵¹ *Uo.*, 33.

gyakorlat vélhető kívánalma okán; a versben lényegében csak egyetlen nem közvetlenül direkt utalásnyi szövegrész utal két, sorsában részben rokon költő⁵² viszonyára: „Nagy bolondság, hogy árva segíthet az árván”.⁵³

Mint arra már a korábbiakban is utaltam, a *Psyché* és Orbán szóban forgó műveinek eljárásai közt számos alapvető és meghatározó különbséget fedezhetünk föl. Ilyen például, hogy a *Psyché* (fiktív) Lónyay Erzsébetével ellentétben az Orbán verseiben megidézett (referenciálisan valós, csak Orbán verseiben – részben – átfikcionalizált) figurák rendre kanonizáltak, széles körben ismert költők, írók, művészek, továbbá előbbi összefüggő terjedelme-konceptiója-kidolgozottsági foka, illetve ezzel szemben Orbán maszkkonceptiónak „egyszeri”, tehát csak egyetlen vers kontextusára érvényes kiterjesztése, valamint lényeges eltérés az is, hogy míg Weöres eljárása akár (két irányban is) értelmezhető radikális kánon-újraírási kísérlet gyanánt (mind *Psyché* figuráján keresztül, költészetének fikciós „rekonstruálásával” voltaképp visszamenőleg „belehelyezve” egy női szerzőt a magyar irodalom kanonikus konstrukciójába,⁵⁴ mind pedig Ungvárnémeti Tóth László valós alakjának és munkásságának esetében), az Orbán verseiben „életre keltett” figurák esetében szinte sosem fedezhetünk föl ilyesféle, radikális kánonmódosítási (de legalábbis: ajánlattevési) szándékot; részben azért is, mivel Orbán e verseiben szembeszökő az a hangsúlyos értékfelmutatási és értelmezéstartomány-kijelölési szándék is, mellyel éppen hogy, rész-egész viszonylatban, ezen szimbolikus választásai alapján „az irodalom” szimbolikus terét a magyar és világirodalmi kánon legmagasabb „polcáról” választott szerzőivel reprezentálja. (Vagy, ismét Margócsy István Kovács András Ferenc-elemzésének egyik megállapítását Orbán esetében is relevánsnak találva, mindezt akár úgy is felfoghatjuk, hogy „költészete azáltal nyeri kivételes érdekességét, hogy mikor hangsúlyosan elfordul a közösségi képviseleti költészet elvárásaitól, nem egyszerűen a »mágnemberi« jogokra hivatkozik a régiek egyéni követeléseire hivatkozván, nem a közösséggel szembeállított és hasonlíthatatlannak tételezett egyéniséget vallja meg, hanem magát a költői egyéniséget és egyediséget is, a személyes költészetet is maga mögött hagyja, s mindent, amit érint, amit meglát, amit elmond, amit kimond, amit tud, azt költői és költészeti szerepek hálójában fog feltüntetni, nem úgy, mint épp most aktuális és konkrétan értelmezendő, a pillanat körülményeitől függő vallomást vagy panaszt, hanem úgy, mint a történelemben (az irodalom történetében) állandóan megújuló, visszatérő, de visszatérésében variálódó ismétlődést, úgy, mint ami nem más, mint újdonságában és mai alkalmához kötődően is »csak« hagyományos megnyilvánulási forma, azaz beszédforma, azaz a legmagasabb rendű költészeti játék...”)⁵⁵ Mindazonáltal, a *Psyché*

⁵² Lásd bővebben: Zsák Judit, „Az árvaság balekjai”. Orbán Ottó és a József Attila-kultusz, Thalassa 2005/2–3., 107–127.

⁵³ ORBÁN, *Kocsmában mélláz a vén kalóz*, 99.

⁵⁴ Vagy, ahogy Márton fogalmaz (még ha az ő érvelésében elsősorban nem genderkérdésként jelenik is meg a weöresi hiánypótlás vélelmezett gesztusa): „azt a vákuumot [találta meg – Ny. G. Á.] a modern magyar irodalom klasszicizmus utáni, romantika előtti előtörténetében, amelyet Lónyay Erzsébet alakjával és költészetével betölthetett”, illetve „visszapótolni, visszamenőleg beleírni a XIX. század eleji magyar költészetbe”. MÁRTON, *I. m.*, 709.

⁵⁵ MARGÓCSY, *I. m.*, 1011–1012. (Kiemelés az eredetiben.)

lírai eljárásának Márton László által leírt „alapképletében” részben az orbánihoz hasonló attitűdöt vélek felfedezni, amennyiben Weöres mellett Orbán számos művére is igaz, hogy szerzője benne „megalkotásakor részint kitalált, részint megtalált valamit és valakit. A »ki-« és a »meg-« ugyanannak a dolognak a két oldala, és az teszi művésziileg rendkívüli hatásfokúvá őket, hogy jóformán szétválaszthatatlanok”.⁵⁶ Márton értelmezését alapul véve ugyancsak párhuzam vonható Weöres és Orbán attitűdjeiben abban a tekintetben, ahogyan Weöres viszonyul Ungvárnémeti Tóth valós figurájának a *Psyché*-ben való megidezéséhez: „Ungvárnémeti Tóth alakjában és költészetében WS tehát [...] egyszersmind múltbeli poétikai vitapartnerét is megtalálta”.⁵⁷ Márton *Psyché*-értelmezése legfontosabb állításának azonban Orbán Ottó költészete szempontjából is az a megállapítás tűnik, melynek értelmében „a *Psyché*-ben tehát nem elsősorban az utánzásos játékon alapuló költői fikció fontos, hanem a magyar költői kánon – ha úgy tetszik, nemzeti hagyományaink – radikális újraírása is”.⁵⁸ Ebben a szerintem mindkét költő vonatkozó műveiben érvényesülő attitűd-ben ragadható meg Orbán (részben) változó technikai apparátussal és költői fogásokkal kidolgozott maszk jellegű megoldásokkal operáló, de a maszkot (vagy: Tarján Tamás *Psyché* figurája megalkotottságának jellemzésére szolgáló, találó szókapcsolatát kölcsönvéve: *e közvetett önképeket*)⁵⁹ rendre más-más kidolgozottsági fokon és más-más arányú (életrajzi és konkrét művek alapozta hagyományból vett) összetettekkel kidolgozó munkáinak egyik legfőbb közös pontja, azokat egyazon alkotói folyamat eredményeként összekapcsoló vonása, s ilyen téren – a fent említett, nem kevés és látványos eltérések ellenére is – érdemben rokoníthatónak találom Orbán Ottó költészetének ezen vonulatát Weöres Sándoréival, köztük a *Psyché*vel is.

⁵⁶ MÁRTON, *I. m.*, 708.

⁵⁷ *Uo.*, 712.

⁵⁸ *Uo.*

⁵⁹ TARJÁN Tamás, *Weöres Sándor: Psyché, Akkord*, Budapest, 2008, 51.

KERTI ANNA EMESE

„Homérosz harsány himnusza”

A homéroszi epika recepciója Orbán Ottó
Ostromgyűrűben című kötetében*

„A mítoszokat azért csinálták, hogy fantáziánkkal megelevenítsük őket.”

(Albert Camus: *Sziszüfosz mítosza*)

Az ókori irodalommal folytatott párbeszéd Orbán Ottó egész életművét áthatja: gondoljunk akár műfordításaira (*Aranygyapjú*), akár a *Szép nyári nap, a párkák szótlanul figyelnek* vagy a *Boreász sörénye* című kötetekre. A – Csehy Zoltán terminológiájával élve – eklektikus antikizálásnak nevezhető intertextuális viszony¹ az *Ostromgyűrűben* című kötet (2002) *Tudósítás a kés alól* ciklusában is hangsúlyosan jelen van. Ahogy a teljes oeuvre, úgy az utolsó kötet sem függetleníti magát az életrajzi olvashatóság lehetőségétől, azonban a személyes élettörténet mitizálásának el- lenpontjaként jelen ciklusban a görög mitológia tragédiáinak demitizált változatával találkozunk. Az *Íliász* és az *Odüsszeia* egyes szereplőinek (Odüsszeusz, Kirké, Agamemnón, Kalüpszó, Akhilleusz, Pénélope) megidézésén keresztül az univerzális és az egyéni történelem az irodalom történetiségének különböző szálaival fonódik össze, és nemcsak az idő múlása, fiatalság és öregség, hanem az emberi és isteni szféra átjárhatósága, illetve mindebben a viszonyrendszerben magának a költészetnek a szerepe is a középpontba kerül.

Tanulmányomban az *Ostromgyűrűben* néhány versének szoros olvasásán keresztül szeretném az egyes költemények és az egész szövegegyüttes homéroszi hagyományhoz fűződő, az antik modellt radikálisan át- és újrairó viszonyát elemezni, amely kísérlet talán ahhoz is alapot szolgáltat, hogy a kritika által az életmű korábbi szakaszához képest gyengébb minőségűnek bélyegzett kötetben foglalt költeményeket új megvilágításba helyezze. A szövegek mitikus elemei ugyanis a költő jelenébe ágyazva jelennek meg, ugyanakkor kiszólva a versgyűjtemény narratív keretei közül, olyan termékeny párbeszédet hoznak létre irodalmi múlt és személyes jelen között, amely új értelmezési kísérletekre bátorít. Fontosnak tartom a kötet elemzését abban a tekintetben is, hogy a trójai mondakör magyar költészeti recepciójának Orbán Ottó szóban forgó kötet egy olyan állomása, amely hídként működik a nyugatos és újhordas hagyomány, illetve a posztmodern mítosz-felhasználási technikák között.²

* A tanulmány az NKFI FK 128492 kutatási pályázat keretében készült. Mindenekelőtt hálásan köszönöm Tamás Ábelnek a kutatásban és a tanulmány megírásában nyújtott segítségét, a kézírathoz fűzött értékes megjegyzéseikért pedig Schein Gábort és Simon Attilát, valamint Kazsimér Somát, Kondor Tamást, Kószeghy Ferencet, Szilák Flórárt, Ungvári Sárát és Szabó Csanádot illeti köszönet.

¹ CSEHY Zoltán, *Az antikvítás mint intertextus a kortárs magyar költészetben*, Új Forrás 2005/2., 92.

² Fontos jelenség ez arra nézve is, hogy – ahogy azt Dérczy Péter egész „kisonográfájában” fejtegeti – Orbán Ottó költészetének egy nagyon sajátos jegye, hogy a szövegeket valamely tekintetben mindig

A kötet 2002-ben, a költő halála előtt pár hónappal jelent meg.³ Ahogy azt a kritika is gyakran említi,⁴ szövegeit még maga Orbán Ottó válogatta és rendezte össze. A mű három ciklusból áll: *Tudósítás a kés alól*, *Hajnal Gabriella gyapjából szőtt, piroskék emberfejei* és *Ostromgyűrűben* címmel. Bizonyos tekintetben az első két ciklus valóban külön egységet alkot. Az első részt megelőző néhány költeményt és az utolsó ciklus verseit ezzel szemben (legalábbis első látásra) parafrázisok, ujjgyakorlatok, alkalmi költemények, paródiák, szerepversek laza füzérének lehet tekinteni. Bizonyos koherencia azonban nem vitatható el a kötetből: a verseket egyrészt a határozottan legfontosabb összetartó erő, a (pszeudo)biografikus narratíva szervezi, másrészt, talán kis túlzással, de bizonyos irodalmi toposzok (helyenként első látásra redundánsnak tűnő) újrendezéseként is értelmezhető a szövegegyüttes.

A kötet fogadtatása kifejezetten egyoldalú képet rajzol ki: habár a hirtelen halállal eltávozott költő iránti kegyelet jelentősen befolyásolja az első reakciókat, a kritika az utolsó versgyűjteményt jellemzően úgy tünteti fel, mint az Orbán-költészet „nem kívánt gyermekét”, egy végső, erőtlen próbálkozást az utolsó év verseinek összefűzésére, amelyet a recenzensek gyakran az egész életmű megbéklyózó kontextusában vagy még inkább nyomasztó árnyékában láttatnak.⁵ A kötet fogadtatásához hozzátartozik az is, hogy az irodalmi közeg a szintén 2002-es *Az éjnek rémjáró szaka* című

a „között-lét” határozza meg. Például, ahogy az *Ostromgyűrűben* című kötetben is láthatjuk, vallomássóság és végtelenségig feszített ironia, (késő) modernség és posztmodern között. Dérczy így fogalmaz: „Tehát annak, aki meg akarná írni Orbán Ottó költészetének történetét, azt kellene megírnia, hogyan esett az két szék között a pad alá.” Lásd DÉRCZY Péter, *Között. Esszé Orbán Ottó költészetéről*, Magvető, Budapest, 2016, 15.

³ ORBÁN Ottó, *Ostromgyűrűben*, Magvető, Budapest, 2002.

⁴ BODOR Béla, *A másként-lét kezdete (Orbán Ottó: Ostromgyűrűben)*, Holmi 2002/10., 1356-61; REMÉNYI József Tamás, *A kés alól (Orbán Ottó: Ostromgyűrűben)*, Népszabadság 2002. június 15., 31.; PÁPAY György, *Orbán Ottó: Ostromgyűrűben*, Szépirodalmi Figyelő 2002/3., 80-81.

⁵ „Nehéz olyan posztumusz kötetéről írni, amelyet még szerzője állított össze. Egyfelől úgy kötet, mint mindegyik előbbi, másfelől pedig nem. Ha a kritika nem dicsérő, nem vigasztalhatja magát a szerző azzal, hogy a következő jobb lesz. Nem vigasztalhatja magát semmivel. A túlélők viszont elvárják a kegyeletet, ha nem is a dicséretet. Hadd mondjam ezért: kegyelettel vagyok, arra azonban nem képes, nem is hajlandó, hogy a kötetet a kívánság szerint dicsérjem. Megrázó, de nem nagyon jó.” (ANDRÁS Sándor, *Ostrom után [Orbán Ottó: Ostromgyűrűben]*, Kortárs 2003/10., 106–109). Jól látszik ebből az általános kirajzolódó képből az is, hogy a kötetet akarva-akaratlanul is szinte mindenki az egész életmű viszonylatában értelmezi. Természetesen ez némiképp elkerülhetetlen, mondhatni szükségszerű értelmezői pozíció, különösen a kritika műfajának esetében, mégis elképzelhetőnek tartom, hogy ez a tendencia is okozója az értelmezési kísérletek túlzott homogenitásának. Erre a legjobb példa Dérczy Péter kritikája: „Az életmű az író-költő halálával nem egyszerűen lezárul, hanem múlttá válik egyik percről a másikra; létmódja múlt idejű, mert változást benne csak a külső értelmező »okozhat«, attól függően, mely szövegeket állítja interpretációja homlokterébe. Orbán Ottó új és utolsó (amennyiben általa szerkesztett) verseskönyve számomra éppen ezért nemcsak mint egy kötet érdekes (hogy jó-e vagy kevésbé, hogy vannak-e benne nagy versek vagy sem, hogy milyen az önmagában vett kompozíciója stb.), hanem sokkal inkább az foglalkoztat, hogyan viszonyítható egész költészetéhez. Értékelésként így csak annyit jegyzek meg (mondhatnám, indoklás nélkül), hogy az *Ostromgyűrűben* nem rosszabb, mint Orbán verseskönyveinek átlaga (ez pedig elég magas színvonal), de legjobb kötetének – *A költészet hatalma, Versek a mindenségről és a mesterségről*, *A keljőljancsi jegyese*, hogy csak kettőt nevezek meg – szintjét nem éri el. De ez nem is lényeges immár. Fontosabb, hogy a kötet gyakorlatilag újra ismétli-variálja Orbán teljes költészetének motívumait, témáit, formáit – s mégsem összegző jellegű, holott az előbbi állításból éppen ez következne.” (DÉRCZY Péter, „Között” [*Orbán Ottó: Ostromgyűrűben*], Alföld 2003/4, 89–97.)

posztumusz kötetben látta a valódi, méltó búcsút.⁶ Az elemzések épp ezért túlnyomórészt a felszínen maradnak, nem vállalkoznak az egyes költemények és az egész kötet szoros olvasására, szerkesztésmódjának, motívumrendszerének, hagyományba ágyazódásának, kulturális kódjainak felfejtésére, jóllehet ez minden bizonnyal jóval árnyaltabb képet rajzolhatna ki. Ennek nyomán – még ha a kötet egészének elemzésére nem is, de – a kötet első ciklusának vizsgálatára és a homéroszi hagyományhoz való viszonyának elemzésére teszek kísérletet.

Az antikvitással létesített viszony nem új jelenség Orbán Ottó költészetében, és ez nemcsak a fentebb említett kötetekre értendő, hiszen lényegében nincs olyan verseskötete, melynek legalább egy-egy darabjában ne jelenne meg az antikvitás mint újraértelmezhető és új keretek közé helyezve örök allegorikus alapot nyújtó „anyag”.⁷ Természetesen az ókori irodalom és kultúra „újraélesztése” ezen szövegekben korántsem függetleníti magát az európai irodalomtörténet kanonikus műveinek egyes darabjaitól, de a késő modernség és a kezdődő posztmodernség, azaz az Orbán Ottó számára kortárs irodalmi közeg nyugat-európai tendenciáitól sem.⁸

A költemények antikvitáshoz való viszonyának elemzéséhez támpontot nyújthatnak Csehy Zoltán kategóriái, mint például az *eklektizáló* és *énkivetítő antikizá-*

⁶ Már az is sokatmondó, hogy abban az Alföld-számban (2003/4.), amelyben Dérczy Péter az *Ostromgyűrűbent* igen határozott hangnemben elmarasztalja, Angyalosi Gergely *Az éjnek rémjáró szakáról A győzelem könyve* címen jelentetett meg kritikát, ami mintha alapvetően kijelölné a két kötet egymáshoz való viszonyát. Vári György, amellyel, hogy Bodor Béla már fentebb említett kritikájának állításaival szál vitába, explicit módon is elbúcsúztatja a költőt a „valódi posztumusz” (DÉRCZY, „Között”) kötet elemzésének végén: „A sors, amelyet a költő hordozott, és amely végül összezúzta őt, végérvényesen az életmű részévé vált. Így talán a recenzensnek is megengedett némi pátosz, hogy Orbán mestere, Vas István kissé erőszakosan felhasznált versével búcsúzzon a költőtől” [kiemelés tőlem – K. A. E.]. (VÁRI György, *A megtalált szerep* [Orbán Ottó: *Az éjnek rémjáró szakája*], Jelenkor 2003/5., 527–534.) Tarján Tamás a könyvtárgyat elsősorban a Kass János tervezte vizuális elemek felől elemzi, írását így zárva: „A képzőművész a posztumusz kötet rajzaiból állított nagyszerű emlékkő-sort költő barátjának.” (TARJÁN Tamás, *Fagyban lobogó láng. Egy Kass János tervezte könyvről* [Orbán Ottó: *Az éjnek rémjáró szakája*], Art Limes 2015/3., 106–113.) Báthori Csaba kritikájának címe (*Orpheus testamentuma*) is erről tanúskodik (BÁTHORI Csaba, *Orpheus testamentuma* [Orbán Ottó: *Az éjnek rémjáró szakája*], Holmi 2003/7., 918–921.)

⁷ Például: *Az aranygyapjú*, *Orfeusz az árvaházban*, *A három grácia*, *Odüsszeusz öregszik*, *Minotaurus*, *Odüsszeusz átveszi az Olümposzi Egyetem díszdoktori oklevelét*, *Orpheusz mérsékelt sikerű turnéja az Alvilágban*, *Aphrodité születése*. (Az itt felsorolt költemények közül néhányra a tanulmányban később még utalást teszek, ez a katalógus azonban csak egy olyan válogatás, amelybe azok a versek kerültek be, amelyek valamilyen módon a mitológiai apparátust mozgatják meg.) Számos olyan verse van ezen felül Orbán Ottónak, amely egyrészt konkrét római szerzők: Catulluson (*Catullushoz*), Horatiuson (*Horatiushoz*, *In Horatium*, *Horatius születésnapja*), Tacituson (*Tacitus nehézségei*), másrészt univerzálisan a római kultúrán keresztül (*Róma varázsa*, *Egy római a keresztényekről*, *A rómaiakhoz*, *Római hajótörés*, *Arckép az ókorból*, *A teljes élet*, *A császárság hanyatló korszaka*) idézi meg az antikvitást, de „a recepció recepciójaként” például Kavafisz-parafrázisokkal is találkozhatunk (*A barbárokra várva*).

⁸ A legfontosabb hatásközpontnak, vagy akár csak kontextusnak az ír irodalom tűnik, akár William Butler Yeats (erről lásd: Brian ARKINS, *Builders of my soul. Greek and Roman themes in Yeats, Barnes and Noble, Savage, 1990, 76–121. [Irish Literary Studies 32]*), akár Michael Longley vagy Seamus Heaney költészete (erről lásd: Oliver TAPLIN, *The Homeric convergences and divergences of Seamus Heaney and Michael Longley = Living Classics: Greek and Rome in contemporary poetry in English*, szerk. S. J. HARRISON, Oxford University Press, Oxford, 2009, 163–171.), de természetesen James Joyce Homérosz-élményétől sem függetlenítheti magát semmilyen, ebbe a hagyományvonalba valamilyen módon illeszkedő költészet.

lás,⁹ azonban Orbán az antik hagyományt újrafelhasználó poétikai technikái és az ezekhez teremtett retorikai keret a magyar irodalomban egészen egyedülállók. Csehy két terminusa, vagy még inkább e kettő metszete a tipologizálás szempontjából jól megragadhatóvá teszi az ezekről a versekről megképződő első benyomásokat, azonban le is egyszerűsíti azt a rendkívül összetett gesztusrendszert, amelynek keretében Orbán Ottónál a mitológiai alakok, a római Forum dübörgése, Catullus vagy Horatius költészete újraértelmeződik. Nem beszélve arról, hogy van a hagyomány ilyen típusú felhasználásának egy sokkal meghatározóbb jellemzője, talán részben az eklektizálásból és az énkivetítésből levezethetően, amely Orbán minden ilyen költeményének sajátossága, és amely mind a mai napig a kortárs költészetben is jellemző tendencia a görög-római mitológia felidézésének esetében.¹⁰ Ezt a viszonyulást és az ebből következő poétikai eszközrendszert meglátásom szerint leginkább (*kronológiai*) *transzponáló antikizálásnak*, vagy, másfelől közelítve a kérdéskör felé, *szubverzív aktualizálásnak* lehetne nevezni. Ennek a mítosz-felhasználási technikának, legalábbis Orbán Ottó költészetében, szerves része a mítosz demitizálása, profanizálása és az idealizált mitikus világ értékeinek teljes, szinte határt nem ismerő devalválása.¹¹ A szövegekben megjelenő mitológiai szereplők így, alapvető karaktervonásaikat és saját mitológiájuk szerves elemeit megtartva válnak az értékrombolt környezet kellékeivé, és egyszersmind nem is annyira a tipizált élethelyzetek allegóriái, mint inkább a hozzájuk kapcsolt eposzi jelzők, illetve az aktualizálás által szükségszerűen profanizált, értékvesztett jellemvonások szimbólumaivá lesznek. Ezt láthatjuk a kötet szinte minden versében, de például már *A Fényes cáfolat* című kötetben (1987) megjelent *Odüsszeusz öregszik* című költeményben is, amely talán a ciklus előzményeként is értelmezhető:

Océán? Tengerészduma! Egy sekély vizű tó;
ahogy a gumimatracon kipillangóztam a vizére,
éreztem, gyöngül a karom és kapkodom a levegőt –
ha most jönne a vihar a Szentgyörgy-hegy felől,

⁹ CSEHY, I. m., 92.

¹⁰ Lásd például ZALÁN Tibor: *Találkozás Ithakában*, BODNÁR István: *Pénélope*, ZÁVADA Péter: *Iphigeneia továbblép*, NAGY Márta Júlia: *Kasszandra elmereng a vonaton*. A költeményeknek általános jellemzője, hogy a feszültséget az hozza létre, hogy a mitológiai szereplők „eposzon túli” életének jeleneteit láthatjuk, a legtöbb esetben „modern” környezetbe ágyazva. Így például Zalán Tibor költeményében „Télemakhoz külföldön vállalt pincérmunkát”, Bodnár Istvánnál Pénélope életének kínzó monotonitása kerül előtérbe, mert „Odüsszeusz huszonnégyórázik”, Závada Péter versciklusában Iphigeneia a váci lakótelepen tengeti életét, míg Nagy Márta Júlia költeményében Kasszandra Rákosrendező vasútállomáson rostokol.

¹¹ Természetesen a mitológiához való ilyen típusú viszonyulás már az antikvitásban sem példa nélküli. Csak néhány művet említve: a mítosziparódia kivételesen széles palettáját vonultatja fel a görög ó-, de főleg a hellenisztikus kori újkomédia, illetve még közelebről – ezt a hagyományt folytatva – Plautus *Amphitryon* című drámája vagy a latin irodalomból Petronius *Satyricon* című műve. A modernitásban pedig ennek a viszonyulásnak, az úgynevezett „mítoszkritikának” a gyökerei (nyilvánvalóan sokak mellett) Ezra Poundnál, és még inkább T. S. Eliotnál keresendők. (Vö. például: Ezra POUND: *Cantók*, T. S. ELIOT: *Átokföldje*; utóbbi nemcsak, hogy egy *Satyricon*-idézzel indít, hanem Poundnak van ajánlva. A „mítoszkritikáról” lásd: Laurence COUPE, *Myth*, Routledge, London – New York, 2009², 13., 147–180.

itt maradnék, néhány evezőcsapásra a strandtól...
Hülyeség, hogy minden zár kulcsa a körütekintés. Már-már boldogan
hullámzom együtt a halízú anyaöl-elemmel,
bár hallom Szkülla ugatását és az úr bugyborgó lefolyóját.¹²

A tanulmányom fő tárgyát képező versciklus, a *Tudósítás a kés alól* tizenöt költeménye közül hat vers – lényegében két triptichonba rendezve – kapcsolódik szorosan a homéroszi eposzok szövegvilágához (*Kirké, Kalüpszó szigetén, A nagy visszatérés; A föltámadás szomorúsága, Homérosz harsány himnusza, A tavasz füzöld műtőjében*). Habár, amint láttuk, a görög-római mitológia megidézése nem egyedülálló az életműben, egy-egy, az oeuvre többi kötetébe mozaikdarabként ékelődő, ezt a hagyományt újra feldolgozó költemény „egyedülállóságával” szemben a mitológia anyaga itt a ciklust szervező és összetartó erő lesz, ráadásul itt mindez a hagyományvonal a zsidó-keresztény kulturális kódokkal is vegyül, mint ahogy ezt már a ciklus alcíme (*Változatok a föltámadásra*) és nyitóverse (*Lázár előjön a sírból*) is előrevetíti.

Ahogy arra már utaltam, a cím (*Ostromgyűrűben*), az alcím (*Változatok a feltámadásra*), a cikluscím (*Tudósítás a kés alól*) és a költemények is ellehetetlenítik az életrajzi olvashatóság eltávolítását, és szinte kikövetelik a versekben megszólaló lírai hang „Orbán Ottó, költő és műfordító”-val való azonosítását. A szövegegyüttett összefogó egységes narratíva ugyanis valóban a feltámadás: a hosszú, kínzó, gyötrelmes betegség után egy műtét nyomán „új életet nyert” költő lírai önvallomása, különböző szerepversek keretében. A párhuzamok a költő életrajzával egyértelműen kínálják magukat, sőt sok esetben tolaikodóan az interpretációba való bevonást kényszerítik ki az életrajzi hátteret ismerő olvasóból. Természetesen Orbán Ottó költészetében az élettörténet irodalmi térbe emelése nemcsak állandóan fel-fel bukkanó jelenség, hanem az „akadémiai irodalomértés” és a posztmodern felől közelítő magyar irodalomtudományra irányuló erősen provokatív gesztus is.¹³ Az élettörténet eseményeinek „fikcióba üzése” történik meg tehát itt,¹⁴ a hosszan tartó betegségből való hirtelen felépülés jelenetei és az erre adott reflexió mint a kötetet szervező elem

¹² A részlet Odüsszeusz szájából hangzik el. ORBÁN OTTÓ, *A fényes cáfolat*, Magvető, Budapest, 1987, 57.

¹³ Orbán Ottó egész élete során harcolt az őt értelmezni próbáló kritikával, főleg esszéiben. Tózsér Árpád nagyon szemléletesen fogalmazza meg a költő kritikához való viszonyát: „a »posztmodern« irodalom Orbán Ottó költészetét nem tudja se lenyelni, se kiköpni. Ez a költészet a mai kánonképző irodalomkritika csődje, vagy legalábbis permanens provokációja.” (TÓZSÉR ÁRPÁD, *Költészet mint az irodalomtudomány provokációja. Orbán Ottó új versekötete kapcsán*, Irodalmi Szemle 2000/3–4, 135.) Ez a permanens provokáció Orbán költészetében is szervesen jelen van, remek példa erre a *Vojtina recepcióesztétikája* című költemény, amely az ironia és maró gúny tónusaival „az egyetemi szaktudomány vélelmezett kánonalkotó potenciálját” támadja (MOLNÁR GÁBOR TAMÁS: *Az önértelmező költői szöveg és az ars poetica problémája a modernségben = Uő., Visszacsatolások. Irodalomértelmezés és reflexivitás*, Méliusz Juhász Péter Könyvtár, Debrecen, 2019, 149.). Az irodalmi közeg, a kritika és Orbán költészet közötti furcsa ambivalenciához természetesen a fentebb említett és Dérczytól idézett „között-lét” jelensége is szervesen hozzátartozik. Hovatovább, ez a problémakör itt is reflektált, épp a ciklus címadó versében: „A fekete istennők, a Fúriák vijjogva követtek, / hogy rám húzhasák kényszerzubbonyukat, / tépőfoguk elől ide-oda cikázva mítoszokat kevertem a Bibliával” (*Tudósítás a kés alól*).

¹⁴ Ez a „fikcióba üzés” ráadásul a szövegtéren belül is folyamatosan reflektálódik, sőt az egyik legfontosabb, újra és újra visszatérő motívuma a kötetnek, ahogy arra majd később rámutatok.

is beépül a szövegvilágba. Innen nézve, ahogy arra szinte minden kritika rámutat, a szövegegyüttés szálait egészség és betegség, fiatalság és öregség, élet, halál és feltámadás témáinak újra és újra, más és más értelmezési keretben és „szerzői maszk” hangja mögött megképződő jelenetei szövik össze.

Az első költemény (*Lázár előjön a sírból*) az Újszövetség egy jól ismert jelenetét megidézve a kötetet összetartó szimbólumrendszer másik szegmensét prezentálja: materiális és transzcendens világ, élet és halál, mítosz és valóság közötti átjárás nehézségeit. A „csoda” ugyanis lehetővé teszi a szférák, életállapotok összekapcsolódását, de az utána következő élet korántsem problémamentes. Az átjárás lehetséges, de nem akadály nélküli, a hirtelen változás örömtelisége pedig korántsem kézenfekvő: a misztikus jelenség ugyanis, bár átírja az élettörténetet, a valósággal való találkozás nyomán darabjaira török szét. „Lázár előjön a sírból”, de „éppenséggel nincs könnyű dolga”. (Ezt erősíti a Nemes Nagy Ágnes-móttó is: „Mert feltámadni éppolyan nehéz.”) Az elsődleges problémát itt is, mint a többi költeményben, az idősíkok egymásra vetülése, és az ezek egymásnak feszüléséből következő paradoxonok által generált feszültség okozza: a feltámadó Lázár ugyanis „saját életkoránál tíz évvel fiatalabb”. A szöveg explicit módon performálja élet és irodalom szükségszerű egymásrautaltságát („Hülyék sportja arról vitatkozni, hogy mi a fontosabb, / az élet-e vagy az irodalom”), de ezzel szemben mintha épp e kettő találkozásának problematikusságát vinné színre. A csodás esemény, amely csak a fikció közegében történhet meg, a – természetesen az irodalmi fikción belül megképződő – referenciális közegben nem tud működni: a feltámadás ugyanis felborítja a világ természetes rendjét, visszahoz a halálból az életbe, de az életből, amely változatlanul a megszokott szabályszerűségek szerint működik, nem tud kiragadni. Így „a zöld lomb csak hazudja, hogy ez a nyár örökké tart”, a referencia felülírja az irodalom fikcionalitását, ahol minden megtörténhet.

A következő szöveg (*Csodaöreg*) szintén ebbe a paradigmába illeszkedik: „minden az marad, ami volt”, ezt pedig a ciklus harmadik költeménye (*El Desdichado*) is megerősíti: a „gyógyulás” nem változtat semmin, csupán egy olyan „tárgy” lesz, „melynél méltóbbat” egy vers sem örökíthetne meg. Valójában tehát ezen a ponton világossá válik az is, hogy élet és irodalom találkozása épp az időbe vetettség és az időtlenség hangsúlyos ellentéte miatt válik feszültségépítő elemmé. A vers ugyanis megörökíti, az örökkévalóság közegébe helyezi át a feltámadás eseményét, amely nem való az élet közegébe, hiszen csak felborítja annak rendjét, ezáltal téve élhetetlenné azt. A misztikum csak az irodalom időtlen valóságának terébe tartozhat. A versbeszélő (nevezzük a következő költemény nyomán itt O. O.-nak) személyes élettörténetének eseménye tehát olyan esemény, amely bár a valóság részeként prezentálódik, a helye valójában mégis az irodalmi fikció közegében van. Így a biografikus szál egy pillanat alatt mitizálódik,¹⁵ amit a következő költemény (1936) apokaliptikus képei is megerősítenek:

¹⁵ Ráadásul a II. világháború emlékezete, traumája Orbán Ottó egész költészetében nagyon fontos elem, az élettörténet mitikus kezdeteként megjelölt személyes referenciapont. Lásd például: *A folyamatos villám, Magaslaton, Ifjúkorunk eszményei, Őszi vadszelejtés előtt, A reménymérgezés, Helyszín a forgatáshoz, Összegyűjtött versek, A vad szelídítése, Örökös otthon, Párhuzamos életrajz, Leírás, Azok a bizonyos évek, ottó és az avantgard, A tisztességtelen előny*. (Ezeket a költeményeket természetesen a végtelenségig lehetne

egy olyan eseményleírást kap ugyanis az olvasó O. O. születésének körülményeiről,¹⁶ és ezt követően a II. világháború kitöréséről, „ahol megtörténik mindaz, amiről [még] az isteni átlag [is] azt gondolja: lehetetlen”.¹⁷ A két szféra, irodalom és élet találkozása tehát a kettő egybecsúsítását, lényegében szerepcseréjét is jelenti egyben, és itt, a kötet építkezésének ezen pontján jutunk el az első „Trója-triptichonhoz” (*Kirké, Kalüpszó szigetén, A nagy visszatérés*).

Ezekben a költeményekben pedig valóban megtörténik a gondosan előkészített helycsere a mítosz és a valóság elemei között. A mitizált élettörténet ellenpontjaként ugyanis „aktualizált” eposzi szereplőkkel találkozunk: Priamosz öregedő, az udvartartás anyagi nehézségeivel küzdő családapa, a Városállami Közmű Vállalat feladatait már ellátni képtelen igazgatója, Kalüpszó kortalan aktmodell, a „korlátlan libidó” szimbóluma, Odüsszeusz és neje, Pénélopé zsémbes, veszekedő, öregedő házaspár, „egy véget érni nem akaró görög szappanopera daliás megasztárjai”. Ez az antikvitáskezelés az, amelyet fentebb *szubverzív aktualizálásnak* neveztem: a mitológia jelenbe helyezése ennek keretében szükségszerűen egyszersmind felforgatással és profanizálással is jár. Ahogy a szereplők az őket létrehozó eposzok narratív világán kívül kerülnek, az időtlenségből az időbeliségbe, hirtelen éppoly emberiek, a külső körülmények, az elmúlás által determináltak lesznek, mint az emberi világ bármely szereplője, ahol „ifjúság, és egészség” pusztá, „varázsdobozból előbűvészkedhető” illúzió (*Kirké*).¹⁸ Innen pedig az is világossá válhat, hogy ennek a mítosz-felhasználási technikának szükségszerű velejárója az is, hogy a költeményeket tragédia és irónia különös dinamikával váltakozó tónusai hatják át. A mitikus világ határain kívül került szereplők egyszerre hatnak végtelenül nevetségesnek, a szövegek a paródia eszközrendszerét mozgatják meg, de ezzel egy időben az eposzi karakterek – jóllehet a szatirikus keretben szánalomra méltónak tűnnek – emberi esendőségükben nagyon is ismerőssé és közelivé válnak, ezzel az olvasóba fojtva az eltávolító nevetés felszabadultságát.

A lecsupasztított, emberi világba helyezett mitikus szereplők, a megöregedett, zsémbes Pénélopé, az el nem múló szexuális vágy jelképeként szerepeltetett Kalüpszó és Kirké, az ithakai királynő és a nimfa közötti feszült, féltékenységen alapuló kap-

sorolni.) A *Tények és Tanúk* sorozat részeként megjelent *Szín pompás ostrom* (2016) című életútinterjú visszamenőleg még erősebben biografizálja a kötetet.

¹⁶ Itt jól kirajzolódik az, mit is értettem az alatt, hogy a kötet kikényszeríti az életrajzi olvasatot. A monogram, a születési évszám és a születés körülményei olyan adatok, amelyek alapvetően bármely rendszerben az azonosítás legfőbb eszközei; az itt említett adatok pedig tökéletesen egybeesnek az empirikus szerző adataival.

¹⁷ Beszúrások tőlem – K. A. E. Lehetetlen és lehetséges, valóság és fikció egymáshoz való viszonyának kérdése, illetve még konkrétabban a II. világháború eseményeinek a fikció terébe való visszautalása kézenfekvő párhuzamként kínálja fel a *Sorstalanságot*, ami már azért is fontos referenciapontja lesz a kötetnek, mert A *feltámadás szomorúsága* című költemény, amelyben „Büdös szájszag terjeng mindenfelé, az izzadt ágynemű / melegeben futkározó politikus poloskák / kétségbe vonják Auschwitzot, Katynt, akármit”, „A hetvenéves Kertész Imrénének” van címezve.

¹⁸ Érdekes világirodalmi párhuzam Orbán Ottó Kirké alakját megmozgató verseihez (ezen kívül: *Kirké jótanácsát követve*) Louise Gluck három költeménye (*Circe's Power, Circe's Grief, Circe's Torment*), amelyekben az Orbán-költeményekhez hasonlóan Kirké szexuális vonzereje és ettől nem független varázserije (Gluck esetében a belső érzelmi világgal, és Kirkének Pénélopéhoz való viszonyával kiegészülve) szintén kiemelt szerephez jut.

csolat gondolatának gyökerei a modern magyar irodalomban mindenekelőtt Márai Sándor *Béke Ithakában* című regényét idézik fel.¹⁹ (Helené Márainál „pattanásos hátú, rossz az emésztése, dögletes a szájszaga”²⁰, ahogy Pénélopé „termete sem tökéletes, háta szeplős, fogazata sárgás”.²¹ Kalüpszó vendéghaját visel és különböző kozmetikai szerekkel igyekszik fenntartani fiatalságának látszatát, ahogy a regény többi női szereplője is. Odüsszeusz önző, kegyetlen, motivációi sokszor kiszámíthatatlanok, az általa „meglátogatott” nők mindahányan eltöltenek egy éjszakát a hozzájuk érkező Télemakhossal.) Ahogy itt, ott is elmosódik a határ isteni és emberi világ között: Odüsszeusz – a világirodalomban (bár különböző „előjelekkel”) Dantétól Kavafisz *Ithakájáig* visszhangzó – kalandvágya és kíváncsisága folytán választja a halandók sorsát. Az istenek pedig legalább annyira esendők, önérdektől vezéreltek és kicsinyesek, mint az emberek, amint ez szintén vissza fog köszönni Orbán Ottó ciklusában.

Mint említettem, épp ezekben a szövegekben válik kifejezetten hangsúlyossá a demitizált mitológiai szereplők oppozíciójaként a lírai beszélő egyre épülő magánmitológiája is. Az első költemény lezárásaként olvassuk, hogy őt „aggastyánnak írná le Homérosz”, míg a második szövegben (*Kalüpszó szigetén*) hirtelen már „komplikáltabb lény az isteneknél is”, és a vers végére már földi (de a földi dolgokon mosolygó) Sziszüphosszá változik, aki a „halál nagy követ” cipeli a csúcsra:

Fölgyógyult beteg vagyok, komplikáltabb lény az isteneknél;
zsákomban a csontjainkat megroppantó halál nagy követével
próbálok mosolyogni azon, amin e földön lehet,
míg a légritka közegben zihálva küzdök minden lépésért, hogy fölérjek a csúcsra
a nehéz testi munkával megszerzett, keserű gyönyörig.²²

Itt szüremkedik be először a verskötetbe az a mozzanat, amelynek a kronológiai transzpozíció teremt meg az alapját, és amelyet Csehy Zoltán énkivetítésnek nevez:²³ a lírai én és a mitológia világának összezsúsítása – a versbeszélő hirtelen, egy hosszabb metafora keretében Sziszüphosszá változik, így épülve be az áthelyezett, felforgatott, aktualizált mítosz közegébe. A sorok között pedig, a költemény lezárásában, ez az „átváltozás” (pontosabban a versbeszélő és Sziszüphosz szubjektumának összemósódása) nyelvi szinten is tetten érhető: a „fölgyógyult beteg vagyok” félmondat ugyanis kétségkívül a kötet által eddig megkonstruált lírai énhez köthető, míg a „komplikáltabb lény az isteneknél” megjegyzés a Camus által is körvonalazott, az istenekkel ujjat

¹⁹ Köszönöm Simon Attilának, hogy felhívta a figyelmemet erre az alapvető párhuzamra.

²⁰ MÁRAI Sándor, *Béke Ithakában*, Akadémiai–Helikon, Budapest, 1991, 15.

²¹ *Uo.*, 253. Erről és a regényben található ismétlések jelentőségéről és ironiájáról lásd: RITÓÓK Zsigmond, *Homérosz Magyarországon*, Kalligram, Budapest, 2019, 273–288.

²² ORBÁN, *Ostromgyűrűben*, 22.

²³ „[A]z énkivetítések olyan sokrétűségéről, melynek során a felbomló és többszöröződő én egyszerűen megmártózni látszik a kultúrtörténet meghatározó költői teljesítményeiben, méghozzá oly módon, hogy párbeszédbe lép velük, majd e párbeszéd morzsáit a maga utalásrendjével és fragmentáltságával kínálja fel értelmezés lehetőségeiként.” CSEHY, *I. m.*, 92. (Természetesen az Orbán Ottó szövegeiben megszólaló én nem annyira a „kultúrtörténet meghatározó költői teljesítményeiben”, mint inkább a görög-római mitológiában „mártózik meg”.)

húzó, kekeckedő Sziszüphosz vakmerő kijelentéseként értelmezhető. Sziszüphosz alakjának megjelenítése révén ráadásul a második olyan személlyel találkozunk, aki a halálból való visszatérés jellegzetes alakja: Lázár és Sziszüphosz szerepeltetése tehát még hangsúlyosabbá teszi a szövegegyüttesben a feltámadás motívumát. Hozzá kell tenni, hogy a két feltámadás között van egy hangsúlyos különbség: Lázár nem önszántából, nem a saját akaratából tér vissza a halottak közül, Sziszüphosz azonban egyenesen az istenekkel dacolva nem tér vissza a „megengedett kiugrás” után az Alvilágból. A komplikáltság tehát ebben az esetben így lenne érthető: az istenek örök életéhez képest az, aki megismeri a halált, sőt még le is láncolja azt, érvénytelenítve ezzel az egyébként minden halandóra érvényes hatalmát, komplikáltabb lény.

A *Nagy visszatérés* című költemény²⁴ ezt a finom építkezést folytatja:

nincs lelemény, mely a múlt időn kifogna,
a végzet ravaszabb Odüsszeusznál, hazáig segíti,
hogy otthon egy szikkadt ölü királyné legyen a jutalma,
a dörzspapírként érdes öregasszony örök zsémbelése:
már megint égve hagyta a gázt, a végén még fölrobbanunk...
Halomra nyilazzuk a beteg sejteket? Örökké fogunk uralkodni Ithakában
egy véget érni nem akaró, görög szappanopera daliás megasztárjaként?
A foghíjas lépcsőn botorkálva lefelé az Alvilágba
tisztán hallom magam körül a szirének árnyam kísérő koloratúráiát.²⁵

A költeményben érdekes játék figyelhető meg a szám-személy használatnál: a vers E/3-as külső nézőpontú „narrációval” indít, amely után egy egyenes idézetnek tűnő sor következik az „érdes öregasszonytól”, Pénélopétól. A „halomra nyilazzuk a beteg sejteket”²⁶ sor azonban a beszélő kilétének tekintetében kifejezetten elbizonytalanító, ugyanis jogosan feltételezzük, hogy ezt már, feleségétől átvéve a szót, Odüsszeusz mondja, azonban a „beteg sejtek” képe a lírai beszélőnkhez köti a metaforát, és így felmerülhet, hogy O. O. immár részben Odüsszeusszal azonosult. A folyton kínzó betegségekre reflektáló képek sora, amelyben a „halomra nyilazott” kérők helyett immár a „beteg sejtek” állnak, így egy tipizált odüsszeuszi jelenetbe épül bele. Az a kérdés tehát, hogy ki beszél, innentől kezdve nemcsak megválaszolhatatlanná, de bizonyos tekintetben lényegtelené is válik: a mitológiai szereplők, kiesve az őket magukba foglaló eposzok keretei közül, unikalitásukat elvesztve a versbeszéd aktualitásának kellékei, tipizált, átlagos szereplői lesznek. Ezzel egy időben pedig a lírai én, a „csoda-

²⁴ Ennek a költeménynek mintegy ellenpárja az *Odüsszeusz öregszik* című Orbán Ottó-vers, amely a *Fényes cáfolat* című kötetben (1987) jelent meg, és ahol Pénélopé helyett Odüsszeusz az, akinek kalandjai „egy sekély vízű tóra” és egy „gumimatracra” korlátozódnak, akinek „gyöngyül a karja” és „kapkodja a levegőt”. Egy dolog azonban mindkét versben rögzített: az eposzi hős eposzi jelzője az idő múlásával érvényét veszti („Hülyeség, hogy minden zár kulcsa a körültekintés”).

²⁵ ORBÁN, *Ostromgyűrűben*, 23.

²⁶ A biológiai működés összeírása a kultúrával némiképp a kortárs testpoétikákra emlékeztető eljárás. Erre a homéroszi hagyományt feldolgozó költeményekben is találhatunk példát a kortárs költészetben. Lásd például: SZLUKOVÉNYI Katalin: *A szolgálok*, G. ISTVÁN László: *Odüsszeusz*, BALÁZS K. Artilla: *Odüsszeusz elevez*, SZAKÁCS Eszter: *Odüsszeusz*, DEMÉNY Péter: *Odüsszeusz éneke*.

öreg” is lassan ennek a fokozatosan épülő térnek a részévé válik: már ő is „botorkál lefelé az Alvilágba”, és a „szirének koloratúráiái” is az ő „árnyát kísérik”. Az áriázó szirének képe Kafka *A szirének hallgatása* című szövegét idézheti fel, amely ráadásul – a jelen ciklus szempontjából különösen figyelemre méltó módon – a tudatosság problémájának tekintetében a már említett Camus-szöveghez is kapcsolódik: Sziszüphoszt a tudatosság teszi tragikus hőssé, míg a szirének az Odüsszeusszal szemben való, a hallgatásig menő „legyőzetést” csak a tudatosság hiányában képesek feldolgozni. A szövegek összefonódásának ezen a pontján pedig körvonalazódni látszik az is, hogyan fér meg egy „montázsszubsjektumban” Odüsszeusz és Sziszüphosz alakja: ki más lehetne ugyanis tudatosabb lény, mint a „leleményes”, „furfangos” ithakai hős, aki, bár eleinte vonakodik vállalni sorsát, a trójai háborúval és az azt követő bolyongásokkal mégis a vállára veszi a maga szikláját, amelyet szenvedései ellenére, a végtelennek tűnő kalandok során újra és újra felgördít a hegy tetejére?²⁷ Van azonban egy fontos különbség a két mitológiai alak között: míg Sziszüphosz sorsa örökre szól, Odüsszeuszé véges; a lírai beszélő, O. O. pedig épp ennek a határhelyzetnek a dilemmáját beszéli el a ciklusban. Ez a dilemma pedig nem más, mint az állandó ambivalencia, a „semmit sem levés” állapota, amit szépen fest meg a soron következő, *Őszi szalon* című költemény kezdete is: „Fölfoghatjuk-e a halált az élet részeként? / Igennek a nemet? csúcsnak a szakadékot, / ahogy ezt a mindent kiegyenlítő aggyaggyal teszi.” Az öregkor tehát végső soron, feltámadással vagy anélkül, de a lét és nemlét, ember és isten, időbe vetettség és időtlenség folytonos önellentmondásokkal átjárt állapotát hozza létre.

Középpontba kerül ezen felül a *Nagy visszatérés* című versben már explicit módon is az a szempont, amelynek jelentőségét már hangsúlyoztam, azaz az idő problematikája: „nincs lelemény” ugyanis, „amely a múlt időn kifogna”, „a végzet ravaszabb Odüsszeusznál”. Az tehát, ami Odüsszeuszt hétköznapivá teszi, deheroizálja, újfent az idő múlása, a halál elkerülhetetlensége. Ennek köszönhetően pedig elmoshatóvá válik a határ a lírai beszélő és az ithakai hős között, az elmúlás elkerülhetetlensége felől nézve ugyanis megszűnik minden különbség ember és ember között. A szubsjektumok átjárhatósága, feloldása tehát végső soron az idő feltartóztathatatlan múlásának eredménye. Az örök egészség – és ezzel összefüggésben az újra és újra felbukkanó, és az első két költeményben kifejezetten központi szerephez jutó szexuális teljesítőképesség – pedig ennek ellenpontjaként csak az istenek, a nimfák kiváltsága („isteneik nemzőerejük teljében kúrják végig a szigeteket”, „Kalüpszónak nincs életkora / [...] agyában egy dübörgő süketfajd kattogja: *baszni, baszni...*”), és a „komplikáltabb” életben az egészség csak az „élet álma”. Ebben a vonatkoztatási rendszerben pedig, ha elfogadjuk, hogy az utolsó költeményben a beszélő a lírai énnel azonosított Odüsszeusz, egész utazását az örök elkerülhetetlenség és determináltság keretezi, „a szirének koloratúráiáival” kísérve, és nem az otthon felé, hanem lefelé, a „foghíjas

²⁷ Márai már említett regényében Odüsszeusz épp e határhelyzet miatt választja tudatosan az emberi sorsot. Pénélopé így nyilatkozik „visszaemlékezésében” róla: „A kaland polipkarja rántotta le a mélybe, ahol az emberek élnek... az emberi kaland, a kíváncsiság.” (MÁRAI, *I. m.*, 17.) E határhelyzet miatt lesz komplikáltabb lény Orbán Ottó Odüsszeusza is.

lépcsőn” – amely metafora az öregedés fizikai következményeit mesterien metaforizálva a szirének örök énekével állhat ellentétben – az Alvilágba tart. A „kalandozás” így valóban az élet utazása, de ez az életút megmásíthatatlanul minden perccel a halál felé halad. Az öregedő Odüsszeusz képének vonatkozásában fontos világirodalmi kontextust jelenthet Alfred Tennyson *Ulysses* című költeménye, viszont a Tennyson-versben, habár az öregedés és az utazás hiánya okozta szenvedésen még az eposzi hős sem képes túllépni, a heroszi lélek küzdeni és tenni akarását csak gyengítheti, el nem törölheti a sors és az idő. Tennyson Ulyssese megmarad epikus hősnek, annak ellenére, hogy eljárt felette az idő, míg ezzel szemben Orbán Ottó Ulyssesét az elmúlás megfosztja minden heroszi tulajdonságától, a „sokattúrt” ithakai királyból csak „egy véget érni nem akaró, görög szappanopera daliás megasztárja” marad.

A költeményeket finoman, de összekapcsolja még – különösképp az intertextuális háttér ismeretével – a háború tematikája is.²⁸ O. O.-t, ahogy az 1936 című költeményben olvashatjuk, lényegében a háború szüli életre („csodagyereket Budapest pár hetes ostroma csinált belőlem”).²⁹ A háború, amely „még a győzteseknek is mindig túl sokba kerül”,³⁰ és amely, vagy legalábbis amelynek vége az *Odüsszeia* Odüsszeuszát is új életre szüli vagy megteremti. Itt tehát O. O. és Odüsszeusz szubjektuma újra összecúszik: a háború gyermekei, az öröknek tűnő, de mégis nagyon is véges utazásra determinált alakok. Ennek a gondolatnak pedig kiemelten fontos előzménye az életműben a szintén a *Fényes cáfolat* című kötetben megjelent *A folyamatos villám* című költemény, ahol a „csalódott szirének” képzetében újra Kafka idéződik meg:

Az út az évek zuhogói közt.
Odüsszeusz egy hétköznapiakból
barkácsolt tutajon evickél
a kiszáradt tengerszoros sivatagában
s a rögeszmék örvényeit kerülgeti,
míg nyomában a csalódott szirének
értelmiségi vegyeskara zengi:
„Nocsak, egy újabb kompromisszum!”
A háború nemcsak azzal pusztít, hogy öl –
azzal épűgy, hogy józannak mutatja
őrült „vagy-vagy”-jait.³¹

²⁸ Érdekes, hogy a háború témájának verse emelése több esetben is szorosan az antikvitáshoz való visszanyúlással kapcsolódik össze Orbán Ottó költészetében. Így például *Az aranygyapjú* című műben Iászón katona, aki megjárja az Uralt, majd a Krímet, és végül „a gőzvontatta Argo” hozza haza. Az *Orfeusz az árvaházban* című szövegben – elsősorban a trauma különböző manifesztációin keresztül – egészen különösen mosódik össze háború, alvilág és költészet, míg *A három grácia* című versben is „az Ica az Erzsé a Duci” „lánybuliját” a háború hiánya teszi lehetővé.

²⁹ Természetesen az életrajzi adatokkal való erős összecúsás a kötet ezen pontján szinte kikényszeríti a biografikus olvasást.

³⁰ Érdekesen lépnek párbeszédbe ezzel a gondolattal Kántor Péter *Trója-variációk* (2006) című ciklusának *Mint délibáb ragyog* költeményének záró sorai: „mindenki odaadja végül mindenét – / akháj a trójainak, trójai az akhájnak.” (A *Trója-variációkról* lásd: KRUPP József, *Bejáratok Trójába. Kántor Péter Trója-variációk című versciklusáról*, Ókor 2019/4., 71-80.)

³¹ ORBÁN. *A fényes cáfolat*, 9.

A *Föltámadás szomorúsága* című versben újra középpontba kerül az aktualizáltság, de itt már történelmi referenciák, sötét tónusú korképek kíséretében, hovatovább politikai viszonylatban. Ennek a referenciadarabnak a beemelése már csak azért is fontos, mert a költemény első négy során keresztül a „halhatatlanok” világa is profanizálódik, és mintha ez választaná el az itt következő versfüzért az előző triptichontól.

A város főterén az ismeretlen főkönyvelő emlékműve,
melyet a sikkasztó bankárok emeltek neki,
s az Olümposz nevezetű narancslét
tartósító adalékanyag teszi a halhatatlanok nem romló italává.
Nyomasztó kisserűség fuldokló kora...³²

A felforgatás ebben a költeményben is (egyre radikálisabban) folytatódik: a „nyomasztó kisserűséget” az istenek italaként (a nektár helyett a tartósítószerrel „nem romlóvá” tett) narancslé szemlélteti. Ezek az antropomorf istenek pedig, ahogy a következő költeményben olvashatjuk, az emberekkel karöltve „versenyt hazudnak, gyilkolnak, követnek el erőszakot”, a „mítoszvilág tele van vértől fekete rondasággal”. Ebben az értelemben tehát, ahogy az emberi világba a heroszok közvetítésével beszüremkedik az isteni, úgy az isteni világba is beszüremkedik az emberi. Orbán Ottónál viszont, ahogy azt már az eddigiekben is nyomon követhettük, ez nem természetes vagy problémamentes: Akhilleusz ugyanis „könnygázpermettel fúj le mindent, ami az emberben isteni”. A „kopaszra nyírt, mürmidón izompacsirta”, egy „örzö-védő kft. ajtónállója” tehát, kikerülve az eposzi közegekből, erőszakkal irtja ki minden félisteni tulajdonságát. A megszokott vonatkoztatási rendszer pedig megfordul: a „nyomasztó kisserűség” ugyanis az istenekhez kapcsolódik, így, amikor Akhilleusz kiirtja az emberből, ami isteni, legalábbis ennek a költeménynek a szövegvilágán belül, akkor ezt – azaz a nyomasztó kisserűséget – irtja ki. Az emberi és isteni, emberi és heroszi világot tehát valójában ebben az értelemben csak a halandóság és halhatatlanság választja el egymástól, ráadásul a hazugság, a korrupció, a bűn az isteni szférából szüremkedik az emberibe.³³

A ciklus és az egész kötet némely pontján, a sok egyéb szövegek közötti párbeszéd mellett Petri György költészete is finoman beleíródik a versek szövegvilágába.³⁴ A *Hogy elérjek a napsütötte sávig* című költeménnyel lép párbeszédbe például a „foghíjas lépcsők” (nála „csorba lépcsők”) képzet, illetve a később előkerülő „napsütötte táj”, ahogy azt a következő szövegben láthatjuk, amelynek idealisztikus képzetét nemcsak a Petri-vers, hanem az orbáni szövegek környezet is jelentősen aláássa. A „halhatatlanok nem romló itala” felsor pedig Petri György *Horatiusi* című versét idézi fel, azonban itt a „dühítőital” és a „nem-romló sírkő” képe „nem romló itallá” olvad össze, és a Petri-

³² ORBÁN, *Ostromgyűrűben*, 25.

³³ Tegyük hozzá újra: akárcsak Márainál. Pénelopé itt sem az életen át tartó hűség jelképe, mint ahogy Athéné vagy Hermész is önös érdekeik, büszkeségük, szeszélyeik nyomán alakítják az emberek sorsát. Előbbi Odüsszeuszba szerelmes és féltékeny, utóbbi „gyanus éjszakákat” tölt Kírkénél, Pénelopénál és másoknál.

³⁴ Az itt említett kapcsolatokon túl költemény is szerepel Petri György *halálára* címmel a verseskötetben.

féle kép lényegében száznál is több fordulatot vesz: ott ugyanis a „síri holt”-ként elkönyvelt Horatius álmodik „haló pora fölé” „nem-romló sírkövet”, azaz az örök élet az ember számára marad pusztán illúzió, míg Orbán Ottónál már a halhatatlannak is adalékanyaggal dúsított itala van szükségük az életben maradáshoz. A kérdés tehát már nem az, hogy az embernek lehetősége van-e az örök életre, mert emberek és istenek világa között elmosódik (vagy egyáltalán nem is létezik?) a határ: a létezésért való küzdelem éppúgy az istenek, mint az emberek világának meghatározó része. Természetesen Petrin és az emlékművön keresztül magával a horatiusi Melpomené-ódával (Ódák III. 30) is párbeszédbe lép a szöveg, Horatius versekből emelt emlékműve helyett azonban Orbán szövegüniverzumának főterén egy „sikkasztó bankárok” által emelt „ismeretlen főkönyvelő” emlékműve áll, ugyanis „a költészet szánalmas hazugság, és nem hajt anyagi hasznot” – szemben a sikkasztással. A vers értelmezése azonban nem választható el a következő költeménytől, amely mint az egész ciklus „napsütötte sávja” tűnik fel, és a költészet anyagi hasznon túlmutató funkciójára rámutatva, *Homérosz harsány himnusza* megszólaltatásával újraépíti az előző vers által lerombolt horatiusi emlékművet, az egész szövegegyüttest más fénytörésbe helyezve.

Ennek nyomán a *Homérosz harsány himnusza* című költeményt lényegében az egész ciklus és a két „triptichon” kulcsszövegének lehetne tekinteni.

Honnan vesszük azt a hülyeséget, hogy az élet napsütötte tájra hasonlít?
A mediterrán mítoszvilág teli van vértől fekete rondasággal.
Isten és ember versenyt hazudik, gyilkol, követ el külön s külön nőkön erőszakot;
vedd csak a hírhedt mükénéi esetet a rendőrség bűnügyi rovatából:
Agamemnont, a királyt a felesége és a nő szeretője
előre megfontolt szándékkal egy fürdőkádban mérszörölje le,
hálót dobnak a fejére és bárdal aprítják föl, mint a vágóhídon a sertéseket...
De csökkentheti-e bármely király véres balsorsa Homérosz költői hitelét?
Két eposza az élet harsány himnusza.
Hexamétereikben szarvas iramlík az éren át, süt a délszaki nap,
s az erdő minden zöld levelével azt kiabálja,
hogy élni öröm és szeretkezni tűz –
hiába minden büntény és betegség, hiába a biztos halál; ma még ma van,
s jó szél dagasztja vitorláinkat a borszínű tengeren, útban Trója felé.³⁵

A nyitó kérdés, amely valójában állítás („Honnan vesszük azt a hülyeséget, hogy az élet napsütötte tájra hasonlít?”), egyértelműen az eddig felépített hangulati és szemléleti ívre reflektál. A szubverzív aktualizálás már ismerttetett poétikai technikáinak keretében a felütést követően az újság bűnügyi rovatában ijesztő részletességgel olvashatjuk Agamemnón kegyetlen lemészárlásának történetét. Érdekes párhuzam lehet ezen a ponton William Butler Yeats költészete, akinek egyes költeményeiben (például *A torony, Emlékei, Ezerkilencszáztizenkilenc*) egyrészt Trója története – Orbán Ottóhoz igen hasonló módon – az elmúlással, az öregedéssel kapcsolódik szorosan

³⁵ ORBÁN, *Ostromgyűrűben*, 26.

össze, másrészt, akinek *Tépelődések* című versciklusának VII. darabjában megváltás és bűn kérdésköre is Homérosz alakját idézi fel:

Lélek Hagyd a látszatot, a valót keresd.
Szív S a téma hagyja el az énekest?
Lélek Ézsajás paraszán túl vágy mi üz?
Szív Leccsapni, egyszerűen mint a tűz!
Lélek Nézd hát: a megváltás a tűzben él.
Szív Homérosz is csak a bűnről beszél.³⁶

Ez a költemény abban az értelemben is összeolvasható az előbbieken tárgyalt Orbán Ottó-versekkel, hogy Ézsajás prófétán, és így a bűn problémakörén keresztül a zsidó-keresztény és a görög-római kultúra itt is természetes módon íródik egymásra, és az előbbieken az elmúláson tépelődő versbeszélő kételyeit a költészet előtti költő: Homérosz példája oldja fel. Az Orbán Ottó-költemény következő kérdése pedig itt mintha a Yeats-vers utolsó mondatára válaszolna, mintegy bekapcsolódva az ott megkezdett párbeszédbe: „De csökkentheti-e bármely király véres balsorsa Homérosz költői hitelét? / Két eposza az élet harsány himnusza.” Az erős állítást magában rejtő kérdés radikálisan átírja a ciklus minden eddigi állítását, a daktilusoktól pattogó sorok, helyenként kissé „rontott” hexaméterek hirtelen a homéroszi epika világába repítenek vissza minket. Ez egy újabb ellenpont: itt ugyanis „hiába minden büntény és betegség, hiába a biztos halál; ma még ma van”, és ezzel az időtlenség kérdésköréhez térünk vissza. A „ma még ma van” gondolat egyrészt Várady Szabolcs *Horác* című költeményét, másrészt újfent Petri költészetét, például *A Dunánál* című verset idézheti fel, amelyek a horatiusi *carpe diem* gondolattal lépnek párbeszédbe (Várady: „Holnap aztán majd! De ki nem szarik rá? / Most a most van csak, az üveg kitar meg”; Petri: „De azért...! Én azt mondom, hogy NEM. / Hagyjunk már végre föl a reménnyel. / Lehet élni hit és perspektíva nélkül. / Már Horatius is megmondta: »Carpe diem!« / Vagyis éljünk egyik napról a másikra. / Jövő nincs.”). Az Orbán Ottó-költemény a horatiusi aforizma értelmezési lehetőségeinek itt megjelenő két pólusa közül inkább Várady „interpretációjához” közelít. A pillanat megragadásának imperatívusza implikálhatja a rezignált reménytelenséget, az időből való kiszakadás a perspektívanélküliséget, ahogy ezt Petri esetében láthatjuk. De máshonnan nézve – ahogy a Várady-versben, vagy az Orbán-szövegben a trójaiak számára – a *carpe diem* gondolata jelentheti a múlt és a jövő kísértő árnyaitól való (jöllehet csak ideiglenes) megszabadulást, az időbeliségből való kiszakadás pedig megteremtheti azt a közeget, amelyben minden ennek ellentmondó tény ellenére elhangozhat az a gondolat, hogy „jó szél dagasztja vitorláinkat a borszínű tengeren, útban Trója felé”. A pillanatban létezés azonban, amely figyelmen kívül tudja hagyni az elmúlást, a biztos halált, amely felé utaznak a trójai hősök a „borszínű tengeren”,³⁷ csak a hősi epika terében

³⁶ William Butler YEATS, *Tépelődések*, VII., ford. MESTERHÁZI Mónika = *Uő. versei*, Európa, Budapest, 2000, 182. (Lyra Mundi).

³⁷ A költemény jelentőségét az is tovább növeli, hogy – feltehetően nem függetlenül ettől a verstől – Kántor Péter már említett *Trója-variációk* című ciklusának első darabja (a Devecseri-féle Homérosz-fordítást megidézve) a *Borszínű tengeren* címet viseli.

történhet meg. De itt megtörténhet. Itt tehát, a ciklusnak ezen a pontján a költészet, az irodalom újra olyan térként tűnik fel, visszacsatolva az előző versekhez, amelynek – fikcionalitása révén – még az életöröm is része lehet.

A triptichon utolsó versében, *A tavasz fűzöld műtőjében* című költeményben újra az isteni világ radikális profanizálását és deszakralizálását láthatjuk: már Zeusz is a nagycsaládok problémáival küzd (itt keretes szerkezetet alkotva a hat vers első darabjával, amelyben Priamosz került hasonló megvilágításba), Héra „hisztizik” a főisten kétes hódításai miatt, amelyek közül aztán Európé történetének kapjuk részletes leírását. A szöveg utolsó sorai azonban határozottan önreflexív módon foglalják össze a fő gondolati ívet: „a föld a mennyet földnek képzelet, a teremtést tavasznak”. Az esendő, antropomorf istenek tehát az emberi képzeletben válnak emberré, és a teremtés is, mint egy újjászületést magában hordozó mozzanat, csak az emberi képzelet szüleményeként jelenik meg. Az újjászületéshez pedig komoly orvosi beavatkozásra van szükség, amelynek képi leírása végül már a háborús fegyverek leírását („számítógéppel vezérelt célzóeszköz”) idézi fel. Az újjászületés eseményéhez tehát nemcsak a szervezet radikális átalakításra, hanem háborúra is szükség van. A háború új embereket: Odüsszeuszokat, O. O.-kat, csodagyerekeket szül, és bár megteremtheti az újjászületést, a feltámadást, de a materiális világ keretei között a csoda működésképtelenné válik. Ez az a gondolatfonál, amely meglátásom szerint az első látásra fragmentálnak tűnő szövegek együttes értelmezéséből kibontakozik.

Nagyon fontos azonban az utolsó négy vers is, amely újrakontextualizálja és erősen metapoétikus keretbe helyezi az eddigieket, és ezen felül egy ponton itt már explicit módon is felidézi Albert Camus *Sziszüfosz mítosza* című művét.³⁸ A *Koktél* című költemény „Engem lázadásra ösztökél a merev rend, a túl nagy várakozás, / lazítok, kiszököm a sorsból, kiutat keresek” sorai intertextuális utalások a „sors megvetésének” a Camus-szövegben körvonalazódó központi gondolatára, és a francia szerző művén keresztül eljutunk ahhoz a ponthoz is, ahol megoldódni látszik a ciklus által végig lebegtetett „élet és költészet” fogalompár problémája. A szabályok, a merev rend és a sors megvetése ugyanis az „örangyallal”, a „versek szellemével” együtt lesz a túlélés kulcsa. Így ebben a vonatkoztatási rendszerben a költészet olyan annyira átesztétizálódik, hogy ellenáll háborúnak, időnek, véres tetteknek, a halál elkerülhetetlenségének, a „zsidó-görög-keresztény koktél” pedig „megóv a gyűlölet-től”, képes felülemelkedni a materiális világon és megőrizni az elmét épnék. Így az *Újraekedés* című költeményben az egész ciklus újraértelmeződik: a feltámadás ugyanis, „az Isten szerzői jog által védett csodája”, és a legelső költeménnyel ellentétben mégis elképzelhetőnek, tarthatónak tűnik: „nem kell más” hozzá, „csak egy rögeszmés ember”, aki, sorsának tudatosításával, bár szenved, és teszi mindezt teljesen értelmetlenül, mégis boldog. Ez a Sziszüfosz az, aki Camus-nél „bilincsbe veri a halált”, aki

³⁸ A Camus-höz való kapcsolódás egyszersmind a Máraival való kapcsolatokat is újra felszínre hozza. A sorssal való szabad rendelkezés, a sorson való felülemelkedés kérdése ugyanis végig áthatja a regényt. Ritoók Zsigmond egyenesen így fogalmaz a regény egy párbeszédének elemzésekor: „Pénélopé és Hermész szavai mindenesetre az egzisztencializmus szabadság-felfogása irányába mutatnak.” RITOÓK, *I. m.*, 279.

abban a pillanatban, amikor „elhagyja a magaslatot, és leszáll a mélybe, [...] felette áll a sorsának”,³⁹ és a felülemelkedés az, ami Orbán Ottó szövegeiben a túlélést a „közös ősnelyv, a vers” segítségével teszi lehetővé: a „vijjogó Fúriák” üldözése elől az egyetlen menekülés „mítoszokat keverni a Bibliával, és mindkettőt a hétköznapokkal”. Ennek nyomán, jöllehet a költészet „földszagú”, és a materiális, kiábrándító és kétségbeesett emberi világban ragad, de „minden híre szó szerint igaz”. Ez az igazság pedig nem más, mint „hírszerzés odaátról”, a végtelenből, az időtlenségből, „ahol soha nem történik semmi új, / csak hallgatag évmilliók rakódnak a hallgatag évmilliókra”. Az időbe vetett és időtlen világ újra összemosódik, ugyanis ez az „odaát” és ez az „igaz”: „mi magunk vagyunk, a kíváncsiságunk, a koponyánkba férő végtelen”. Így az utolsó költemény monumentális képe az öt megelőző szövegek ismeretével együtt önmagába fordul: a költészet odaátról szerez hírt, de arról az odaátról, amely elfér a koponyában, és amely végső soron az emberi elmében lakozik.

Mindamellet tehát, hogy Orbán Ottó felforgat, profanizál, parodizál, szarkasztikusan és ironikusan nyúl a mítoszokhoz, egyszersmind olyan értelmezési keretbe is helyezi őket, amely – különösen az időtlenség és időbeliség tekintetében – emberi és isteni szféra találkozási nehézségeinek ábrázolását teszi lehetővé, és amely végső soron az ember saját magával való találkozásának a nehézségét eleveníti meg: nem lehet ugyanis kiirtani az emberből az istenit, és az istenből az emberit, a kettő nem elválasztható. Így cipeli mindenki a szikláját, de abban a pillanatban, hogy tudatosítja sorsát és annak megváltoztathatatlanságát, és a költészet világában található örömkért felvállalja az örök, értelmetlen szenvedést, a szenvedés megszűnik, boldog lesz. Felülemelkedik sorsán, és erősebb lesz, mint a sziklája.

Orbán Ottó utolsó kötete – még ha némiképp el is tér a megelőző kötetek poétikájától – a trójai mítoszkörrel és a Homéroszt (illetve általában az antikvitást) újraíró modernséggel párbeszédbe lépve rendkívül érdekes módon viszi színre az irodalom hagyományba ágyazódásának problematikáját. A kötet poétikája – a profanizáláson, demitologizáláson keresztül – a modernségből jól ismert tagadásra épít, miközben az ókortól a költő koráig ívelő magyar és világirodalmi intertextusok burjánzó összeszövésével, újra- és felülírásával a posztmodern versépítkezési technikához kapcsolódik, jól szemléltetve ezzel a Dérczy Péter által is kiemelt, Orbán egész életművére olyan annyira jellemző „között-lét” jelenségét.⁴⁰ A határhelyzetekről beszélő kötet tehát versnyelvét tekintve is a határhelyzetek mentén képződik meg: ahogy mítosz és valóság, emberi és isteni világ egymásba folyik a szövegvilágban, úgy keveredik személyes és személytelen, tragikus és ironikus, patetikus és profán hang a ciklus minden darabjában, meglepő módon végül mégis egy egységgé szerveződve. A keveredő és versengő szövegek kavalkádjából ugyanis egy hang látszik kiemelkedni: az, amely az irodalomtörténet végletekig koptatott toposzait új összefüggésrendszerbe ágyazva végső soron a halálon felülemelkedő költészet mítoszákat meséli újra.⁴¹

³⁹ Albert CAMUS, *Sziszüfosz mítosza*, ford. G. CZIMMER Anna, Híd 1960/4., 273. (Camus „nagyesszéje” megjelent magyarul kötetben is, az idézett folyóiratbeli közlésben csak a kötet zárszava található.)

⁴⁰ DÉRCZY, *I. m.*

⁴¹ Köszönet Schein Gábornak, hogy erre a vonatkozásra felhívta a figyelmem.

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

Nyelvkritika és lírai hagyomány Borbély Szilárdnál

Borbély Szilárd lírikusi színrelépését az 1990-es években egy átfogó nyelvkritikai vállalkozás fémjelzte. Annak vizsgálatára tett kísérletet, hogy miképpen befolyásolja egy költői nyelv létrehozását a nyelv grammatikai működés módjának feltérképezése (beleértve a nyelvtan használatától független mechanizmusait éppúgy, mint a szubjektivitás jelölésének lehetséges formáit) – és fordítva: miképpen járul hozzá a költészet a nyelv személyfölötti szuverenitásának és korlátainak felderítéséhez. A *Mint minden. alkalom* című figyelemre méltó kötete (1995) a végsőkig fokozza ezt a poétikai vállalkozást, megteremtve egy olyan hangot, amely folytonosan önnön megszólalásának grammatikai feltételeit feltárva és elemelve szembesít annak a viszonyrendszernek az összetettségével, amely lehetővé (olykor lehetetlenné) teszi egy versszöveg számára, hogy valamely szubjektivitás manifesztációjaként viselkedhessen. Ez a szélsőségesen reflexív nyelv már a nevezett kötet verseiben sem nélkülözött egy különös, bizonyos pontokon posztmodern gesztusoknak megágyazó, máskor valamiféle archaikus didaktikusság terhét is magára vállaló szentenciózus hangvételt, egyfajta visszafordulást a költészet premodern, de legalábbis a 19. század elé visszamutató konvencióihoz. Ez a különös visszafordulás nyilvánvalóvá teszi, hogy Borbély nyelvkritikai poétikája egyben a lírai hagyomány revízióját is jelentette. Ez tulajdonképpen leolvasható volt már azokról a pályá korai szakaszának fogadtatását meghatározó éles véleménykülönbségekről is, amelyek a *Hosszú nap el* című költemény (1993) „drámai jambusait” övezték, melyek – mint a kritikai visszhang szélsőségei tanúsították – meglehetősen igénybe vették a korban (a rendszerváltás éveiben) újraformálódó olvasói elvárásokat meghatározó nyelvi és műfaji konvenciók teherbíró képességét: a szöveg kiadói visszautasítását tekintélyes pályatársak azzal magyarították, hogy az az irodalom határait feszegeti.¹ Borbély (ez idő szerint) utolsó publikált verseskötetében, *A Testhezben* (2010), amely – az alcímben rögzített architextuális instrukció szerint – „ódákat” és „legendákat” gyűjtött egybe, tér vissza (az „ódák” szövegcsoportjában), némiképp váratlanul talán, a *Mint minden. alkalom*-ban kidolgozott poétika, amely itt nyíltabban is modernség előtti (vagyis mai értelemben *lírainak* csak korlátozott érvénnyel nevezhető) poétikai konvenciókra támaszkodik. Nem előzmény nélkül, persze, hiszen már a *Halotti Pompa* (2004/2006) egész koncepcióját is meghatározta a barokk és a középkori (inkább a barokk költészet nyelvén megszürt kö-

zékori) költészeti hagyományok megidézése. Borbély itt egy liturgikus meghatározottságú, antistrofikus szerkezetre épülő és a modern irodalom konvencióiból hiányzó műfaji kategóriát aktivál, a *szekvenciát*, és ezzel a műfaji megjelöléssel konfrontál több lírai műformát, például a kötet második egységének, az *Ámor & Psziché-Szekvenciáknak* alapmintát szabó szonettet is, amely viszont éppenséggel a modern líra konvencióinak talán legrétegzettebb kulturális jelentést hordozó eleme, melynek teherbíró képességét Borbély itt formai értelemben is teszteli: rímtelen vagy sor végi helyett belső rímekkel építkező, csökkentett szótagszámú vagy éppen más versformákkal kevert változatokat is színre léptet.

A *Halotti Pompa* felépítése, tematikus és strukturális elrendezése, amelyet a kötet végén egy „mutatótábla” foglal össze, műfaji önmegjelöléseinek instrukciója szerint a közösségi (énekes) szöveghasználat gyakorlataira utal vissza, közelebről leginkább talán a kora újkori énekgyűjtemények használatára.² A *pompa funebris* kevésbé műfaji, mint inkább éppen szöveghasználati utasítást hordoz, amennyiben temetési ceremóniákra készült vagy ezekben felhasznált verses és prózai szövegek gyűjteményét nevezi meg, amelyeknek funkciója és hagyományozódása valamely modern értelemben vett szerzői autoritás helyett vagy mellett a használat módjában és kontextusában jelöli ki a kötet egységképző elvét – amit Borbély műve esetében az a tragikus – és a versekhez mellékelt jegyzetanyagban dokumentált – körülmény reflektál, hogy a *Halotti Pompa* költeményeit rablótámadás áldozatául esett szülei emlékének ajánlja, vagyis – bár aligha ez a legkidolgozottabb referenciális kerete – valóban egyfajta gyászszertartás kellékeként prezentálja. A *Halotti Pompa* halál- és testmegjelenítése több eltérő kultúrtörténeti és teológiai mintázatot is felidéz, a fentebb jelzett hagyomány a vonatkozó szakirodalom szerint mindenekelőtt a korábban Nyéki Vörös Mátyásnak, utóbb – a szerzőség kérdését majdnem Borbély kötetének munkálataival egy időben újra felvető kutatások eredményeképpen³ – Kornis Zsigmondnak tulajdonított *Tintinnabulum tripudiantium* című versgyűjtemény (1636) pokol- és szenvedésleírásai közvetítésével juthatott szerephez Borbély poétikájában, oly módon méghozzá, hogy a *Halotti Pompa* szövegvilága Angelus Silesius-idézetekkel konfrontálja ezeket, amelyekhez Borbély archaizáló ortográfiájú magyar fordításokat mellékel. Leginkább így, az Angelus Silesius-idézeteken keresztül közvetítődik a keresztény szakrális hagyományból és a régi magyar lelkeségi irodalomból építkező szövegvilág az *Ámor és Psziché* történetét, vagyis egy antik (és a reneszánszon át közvetített) mitológiát feldolgozó második részhez, amelynek szonett formájú „szekvenciáiban” jóval nagyobb teret kapnak az élet és halál fogalmait szabályozó modern (politikai, tudományos, a tömegkommunikáció által formált) diskurzusok alkotóelemei. A kötet

¹ „Az intelligens szerkesztők csak odáig jutnak, ameddig az irodalom engedi őket”, állapította meg Orbán Ottó, Mészöly Miklós pedig „majdnem irodalomkivülinek” észlelte a költeményt (NÁDAS Péter, *Olaszói vélemények*, Alföld 1993/5., 26–27.)

² FAZAKAS Gergely Tamás, *Elbeszélhetetlenségében elbeszélhető beszélgetés: olvasási javaslatok Borbély Szilárd Halotti Pompa című kötetének és a régiség irodalmának metszéspontján*, Debreceni Disputa 2004/11–12., 102–107.; SZÁZ Pál, *Örökké Valóság. Időkonceptiók a Tintinnabulum Tripudiantiumban és Borbély Szilárd Halotti Pompa című kötetében = Trópusok, facebook, költészet*, szerk. CSEHY Zoltán – POLGÁR Anikó, Media Nova M, Dunaszerdahely, 2014, 57–69.

³ VADAI István, *Kolomp vagy csengettyű? = A magyar költészet műfajai és formái a 17. században*, szerk. ÖTVÖS Péter – PAP Balázs – SZILASI László – VADAI István, SzTE, Szeged, 2005, 181–187.; PAP Balázs, *A Tintinnabulum Tripudiantium szerzőségéhez*, ItK 2006/6., 585–590.

második kiadásában Borbély egy harmadik ciklussal bővítette ki ezt a szerkezetet, amely egy újabb mitológiai tartományból, a haszid zsidó legendák szöveghagyományából építkezik.⁴ A legendát magát mint műfaji értelemben vett formát pedig majd *A Testhez* című kötet állítja fókuszba és teszi próbára, például azzal, hogy hagiografikus elbeszéléseket is idézve de- (illetve bizonyos értelemben talán egyben re)szakralizálja azt, amikor különböző, irodalmon kívüli forrásokból átvett, részben névtelenül hagyott 20. századi, illetve kortárs női én-elbeszélések tanúságtételeinek, mondhatni traumanarratíváknak az átdolgozására tesz kísérletet.

Ez a gesztus, vagyis a költői szövegek olyan használati módjainak felidézése, amelyek még nem érvényesíthették egy elkülönült esztétikai kommunikáció szabályait, nagyobb hangsúlyt helyeztek a közösségi tapasztalatra és természetesen a vallási gyakorlatokra a lírai kommunikációban, illetve egyáltalán a líra modern műnemi konvencióit megelőző műfajok alkalmazása természetesen sajátos környezetet teremt Borbély nyelvkritikai reflexióinak is, amelyek sok esetben a posztstrukturalista elméleti diskurzus szókinccsére és argumentációs stílusára támaszkodnak (ami ritkán jelenti persze ezek következetes használatát, sokszor inkább közhelyeket termelő, pastiche-szerű reciklálásukról van szó – a nehezen megítélhető intenciótól, vagyis attól függetlenül, hogy minek szánta ezt Borbély). Sokszor közel kerül például a tanköltemények beszédmódjához, így *A Testhez* (műfaji értelemben megint csak deformált) didaktikus, filozofáló „ódáiban”, de a *Halotti Pompa* számos darabjában úgyszintén. Ez a különös konstelláció nyilván stílári és más jellegű kockázatokat hordoz magában, aminek viszont Borbély, aki szívesen és értelmesen mellékel magyarázatokat ehhez a költői programhoz, nagyon is tudatában volt. Egy interjúban a *Halotti Pompa* verseinek „klapanciaszerűségéről” vagy „verklihez” való hasonlíthatóságáról beszél,⁵ amivel ezek a szövegek azt a modern (Borbély szerint: felvilágosodás utáni) gondolkodásmódot és esztétikai elvárásrendszert provokálják, amelynek számára a modernség előtti költői szöveghasználat bizonyos értelemben idegennek, és talán csak éppen ezen az idegenségén keresztül „mitikusnak” mutatkozik. Azzal, hogy ezek a mitikusnak, rituálisnak, hiedelemrendszerekkel átjártnak vagy ezekről elválaszthatatlannak észlelt nyelvi világok és poétikai praxisok a modern (és posztmodern) világmagyarázatok vagy kritikai nyelvek terminusaival és argumentumaival töltődnek fel, ez utóbbiak is valamiféleképpen mítoszokként („hiedelmekként”, „babonákként”) lépnek elő, ezzel egyben egy olyan kulturális praxist megvalósítva, amelynek alapvető előfeltételeit (például a központi kategóriák – a „test”, a „lélek”, a „nyelv” és hasonlók – allegorikus általánosíthatóságát) elvileg tagadják vagy kritikai analízisben részesítik. Mintha annak a „végső mítosznak” a színrelépését szimulálná ez a költészet, amely – legalábbis Hans Blumenberg szerint⁶ – a mítoszokkal való leszámolás törekvéseiben szükségszerűen manifesztálódik.

⁴ Lásd erről SZÁZ Pál, „A Szó halála: az Olvasás”. *Transztextualitás Borbély Szilárd Haszid szekvenciák című ciklusában*, Irodalmi Szemle 2015/2., 34–53.

⁵ BORBÉLY Szilárd, *Valamiféle mintázat* (beszélgetés TILLMANN Józseffel) = Uő., *Egy gyilkosság mellék-szállai*, Vigilia, Budapest, 2008, 144–145.

⁶ HANS BLUMENBERG, *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp, Frankfurt, 1979, 319.

Ebben a – távolról egyébként kissé a Borbély által nemigen emlegetett Adornót megidéző⁷ – programban nyeri el az értelmét a műfaji konvenciók aktualizálása is:

Amikor megpróbáltam kísérletezni azzal, hogy egy bizonyos műfaji kódot használjak, akkor a nyelvi anyag kezdett más összefüggéseket felölni. Tehát adott egy műfaji kód, azt aktualizáljuk, vagyis ráhúzzuk egy szövegre. Van még egy modern, tömlelkes, nagyon kusza nyelv meg egy műfaji hagyomány, és találkoznak egymással. Ekkor valami időben nagyon távoli meg valami nem olyan távoli összekapcsolásából valami furcsa módon létrejön. Valami, amiről én nem tudtam, és meglepő módon kezdenek megjelenni olyan összefüggések, amelyekre nem gondoltam. Távoli, már halottak tűnő jelentések, szimbólumok és allegóriák energiái élednek újra, és előhívják valamit a nyelvből, a tudatunkból, amelyekről már nem is véltünk tudni.⁸

Szimbólumok, allegóriák kelnek életre egy velük szemben rezisztens vagy gyanakvó nyelvben azáltal, hogy az olyan összefüggésbe kerül, amelyben ezek használata, ha nem is természetes, de valamiképpen szabályozott volt. A folyamat másik eredménye pedig, mint az fentebb már szóba is került, nyilvánvalóan a szubjektivitás formációiban érhető tetten, Borbély azon (szintén több alkalommal kifejtett) törekvéseben, hogy a modern költői nyelvet átjárhatóvá tegye egy olyan tapasztalat vagy olyan szöveghasználat számára, ahol a líra nem feltétlenül vagy legalábbis nem kizárólag valamely szubjektivitás megalkotásának és/vagy átsajátító megértésének a kulturális médiuma. A modern líra konvencióinak beoltása a vallásos énekek hagyományába egy olyan (Borbély szerint a „jogtudat” által meghatározott) szubjektumkonstrukcióval szemben kínál alternatívát, amelyben az egyén, az egyediség megértése számára kizárólag az egyén-mivolt (és nem valami más, valami rajta túli), és így például az ön-feltárás elvárása szolgál kiindulópont gyanánt. Egy másik interjúban a *Halotti Pompa* keletkezését magyarázva a következőképpen fogalmaz:

Az mindig is nagyon érdekelt, hogy a középkor és a barokk vallási, gyülekezeti énekei miképp működtek líraként. Az egy idő óta erőteljesen előtérbe tolakvó én a lírai szövegeket mindig mint egy Másikkal való találkozás eseményét mutatja fel. De ez az én nem kicserélhető, a verset olvasó számára nem válik a kimondásban énné, hanem megmarad mindig ebben az idegenségében. Ez izgalmas, hiszen mindig a megértés kényszerébe helyezi bele az olvasót, ekként a távolság megteremtésére ösztönzi a saját én, a vers éneje és a vers énjét mondó saját én között. A személyes tragédia a dolog természetéből és specialitásából adódóan körül volt véve további megalázó részletekkel. A tragédia ezáltal nem volt pátosszal megélhető, és nem hordozta, illetve hordozza magában a feloldódás lehetőségét. Ezért nem kínálkozott más kiút, mint a távolságtérítés, és a személyesből kinyerhető személytelen kon-

⁷ „De a felvilágosodásnak áldozatul eső mítoszok már maguk is annak saját termékei voltak.” Theodor W. ADORNO – Max HORKHEIMER, *A felvilágosodás dialektikája*, ford. BAYER József – GERÉBY György – GLAVINA Zsuzsa – VÖRÖS T. Károly, Atlantisz, Budapest, 1990, 24.

⁸ BORBÉLY, *Valamiféle mintázat*, 140.

templálása. Erre tettem kísérletet. És azt a beszédmódot kerestem, amelyet a hagyomány ehhez felkínált. Önmagam zárójelek közé helyezése felszabadító erővel bírt, és a barokk vagy középkori szövegek olvasása korábban nem sejtett mélységek kontemplálására nyitott utat. [...] Ebben az volt megdöbbentő erejű, hogy ezeknek a szövegeknek az alanyai is mindig a Máson keresztül tekintenek önmagukra: a Megváltón, a Messiáson, Krisztuson keresztül kontemplálják önmagukat. És volt tudásuk a Testről, amely a modernség korában elveszett.⁹

Ezek a nyilatkozatok azt tanúsíthatják tehát, hogy Borbély elképzelése szerint az a kísérlet, amely a lírai beszédmódot valamiképpen egy modern kategóriák szerint nem teljesen lírainak nevezhető műfaji konvenciórendszerbe ülteti át, vagy azzal legalábbis keresztezi, olyan tapasztalatokat tesz hozzáférhetővé, amelyek a líra modern fogalmából kiszorultak. Kérdés persze, hogy mi történik ezenközben a megidézett hagyományokkal Borbély költészetében. Fenntart-e velük folytonossági vagy leszármazási relációt, illetve milyen viszonyulási formákat nyilvánít meg időben akár távolabbi, akár közelebbi elődökhöz.

Mivel Borbély intertextuális utalásrendszere gyakran nyelvkritikai gesztusok formájában nyilvánul meg, hol explicit, hol rejtettebb módokon, feltételezhető, hogy a hagyomány megszólaltatása együtt jár az ebben a műveletben, tehát értelemszerűen nyelvek keresztezése útján kialakított nyelv önreflexív vizsgálatával is. *A Testhez* egyik „legendája”, *A Dunába* például oly módon valósítja meg ezt, hogy egy anonim elbeszélést, amelyben egy nő hang az újszülöttjei elvesztéséről, illetve a súlyosan sérült gyermekével való együttéléséről beszél, József Attila *A Dunánál* című költeményéből átemelt töredékekkel keresztesz. Utóbbiból – ebben a konstellációban – a kontinuitás, a (le)származás gondolatalakzatára tesz figyelmessé a szöveg, amelyet József Attila költeménye nemcsak történeti vagy nemzedéki, hanem a szó szűkebb értelmében biológiai értelmében is reflexió tárgyává tesz, a két vers viszonyára vonatkoztatva pedig az irodalomtörténeti folytonosság képzetére is kiterjed. Azzal, hogy Borbély legendája lényegében azt mutatja meg, miként képes (vagy képtelen) az anya nyelvhez juttatni az elvesztett vagy beszélni képtelen gyermeket, voltaképpen *A Dunánál*ban középpontba állított öröklődési mintázatot (az utódban megszólalnak az ősök: „Verset írunk – ők fogják ceruzámat / s én érzem őket és emlékezem.”) fordítja meg, illetve az ennek ott kifejtetlenül maradt aspektusát állítja elő. *A Dunánál* szövegét ez az alakzat az anya elvesztését feldolgozó költemények sokaságához kapcsolja a József Attila-életműben – Borbély legendája pedig olyan kontextust képez számára, amely a leszármazási folytonosság megszakadását a másik irányból közelíti meg, valamiféle *degenerációként*: itt az utód pusztulása okán szakad meg a kontinuitás, ami az elődre terheli a másik képviselőt, egy olyan megértés formájában, amelynek (ellentétben *A Dunánál*t író ceruzát megragadó halott szülőkével) a nyelv hiányát vagy korlátozottságát kell előfeltételeznie („Nem beszél ő, de mégis” – mondja az anya a fiáról Borbélynál). És ez a reláció bizonyos értelemben leképeződik Borbély

⁹ BORBÉLY Szilárd, *A jelentés sem a szövegben van* (beszélgetés FODOR Péterrel) = Uő., *Egy gyilkosság mellékszálai*, 41–42.

szövegének *A Dunánál*-hoz való viszonyában is: a legenda roncsolt élőnyelvi, agrammatikus szövege, kihagyásos, helyenként inkoherens „retorikai” szerkezete bizonyos értelemben azt oltja be József Attila költői nyelvébe, ami abban éppúgy nem jelenhet meg, mint az anya hiányát panaszoló fiú nyelvében a gyermekeit elvesztő anyáé, és ami – onnan nézve – aligha mutatkozhatna vállalhatóan valamely örökség szerves folytatásaként.

A Halotti Pompa második része, az *Ámor & Psziché-Szekvenciák* legtöbb darabjában az antik mítosz fenyegető aspektusainak felnagyítása figyelhető meg. A sorozatban két szonett is *Az idillköltészet korlátjai* címet viseli (ez a címadás jellegzetesnek mondható a kötetben, *Az ideatan nehézségeiből* is kettő van). Az Ámor és Psziché-mitológéma felhasználásának módja, valamint a műfaji (bizonyos értelemben önreflexív) utalások az idill kategóriájára¹⁰ nyilvánvalóan a 18. század második felére és a 19. század fordulójára irányítják ennek a ciklusnak a történeti fókuszát. Az Apuleius *Metamorphosese* által áthagyományozott mítoszt Borbély ciklusa krisztianizált átértelmezéseinek korábbi változataiban is felidézi (ezt képviselik az Angelus Silesius-betétek, amelyek megteremtik az átjárást a *Nagyheti Szekvenciák* tematikája felé is), leginkább azonban a (neo)klasszicista feldolgozásaira és az ezekben megnyilvánuló esztétikai dogmára helyezi a hangsúlyt.¹¹ A híres Canova-szoborra több szonettben is található utalás, *A hideg szív* pedig felfogható akár valamiféle ekphrasziszként is, amely a szobor érzeki anyagosságára irányítja a figyelmet („márvány hidegségű csók”): mintha tehát Ámor csókja, amely ebben az esztétikai kódrendszerben éppenséggel a halál és nem a halhatatlanság ígérete révén váltja meg Pszichét, lényegében magának a szobornak a létrejöttét eredményezné, vagyis Psziché halálát az esztétikai idealizálás kompenzálja. Nem egészen mellékes, hogy Borbély ekphraszisa a szonett terjedelmének közel felét erre fordítva azt emeli ki, hogy a szobor magát a csókot nem ábrázolja, nem érnek össze a szoborszájak, vagyis az erőszakos mozzanat maga kimarad a reprezentációból: csak „a képzelet hatol be a Testbe”. Psziché mitológiai alakjának „örök életre csókolt lélekként” való, természetesen a görög *pszükhé* szó szemantikája által is jóváhagyott értelmezése – többek közt Gessner közvetítésével – Csokonainál is meghatározza a nem-szakrális értelemben vett halhatatlanság, illetve az így felfogott halhatatlanság szépséghez való viszonyának elképzelését, amint arról például *A Pillangóhoz* című költemény tanúskodhat, különösen *A Reményhez*zel folytatott (a Lilla-ciklus voltaképpeni zárlatát képező) párbeszédében.¹² Ennek a mítoszértelmezésnek a részint parodisztikus, többek közt a nemi hozzárendelések felcserélésével is eljátszó és az ellenállhatatlan szépség vonzását betegséggel fenyegető testiséggel helyettesítő újírását végezte el Weöres a *Psychében*,¹³ míg Borbély kife-

¹⁰ Hogy az ez utóbbit kidolgozó hagyomány tartósan foglalkoztatta Borbélyt, azt a legkésőbbi költeményeiből összeállított és kiadásra előkészített, mindmáig azonban nem publikált *Bukolikatájt* című kötet tervezete igazolhatja. Lásd erről VALASTYÁN Tamás, „Amikor valaminek vége”. *Invenió és konvenció Borbély Szilárd utolsó verseiben*, *Literatura* 2017/4., 329–343.

¹¹ Vö. ehhez PÁL József, *A neoklasszicizmus poétikája*, Akadémiai, Budapest, 1988, 110–120.

¹² Vö. DEBRECZENI Attila, *Csokonai, az újrakezdések költője*, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 1997², 26., 56–60., 263–268.

¹³ Vö. BARTAL Mária, *Áthangzások. Weöres Sándor mítoszpoétikája*, Kalligram, Pozsony–Budapest, 2014, 357–369.

jezetten az erőszak momentumait teszi láthatóvá, írja vissza a mítoszba. Ámor nem egyszer gyilkosként, erőszaktevőként jelenik meg az *Ámor & Psziché-Szekvenciák* szonettjeiben, egyszerre lesz a szépség, a szerelmi gyönyör és a brutalitás ágense.¹⁴ Ez az Ámor-megjelenítés több helyen a *Halotti Pompa* keletkezését meghatározó bűncselekményt is felidéri, ami szemléltetheti Borbély elképzelését a mítoszt közvetítő nyelvi-kulturális hagyományok kortárs, profán, akár intézményes használatra szánt szövegekkel való kontaminációjáról is. Az *idillköltészet korlátjai* (2), a ciklus XXXIV. darabja ugyanis bizonyos értelemben nem más, mint a költő szüleit ért rablótámadásról beszámoló, a kötet jegyzetanyagában közölt újságcikkek, legalábbis ezek némely elemének újraírása az Ámor és Psziché-mítosz közreműködésével („az egyik Ámornál volt / egy fejsze. A többinél egy vasdorong”). Az eredmény: a mítosz feltöltődik az erőszak azon momentumával, amelyet a klasszicizmus korabeli feldolgozásai az esztétikai szublimáció révén kiiktattak belőle, és ezzel megismétli vagy megsokszorozza az azokon az áldozatokon elkövetett erőszakot is, akiknek a tragédiáját elmondja. Ez ott a legvilágosabb, ahol a vers lényegében disznóvágáshoz hasonlítja a rablótámadást:

Akkorra már mind elfolyt a vérük.
Az ordítás is elmúlt. „Szörnyű volt
hallani”. Ezt vallotta a legkisebb Ámor –
„én elszaladtam...” – „Úgy vonítottak,
akár a disznók” – így mesélték később el

Az állati test hasonlatát ráadásul maga a mítosz motiválja, hiszen az Apuleius által elbeszélte történetben az vezet Ámor megsebesítéséhez, hogy Psychét nővérei azzal riogatva veszik rá arra, hogy fényt vessen láthatatlan szeretője arcára, hogy éjjelente valójában egy kígyó látogatja.¹⁵ A mítosz valóban korlátokat szab az idillnek.

Az *idillköltészet korlátjai* (1) (XXII.) nem utal teljesen nyíltan – csupán „az élő lelken” nyomot hagyó „halálos csókon” keresztül – az Ámor és Psziché-mítoszra (bár ezzel azért felismerhetővé teszi a jelenlétét a háttérben), de bizonyos értelemben annak egyik központi motívumát avatja a didaktikus modorban előadott reflexió-sorozat tárgyává: a test és a lélek egyesülését és szétválását. Borbély itt is lényegében a mítosz 18. század végén népszerű értelmezési keretéhez kapcsolódik, hiszen tulajdonképpen a fentebb említett Csokonai-versek egyik szcenárióját idézi fel: „Fáradt

¹⁴ Példáért lásd KRUPP József, „Kitörölt értelem”. *Borbély Szilárd: Halotti Pompa, Vigilia* 2006/2., 125–126.

¹⁵ „Mert sikerült hitelesen megtudnunk s – mint a rád váró keserűség és csapás osztályosai – kötelességünknek ismerjük fölvilágosítani téged, hogy az, aki éjente titkon ágyadba jár, rettenetes, végtelen gyűrűkben tekerődő, nyakán gyilkos méregtől vöröslő, feneketlen torkát tátogató kígyó. Jusson csak eszedbe most a Pythia jóslata, amely úgy szól, hogy a végzet rettenetes vadállatot szánt neked férjedül.” Lucius APULEIUS, *Az aranyszamár*, ford. RÉVAY József, Magyar Helikon, Budapest, 1971, 106.; „Pro vero namque comperimus nec te, sociae scilicet doloris casusque tui, celare possumus immanem colubrum multinodis voluminibus serpentem, veneno noxio colla sanguinantem hiantemque ingluvie profunda, tecum noctibus latenter adquiescere. Nunc recordare sortis Pythicae, quae te trucis bestiae nuptiis destinatum esse clamavit.” APULEIUS, *The Golden Ass. Being the Metamorphoses of Lucius Apuleius*, Cambridge, Harvard UP, 1977, 227. (Loeb Classical Library, 44.)

lelkem égbe, / Testem földbe vágy” (*A’ Reményhez*); „Mikor lesz, hogy Lelkem lévén / A’ testnek gyarló kérégeit / S angyali pillangóvá lévén, / Lássá Olympus’ kertjeit?” Talán nem érdektelen ideidézni utóbbi költemény egy korábbi szakaszát sem: a még testhez kötött, hernyóhoz hasonlított lélek voltaképpen a vers által készíti elő pillangó-Pszichévé való átalakulását, hiszen az, miután létrejött, „vers-koporsója” révén fog tanúskodni a test haláláról: „De most lomha, s’ hernyó’ módjára / Mászkál a’ fanyar bánaton, / És a’ mások’ mulatságára / Magának vers-koporsót fon. – –” A szakasz végén használt ige („fon”) elárulja, hogy ez a verskoporsó lényegében a báb-nak a metaforája itt, amit később a szöveg közvetlenül is a temetés képzetköréhez köt („És szemfedelem’ púpájában / Kialszom szenvedésemet?”). Vagyis párhuzam épül fel a (Psychét testbe záró) hernyólét és a költemény létrejötte között, ami valóban kétértelmű teljesítményt rendel az elmúlás esztétikai szublimációjához, hiszen ez így egyszerre állít emléket az egykor eleven testnek és hagyja hátra azt annak az esztétikai kompenzációnak a révén, amelyet a pillangóvá változás ígérete hordoz.¹⁶

Mindennek itt csak abból a szempontból van jelentősége, hogy láthatóvá teheti azoknak a hagyományoknak az egyikét, amelyek *Az idillköltészet korlátjai* (1) ama gesztusa mögött állnak, hogy a vers a test és a lélek különválását egy – modern elméleti fogalmiságot is mozgósító – nyelvfilozófiai jellegű reflexió keretei között adja elő, mintha tehát a test és a lélek kettőssége itt is nélkülözhetetlen volna a nyelv teljesítményének modellálásához – vagy fordítva. A vers talán legkifejtettebb nyelvkritikai gesztusa – Borbély korábban idézett elgondolásával összhangban – a test nyelvtelenségének diagnózisában összpontosul. A szonett nyitánya („A test a lélek nélkül oly esendő, / akár egy gondolat, amely hagyott / maga mögött egy vékony jelölendő / hangzó test és nyelv nélküli nyomot.”), majd a záró tercina is („[...] Sokat / már nem jelent a test. És nem beszél. / Úgy válik el, mint ágtól a levél.”) szinte szentenciózusan erre a felismerésre futtatja ki az el- vagy leválás képzetének az egész verset átszövő sorozatát. A test azért – vagy attól fogva – veszíti el sajátosan nyelvi dimenzióját (vagy azt a képességét, hogy valamiképpen nyelvként manifesztálja magát), hogy egy kétosztatú rendszer (jelrendszer) elemeként szétválaszthatatlan, ugyanakkor mégis törekeny (*esendő*) relációba kerül valami mással, egy ellentétpár tagjává válik. Ennek a bináris relációnak talán éppen ez, saját struktúrája hordozza vagy állítja elő a törekenységét: ha a test ahhoz, hogy jelölni, jelenteni vagy beszélni tudjon, rászorul arra, hogy ilyesfajta páros struktúrába lépjen valamely tőle idegen instanciával, akkor ez a struktúra mindig már implikálja a szétbontásának a lehetőségét is: a megkülönböztetést a jelentés vagy megnyilatkozás és aközött, ami jelent vagy beszél. A test innen nézve nem más, mint az, ami leválik egy – Borbélynál nem feltétlenül organikusnak képzelt – egységről. A bináris oppozíció másik tagjának szerepét első körben a „lélek” tölti be, és ez a fogalom pár ágyaz majd meg a fentebb jelzett módon színre léptetett

¹⁶ Az *Ámor & Psziché-Szekvenciák* XXXI. darabjában (*A szabadság szárnyain*) Borbély a nemi erőszak, illetve az erőszaktól elválaszthatatlan vágy képzetkörében helyezi el a lárvájából kikelt lélek-Psziché alakját, igaz, úgy, hogy grammatikailag elkülöníthetlenné teszi a tettes és az áldozat, Ámor és Psziché pozícióit. A testi vágy egy „Lepkegyűjtő csapdája” itt: „Élvezte, hogy / ismeretlen erőszakot követhet rajta el, / mert teste tárgy ilyenkor. Szenvedett, / akár az állat. De a lelke szabad. Érezte, / a testnek meghalni már szinte élvezet, / ha lelke, mint a báb.”

Ámor/Psziché-utalásnak, amelyet az „élő lelken” nyomot hagyó „halálos csók” hordoz az első tercetben.

A szöveg sűrűn ismétlődő, egymásba ékelt hasonlatok grammatikai vagy szintaktikai értelemben is némiképp dezorientáló sorozatán keresztül halad előre a zárlatáig. Már az első szakasz is jelzi, hogy a test/lélek-, Ámor/Psziché-ellentétpárok valamiképpen a nyelv bináris szerkezetével is összefüggésbe fognak kerülni. A test, pontosabban a lélekről leváló test egy olyan gondolathoz hasonlítatott itt, amely mintha a kifejezését lehetővé tévő nyelvről lenne leválasztva, igaz, némiképp paradox eredménnyel: „nyomot” hagy, de ez a nyom maga „jelölendő” – ha úgy tetszik, ez Borbély saját változata Jacques Derrida „ős-nyom” fogalmára (a sűrű szemiológiai vonatkozásokat hordozó kategória ideidézése, mint nemsokára látható lesz, itt egyáltalán nem esetleges).¹⁷ A hasonlatot megalapozó párhuzam ugyanakkor bizonyos értelemben önmaga ellen fordul: a nyelv nélküli (nyelv-előtti, hiszen „jelölendő”) gondolatnyom, ős-nyom nyelvtelensége ugyanis többek között a „hangzó test” hiányának nyoma. Formalizáló leegyszerűsítéssel élve egy (Borbély költészetében számtalan párhuzamra lelő) fogalmi paradoxon rajzolódik ki: a test (a lélek nélkül legalábbis) olyan, mint a test nélküli gondolat. Az első szakaszban ez a paradoxon a versben végig jelen lévő chiasztikus formába illeszkedik (a test/lélek oppozíciót a gondolat/test pár tükrözi vissza), a paradoxon azonban mégis feloldható, még ha ez a feloldás kétségkívül nem illeszkedik is a lélek/test és a gondolat/nyelv ellentétpárok párhuzamba állításának hagyományához. Ha a test a lélek nélkül olyan, mint a (hangzó) testtől, azaz a nyelvtől elválasztott gondolat, akkor ez utóbbi – negatív úton – azt a feltételezést közvetíti, hogy a nyelvet csakis a test, a testhez jutás teszi nyelvvé, ruházza fel a jelölés képességével, és mivel az ellentétpárja nélkül a test mégis olyan, mint a nyelv nélküli nyom, mint egy nyom, amely azonban nem jel, akkor csakis a lélekkel együtt képes nyelvként viselkedni, nyelvvé rendelkezni. Egy olyan nyelv, amelyet azonban önnön túloldala, önnön másikja, csakis az tesz nyelvvé, ami nem ő. Éppen ezért implikálja a nyelv azt a szét- vagy leválást, amely a vers alapmotívuma.

Ez a motívum a második szakaszban a nyelvi jel és a képi ábrázolás viszonyában¹⁸ tér vissza, méghozzá egy egészen nyílt utalással a modern szemiológia talán legfontosabb példájára: „A papírlapra rajzolt fa oly vékony, / s úgy válik el attól, mit ábrázol, / mint lélektől a test, amely mulékony / jelölője a fának, mint az *arbor*.” Ez a szakasz három lexikai elemet visz tovább az elsőből. A *vékony* jelző ott vagy a hangzó testre, vagy a nyomra magára és ezáltal a testnélküliségre vonatkozott, itt pedig egy grafikus

¹⁷ „Mostantól, ha ki akarjuk szakítani a nyom fogalmát a klasszikus sémából – amely egy jelenlétből vagy valamely eredendő nem-nyomból eredeztetné, és empirikus jeggyé tenné e fogalmat –, akkor csak ugyan eredendő vagy ős-nyomról kell beszélnünk. Tisztában vagyunk vele, hogy a fogalom megsemmisítési saját nevét, és hogy – ha minden a nyommal kezdődik – legfőképpen eredendő nyomról nem lehet szó.” Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, ford. MARSÓ Paula, Typotex, Budapest, 2014, 74.

¹⁸ Itt is érdekes lehet Adornónak a felvilágosodás mítoszáról nyújtott kritikája, méghozzá „a jel és a kép szétválásának” vonatkozásában: „Jelként a nyelv kénytelen megadni magát a kalkulációnak, hogy megismerje a természetet; le kell tennie arról az ígényről, hogy hozzá hasonlítson. Képként pedig képmássá kell visszavonulnia, hogy teljesen természeté legyen, s le kell mondania arról az ígényről, hogy megismerje a természetet. A felvilágosodás előrehaladtával csak az autentikus műalkotások voltak képesek kivonni magukat a fennálló pusztá imitációjától.” ADORNO–HORKHEIMER, *I. m.*, 35.

ábrára, amelyet vékonynak nyilván elsősorban kétdimenziós megjelenése (papírlap!) okán és azzal (a valóságos fával) szembeállítva lehet nevezni, amit ábrázol. Megismétlődik továbbá a test és a lélek szétválásának képze, méghozzá ezúttal a fát ábrázoló rajz és a fa viszonyára célzó újabb hasonlatban. Az ikonikus ábra, mint valami (vékony) levonat, valóban valamiféle papírlap válik le a fától (ez – a papírgyártás egyik ismert technológiájára gondolva – akár közvetlen anyagi érintkezéssel, egyfajta *metonímián* alapuló folyamatként jelenik meg itt, amit – mint az nemsokára szóba kerül – egy másik összefüggés is aláhúz a szakaszban), és ezáltal tulajdonképpen a test és a lélek organikus összetartozásában, illetve ennek megszüntetésében jelöli ki a hasonlat tulajdonképpeni jelentését. Mintha tehát az ábrázolás maga fosztaná meg a testet az elevenségétől. Ezt nyomatekösítja a szakaszt záró következő hasonlat, amely a *jelölője* kifejezéssel utal vissza az első kvartettre („vékony jelölendő hangzó test”). A testet a szöveg *mulékony* jelölőnek nevezi – vagyis továbbviszi a levált test mortalitásának az előző hasonlatban felvillantott képzetét, és ezt hasonlítja aztán a latin *arbor* kifejezéshez, bár a kötőszó itt talán nem is egy kijelölő hasonlatra, hanem inkább egy felsorolás valamely elemére vonatkozik, amelynek további tagjai – *tree*, *Baum* stb. – ugyan említés nélkül maradtak, de oda is érthetők a mondatba. Minden jelölő mulékony, hiszen – adott körülmények között – kicserélhető egy másikra.

Ennél azonban természetesen beszédesebb az *arbor* szerepeltetése, különösen egy jelelméleti fogalmakkal ennyire nyíltan operáló szövegben. Teljesen nyilvánvaló ugyanis, hogy Borbély itt Ferdinand de Saussure azon példájára céloz, amelyet a svájci nyelvész a *Bevezetés az általános nyelvészetbe* jelfogalmának definíciója során mutat be.¹⁹ Itt Saussure ismeretesen egy sematikus faábrázolással szemlélteti azt, amit a 'fa' (a francia eredetiben: 'arbre') fogalmának (concept) nevez, és a hozzá önkényesen kapcsolódó latin megnevezés illusztrálja az ún. hangképet (image acoustique), amelyek csakis együtt adják ki (ezt sokszor félreértik a jel és jelölő fogalmaknak még az irodalomtudományos használatában is) a jelet. Az *arbor* hangsor vagy hangkép csakis ebben a konstellációban nevezhető *jelölőnek* (Saussure az egyértelműség kedvéért javasolja ezt a műszót a hangkép helyett), vagyis az a körülmény teszi jelölővé, hogy hozzátartozik a 'fa' fogalma, azaz a *jelölt*, amely a *Bevezetés...-ben* mindazonáltal nem más, mint egy papírlapra rajzolt fa, egy ikonikus ábra. Mi több, noha itt nincs mód részletesen belebocsátkozni a Saussure által nyújtott definíció némiképp szövevényes kontextusába, a hangkép terminusnál is fontos, hogy képről van szó: „Ez utóbbi nem a materiális hang, vagyis kizárólag fizikai valami, hanem ennek a hangnak a pszichikai *lenyomata* (empreinte), annak az ábrázolása, amit érzékszerveink tanúságként adnak róla; érzéki jelenség, és 'materiálisnak' csak abban az értelemben, az asszociáció másik, elvontabb tagjával, a fogalommal való oppozícióban mondjuk.” (Kiemelés tőlem – K.-Sz. Z.) Képekről, méghozzá pszichikus, a lélekben lenyomódott képekről van szó tulajdonképpen a jel (amely maga is „kétarcú pszichikai entitás”) mindkét alkotóeleme esetében, Saussure (aki a *Bevezetés...-ben* elgondolt – vagy inkább kilátásba helyezett – szemiológiát határozottan a „pszichológia”

¹⁹ Ferdinand de SAUSSURE, *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, ford. B. LŐRINCZY Éva, Corvina, Budapest, 1997, 91–92.; Uő., *Cours de linguistique générale*, Payot & Rivages, Párizs, 1967, 97–99.

fennhatósága alatt vélte kidolgozhatónak²⁰⁾ világossá teszi, hogy a nyelvi jel – Psziché oldalán lokalizálható. Mindeközben persze, mint arra a maga módján Borbély verse is figyelmeztet, a példái külső materiális hordozókra, például a papírlapra tett hivatkozást vesznek igénybe.

Nincs ez másként egy kicsit később bemutatott, szintén nagyon híres példája esetében sem, ahol Saussure a jelölő és a jelölt elválaszthatatlanságát igyekszik elmagyarázni egy másik aspektusból.²¹ Ezt az elválaszthatatlanságot ezúttal a nyelvi artikuláció (talán pontosabb úgy fogalmazni: a nyelv artikulációja) szemszögéből közelíti meg, először a vízfelszínnel érintkező levegőre és az ezen érintkezés révén kirajzolódó mintázatokra, majd rögtön ezután egy – *papírlapra* (feuille de papier) hivatkozva! A nyelv olyan, mint egy papírlap, amelynek egyik oldalán a gondolat (pensée), másik oldalán a hang (son) található, egyiket sem lehet szétvágni vagy megbontani anélkül, hogy a vágás a másik oldalt ugyanúgy szét ne darabolná, vagyis nem válhatnak le egymásról (figyelemre méltó, hogy ez a példa mintha megrendítené a „pszichológia” autoritását is!²²⁾ Saussure érvei a jel megbonthatatlansága mellett többek közt tehát ismét azt nyomatékosítják, hogy a jelölő mint olyan nem lehet független a jelölttől, hiszen csak az teszi jelölővé, hogy szétbonthatatlan kapcsolatban áll egy jelölttel: ha szétdarabolják a rajzolt fát a papír egyik oldalán, akkor széttredezik az *arbor* szó is a másikon. Közismert, hogy a posztsaussureiánus szemiológiák éppen ezt a feltételezést vonták kétségbe a jelölő függetlenedésének lehetőségét feltételezve (Paul de Man ezt nevezte „szemiológiai eufóriának”²³⁾, mint ahogyan az is, hogy ezt a lehetőséget – vagyis, többek közt, annak lehetőségét, hogy a jelölő más jelölőkhöz is kapcsolódhat – maga Saussure is megsejtette az anagrammákkal kapcsolatos kutatásai során, amelyek talán magyarázatul szolgálhatnak arra, hogy miért latin példával szemléltette a jel szerkezetét, és amelyek eredményeit bizonyos értelemben „elfojtotta”²⁴ a *Bevezetés...*-ben. Rendkívül érdekes, hogy a saussure-i nyelvelméletnek már a korai recepciója a művészetekben (elsősorban a szürrealizmusban) is szükösnek találta ennek a jelfogalomnak a kereteit. Magritte egy *A szavak és a képek* címet viselő 1929-es, vagyis a Michel Foucault által elemzett *A képek árulása* (*Ez nem pipa*) című képpel egy időben keletkezett képszöveg-alkotásában (leginkább talán képes jegyzetnek lehetne nevezni) a Saussure-példához nagyon hasonló, kézzel írott szavakkal kísért ábrákat (köztük falevelet és erdőt!) sorakoztat fel és lát el olyan képaláírásokkal, amelyek a szavak és képek összekapcsolódásának számtalan eltérő formájára céloznak.²⁵ Borbély viszont mintha inkább a jelölők mögött megbúvó jelölők kihí-

²⁰ SAUSSURE, *Bevezetés...*, 45–46.

²¹ SAUSSURE, *Bevezetés...*, 134.; Uő., *Cours...*, 156–157.

²² „A nyelvet papírlaphoz is lehet még hasonlítani: a gondolat az előlapja, a hang pedig a hátlapja; az előlapot nem lehet anélkül szétvágni, hogy ugyanakkor a hátlapot is szét ne vágnánk. Ugyanígy van ez a nyelvben is: sem a hangot nem lehet a gondolattól elválasztani, sem a gondolatot a hangtól; ezt az elválasztást csak absztrakció útján lehetne végrehajtani, amelynek az lenne az eredménye, hogy vagy tiszta pszichológiát, vagy tiszta fonológiát művelnénk.” SAUSSURE, *Bevezetés...*, 134.

²³ PAUL DE MAN, *Roland Barthes és a strukturalizmus határai*, ford. GULYÁS Péter, Helikon 2006/1–2., 37.

²⁴ SYLVÈRE LOTRINGER, *The Game of the Name*, *Diacritics* 1973/2., 7.

²⁵ RENÉ MAGRITTE, *Les mots et les images*, *La Révolution surréaliste* 1929/12. Magyar fordítással: *A szavak és a képek*, ford. DÉVA Mária = JOSÉ PIERRE, *Magritte*, Corvina, Budapest, 1993. Magritte

vásával szembesítené ezzel Saussure példáját ott, ahol éppen az *ábrázol* kifejezéssel állítja anagrammatikus jellegű rímbe a magyar igében majdhogynem hiánytalanul elrejtett *arbort*. A jelölő szétveti magát az ábrázolást – és ez visszavonatkoztható arra az ágensre is, amelyhez a versben az *ábrázol* ige tartozik, vagyis a papírlapra rajzolt fára. Ezen keresztül pedig az ábra leválására az ábrázolt fáról.

A szonett záróegysége bizonyos formai ambivalenciát mutat. Két tercettre van osztva, de rímszerkezete – mivel a két, amúgy enjambement-nal bevezetett záró sorban párrímet alkalmaz – inkább a shakespeare-i szonett szerkezetét idézi: a két záró sor tehát már-már *leválik* arról a háromsoros egységről, amelynek részét képezi. Nem csupán a leválás képzete (illetve az ige visszatérése az utolsó sorban: „Úgy válik el, mint ágtól a levél.”) nyomatékosítja a szoros összefüggést a kvartettek filozofáló soraival, hanem a már korábban előkerülő szavak (az idézett igén túl: *lelken*, *gondolat*, *múlándó*, *jelent*) megismétlése is. A legfeltűnőbb, bár aligha váratlanul előlépő új képzetkör az elevenség és a halálé. Az élet és halál oppozíciója és vele az Ámor és Psziché mítosz hagyományára utaló már említett allúzió („halálos csók [...] az élő lelken”) mellett a *múlékony múlándóra* cserélése teszi ezt a leghangsúlyosabbá. Az utolsó előtti hasonlat ebbe az összefüggésbe helyezi a korábban kifejtett nyelvfilozófiai okfejtést, méghozzá egészen különös jelentésrétegzettséget előállítva. Azzal ugyanis, hogy a vers zárlata nyíltan is egy növényi organizmus sérüléseként vagy megszakadásaként szemlélteti a leválást, ebbe az összefüggésbe vonja, retrospektíve, a leválás korábbi képét is: a fa-ábrázolás leválását az ábrázolt fáról szintén az organikus egység megtöréseként engedi értelmezni. A fa így – az élet, az elevenség instanciája, az élet fája. Ez a nyilvánvalóan rendkívül általános szimbólum a bibliai hagyományban mindeleelőtt a teremtéstörténetben a jó és rossz tudásával kecségető, az ember bűnbetéséhez vezető gyümölcsöt termő fa mellé állított másakra, az örök életet ígérőre utal vissza, amelyről az első emberpár *nem* evett (Ter 2,9; 3,22), amely tehát mintegy antropológiai értelemben megtagadtatott (illetve az üdvözülés távlatába került, vö. Jel 2,7; 22,19) az ember számára. Szerteágazó ikonográfiájának történetére itt nincs mód kitérni: a középkortól azonosíthatóvá vált Krisztus keresztfájával (a keresztáldozat hozza el az ember számára az örök életet), időnként összefüggésbe kerül a Jézus családfáját megjelenítő Jessze-fával (vagy -vesszővel), amelyen (ismertebb ábrázolásként a hildesheimi Szent Mihály-templom mennyezetének fatábláira vagy a gyöngyöspatai Kisboldogasszony-templom oltárára lehetne hivatkozni) gyakran visszaköszön az *arbor vitae* motívum.²⁶ Borbély versének háttérben mindazonáltal legalábbis ennyire meghatározó lehet az *arbor vitae* anatómiai jelentése. A kifejezés ugyanis a kisagy egy fontos részét is jelöli, amely onnan kapta ezt az elnevezését, hogy sík-

közvetve ismerhette a saussure-i szemiológia alaptételeit. vö. Jean DAVID, *René Magritte, illustrateur du cours de Linguistique générale de Ferdinand de Saussure*, *Mémoires de l'Académie nationale de Metz* 86 (2008), 126–127.

²⁶ Vö. ehhez – népi imádságok szövegpéldáival – *Hegyvet hágék, lőtöt lépék*, szerk. ERDÉLYI Zsuzsanna, Kalligram, Pozsony, 1999, 479–480., 518–520.; LUKÁCS István, *A Jesse-vessző esete egy ósláv aorisz-tosszal*, *Magyar Nyelv* 2004/3., 320–321.; ALBERT C. LABRIOLA, *The Bible and Iconography = The Oxford Handbook of the Reception History of the Bible*, szerk. MICHAEL LIEB – EMMA MASON – JONATHAN ROBERTS, Oxford UP, Oxford, 2011, 192.

metszete egy fára emlékeztető rajzolatot mutat. Vagyis nagyon hasonló mintázaton alapul, mint a Borbély-vers papírlapra rajzolt fája, amely egyetlen síkba kényszerített, kétdimenziós ábrázolásként *válik le* attól, amit ábrázol és aminek (a rajz esetében ikonikusan, az emberi szerv esetében ténylegesen) a részét képezi. A szonett első tercettjében kifejtett hasonlat az élő lelken nyomot hagyó, halálos Ámor-csók és az *agyszöveten* nyomot hagyó gondolat között további rétegekre terjeszti ki ezt a mintázatot. Mindenekelőtt visszautal arra az emberi életet megtámadó, többek közt a koponya sérülését okozó erőszakra, amely a *Halotti Pompa* sajátos gyázmunkája számára referenciális alapot szolgáltatott, vagyis arra a nem-nyelvi eseményre, amelyet – hangozzék ez bármennyire morbidan – Borbély versei traumatikus nyomként (talán *jelölendő* nyomként) hordoznak magukon. Ez a versben *lenyomat*nak nevezett mintázat (akárcsak a saussure-i „empreinte”) természetesen nem „kizárólag fizikai valami”. A vers szemantikai hálózatában továbbá így bontakozik ki az összefüggés a jelölés (ábrázolás) és az élet, az elevenség erőszakos fenyegetése között. A halálos csók talán nem más, mint a jelölés csókja, és a vers nyitányához is visszakapcsolódó hasonlat (először tehát: a lélek nélküli test olyan, mint a test és nyelv nélküli nyomot hagyó gondolat; itt pedig: a gondolat olyan, mint a halálos csók az élő lelken – ez a halálos csók tehát a nyom) lényegében ebben az azonosításban jut el alapjának tulajdonképpeni jelentéséhez.

A halál itt persze némiképp specifikus értelemben veendő. „[V]alami marad ott, / de semmi, ami múlandó” – így magyarázza a vers a gondolat által az agyszöveten hátrahagyott lenyomatot, ami egészen nyilvánvalóan azt jelenti, hogy: éppen a múlandóság múlik el! Valami marad, de az nem (egészen) a halott test, hiszen ez a megfogalmazás éppen a biológiai értelemben vett halál képzetét, élet és halál természeti ciklusának jelentéskörét zárja ki. Ami marad, az ábrázolás, a jelölés nyoma, az túl van a biológiai életen, hiszen annak mulandóságát is tagadja, tehát egy attól különemű életteleniséget (vagy életnélküliséget) reprezentál. Éppen ezért nem jelent már (sokat) és nem beszél a test, amely a maga pusztulásában, a halálában esetleg szóhoz juthatna vagy jelenthetne valamit, de éppen az, ami ezt egyedül lehetővé tenné (az – itt erőszakosnak ábrázolt – érintkezése a nyelvvel), vonja meg tőle a megnyilvánulás képességét.

A szonett zárósorában ismét visszatér a leválás szemantikája, egy újabb, utolsó hasonlatban („Úgy válik el, mint ágtól a levél”), amely megint visszautal az eleven és az elevenségétől megfosztott fa szimbolikájára, sőt tulajdonképpen Saussure már idézett példájára a papírlappal (*feuille de papier*) is: a *feuille* levelet is jelent! Továbbá egy nagyon határozott irodalmi allúzióval is él, hiszen Borbély itt a magyar irodalomtörténet egyik leghíresebb elválási jelenetét, de minden bizonnyal leghíresebb ágtól leváló levelét idézi Petőfi *János vitézéből*, amelynek közvetlen kontextusában az emberi élet feltételét hordozó és persze szerteágazó kulturális szimbolikát megalapozó, Borbély verséből azonban látványosan hiányzó szerv, a szív is említésre kerül: „Elváltak egymástól, mint ágtól a levél; / Mindkettejük szive lett puszta, hideg tél.” (4. rész). Jancsi és Iluska búcsúját gyakran a *János vitéz* nyitó *idill* megszakadásának

vagy megzavarásának csúcspontjaként vagy következményeként értelmezik,²⁷ amelyet – egy kvázi keretes szerkezetben – az idill nem tökéletes, hiszen jelölten fiktív helyreállítása kompenzál majd a költemény zárlatában,²⁸ ahol – Tündérország díszletei között – a szerelmesek újra egymásra találnak, miután Iluskát az az „élet vizébe” hajított rózsaszál (vagyis az elevenségét biztosító organizmusról leválasztott növény!) támasztja fel, mely a lány sírján sarjadt („Iluska porából nőtt ki az a rózsza” – 27. rész). Az ág leválásához hasonlított búcsút a szerelmesek is az elevenségét vesztő, leszakított növény konvencionális metaforáival fejezik ki, úgy méghozzá, hogy Jancsi magát szélsodorta kórohoz hasonlítja, Iluskát pedig – mintegy megelőlegezve a feltámadás mesebeli szertartását – rózsának nevezi, amelynek leszakítását és elhervadását a lány rögtön a saját sorsára vonatkoztatja:

„Most hát, szép Iluskám! most hát, édes rózsám!
Az isten áldjon meg, gondolj néha reám.
Ha látsz száraz kórót szélvészről kergetve,
Bujdosó szeretőd jusson majd eszedbe.”

„Most hát, Jancsi lelkem, eredj, ha menned kell!
A jóisten legyen minden lépésseddel.
Ha látsz tört virágot útközépre vetve,
Hervadó szeretőd jusson majd eszedbe.” (4. rész)

Borbély költeménye nem idézi az elválásjelenet tágabb epikus kontextusát, így az idillt és az idill fiktív helyreállítását sem. Sőt a záró sor bizonyos szintaktikai hiányt is tartalmaz, hiszen a hasonlat megnevezetlenül hagyja, hogy mitől is válik el a test. Maga az el- vagy a leválás a vers utolsó állítása, és ez következetes is, hiszen ha a test az, ami nem jelent és nem beszél, akkor az ebben az értelemben leválik a reprezentációról, akár önnön reprezentációjáról is, éppen ezzel feltárva utóbbi erőszakos természetét. Az, hogy a zárlat ennyire nyílt gesztussal utal az irodalomtörténeti hagyományra (igaz, nem lírai formát idézve fel), nehezen teszi elkerülhetővé a le- vagy elválásnak magára a hagyományhoz való kapcsolódásra való vonatkoztatását. Az idézet önreflexív is: mintha a versnek a hagyományhoz való viszonyát vagy éppenséggel a hagyomány nyomhagyását vagy *lenyomatát* is leírná az elváló ág képével: a nyom maga, amint jelöltté válik, megszakítja azt az érintkezést, amelyet létrehoz.

²⁷ Pulszky Ferenc 1847-ben Schiller kategóriáit alkalmazva az idill elégiába fordulásaként jellemezte a költemény epikus ívét: [PULSZKY Ferenc], *Lyrái költészet*, Szépirodalmi Szemle 1847/18., 280.

²⁸ Schiller szerint az idill megfelelő fogalmát a szépség eszményének a „valóságos életre” való alkalmazása határozza meg. „Az ilyen idill jellege abban áll tehát, hogy megszűnik a valóságnak az eszménnyel való minden ellentéte, mely a szatirikus és elégikus költészet számára az anyagot szolgáltatja, s vele együtt megszűnik az érzések minden viszálja is.” Friedrich SCHILLER, *A naív és a szentimentális költészetéről*, ford. PAPP Zoltán = Uő., *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, Atlantisz, Budapest, 2005, 320. Ahogyan Horváth János fogalmazott, Tündérországban viszont „a derék János vitéz boldog mosollyal térhetett napirendre minden földi tendenciák felett”. HORVÁTH János, *Petőfi Sándor*, Gondolat, Budapest, 1989, 115.

Hogyan lehet tehát egyáltalán afirmatív módon megjeleníteni, megidézni vagy megőrizni az irodalmi hagyományt, elsősorban mint szöveghagyományt? Erre a kérdésre a *Halotti Pompa* versei több választ is kínálnak. Az *idillköltészet korlátjai* (2) közvetlen szomszédságában álló *A számítógép este* című szonett (XXXV.) a költészeti hagyomány egy időben közelebb álló rétegét helyezi középpontba. Ez a szonett (vagy „szekvencia”) egy köznapi életképpel indul, azokat a mindennapos (esti) „pillanatok” idézi fel, amelyeket egyfajta tétlenség, inkább a nem-cselekvés, mint a cselekvés atmoszférája leng körül. Az *Ámor & Psziché-Szekvenciák* sorozatából bizonyos mértékig ki is lóg ez a költemény: lineárisan követve a ciklus alakulását mintha egyfajta szünetet vagy megállást iktatna be a test, lélek, erőszak, brutalitás, gyilkosság témái vagy éppen nyelvfilozófiai és teológiai kérdések büvkörében mintegy rabul ejtett időző versek menetébe, melyek tematikus és lexikai súlypontjai persze innen sem hiányoznak teljesen. Feltűnő, hogy az imperszonális beszédhelyzethez ragaszkodó ciklusból szinte teljesen hiányzó „én” egyes szám első személyű hangja is jelölve van ebben a versben,²⁹ még ha csupán egyetlen rövid mondat erejéig is, amely mintha egy pillanatra a szöveg korábbi általános alanyának („az ember”) adna konkrét formát, hogy aztán ismét feloldódjon egy általános, bár itt inkább határozatlan névmás kevésbé körvonalazott pozíciójában („valaki”). Ez a mondat sem túlhatározott persze, így hangzik: „Nem is tudom.”

A „valaki”, aki rögtön ezután, a vers 9. sorát (ahogyan a vers majdnem összes sora végén, itt is enjambement-t kezdeményező módon) lezárva foglalja el az alany helyét, poétikai, illetve intertextuális értelemben is indokolt, hiszen a vers nem kevés eleme Kosztolányi-szövegekből építkezik, vagyis legalább két lírai hanghoz rendelhető hozzá. Az említett nyitójelenet passzív életképe erre rögtön rá is irányítja a figyelmet, hiszen olvasásjelenetről van szó, méghozzá Kosztolányi-versek, pontosabban -sorok olvasásáról:

Vannak azok a pillanatok este, amikor
az ember fáradt már bármit csinálni.
Csak ül csendben. Még nem álmos, de
nem is friss. Olvas néhány Kosztolányi

sort lélekről, őszről, titokzatos megállókról,
elmúló időről. [...]

Feltűnő, hogy a sorokon belül több rímelő szókapcsolattal élő szonett szinte teljesen rímtelen. Az egyetlen sor végi összecsengést éppen Kosztolányi neve valósítja meg, Borbély ugyanakkor rögtön el is távolítja saját szövegét ettől a Kosztolányi által szinte páratlan gazdagságban kiaknázott, olykor talán túl is hajtott poétikai technikától, hiszen – a szó szoros, vagyis magának a szintagmának a versbéli elhelyezkedésére vonatkozó értelmében – kettőtöri a *Kosztolányi sort*: ha tetszik, önreflexív módon viszi színre a sortörést, egyben meg is kérdőjelezve saját állítását. Hogyan

²⁹ „Egy vers, amelyben mintha előlépne az ének, a zsolozsma, az ima, a könyörgés mögül az én”, írja Bányai János. BÁNYAI János, *A halál mintázata*, Híd 2005/3., 70.

lehet Kosztolányi-sorokat olvasni, ha az olvasás maga eltöri ezeket a sorokat? Ez a technika mindenesetre bizonyos értelemben a Kosztolányi-idézés eljárását is jellemzi, hiszen ahol a szöveg, egyes pontokon, közel kerül ahhoz, hogy pastiche-szerűen használja fel az előd szövegeit, szinte valamiféle Kosztolányi-*cento* lehetőségét is felvázolva, meglehetősen töredékesen, részleteket, sorokat vagy szavakat, megtört sorokat emel át a nagy előd költészetéből. A második szakasz nyitánya („sort lélekről, őszről, titokzatos megállókról, / elmúló időről. [...])” a legkonkrétabb utalást a *Halottak* című, 1934-re datált versre irányítja:

Volt emberek.
Ha nincsenek is, vannak még. Csodák.
Nem téve semmit, nem akarva semmit,
hatnak tovább.
Futók között titokzatos megállók.
A mély sötét vizekbe néma, lassú
hálók.
Képek,
már megmeredtek és örökre
szépek.

Mint látható, az idézett félsor közvetlen kontextusa a Borbély-szonett több tartományával is érintkezésbe lép: a nyitány élet- vagy, egy Kosztolányi-szót alkalmazva, *pillanatképével* („az ember fáradt már bármit csinálni” – „Nem téve semmit, nem akarva semmit”), amely ezzel magára a Kosztolányi-olvasás helyzetére is kiterjed és így a költőelődhöz való viszonyulás egy modalitását is magába foglalja („hatnak tovább”), valamint az elmúlás és az esztétikum Kosztolányinál is számtalan formában ismert összefüggésével. A Kosztolányi-vers zárlata tulajdonképpen ki is fejti ezeket az, úgy látszik, Borbély számára is releváns csomópontokat, vagyis a tétlenség, az elmúlás és a megidézett, sőt egészen szó szerint véve idézett múlt kísérteties jelenlétének összefüggését, amelybe ráadásul a Borbély-kötet az (ezúttal életre keltő) Ámor-csók motívumát is bevonja: „Ábrándok ők, kiket *valóra* *büvöl* / az áhitat, az ima és a *csók*. / *Idézetek egy régi-régi műből*, / kilobbant sejtcsomók.” (Kiemelések tőlem – K.-Sz. Z.) Borbély itt sem mond le egy az idő, a test és a nyelv „viszonyrendszeréről”, vagyis az ember legnagyobb titkairól³⁰ előadott tanító hangvétellű reflexióról, amelyet az „elmúló idő” kifejezés vált ki és a már idézett, kissé metaleptikus kiszólás („Nem is tudom”) rekeszt be, és amely itt is a nyomhagyás képzetére fókuszál: az idő és az élet csak az általuk hagyott nyomokban megragadható fogalmak („Mert az idő is olyan, mint / az élet: csupán a testen hagy nyomot. / A tudatban, a lélekben vagy a nyelv / viszonyrendszerében. Nem is tudom. [...])”.

³⁰ „Két nagy titok van az emberben: a test és a nyelv. És mind a kettő az időnek van alávetve. Az idő tapasztalata ezen a két dolgon keresztül mutatkozik meg számunkra. Az idő a létezés eltörlése, rombolása által tapasztalja a testet magát, akárcsak a nyelvet.” BORBÉLY Szilárd, *Nincs semmi remény* [beszélgetés NAGY Gabriellával], Litera.hu, 2011. május 2., <https://litera.hu/magazin/interju/borbely-szilard-nincs-semmi-remeny.html>.

A „Nem is tudom” a szonett tercettjeiben további Kosztolányi-allúziók egész rendszerét vezeti be, amelynek középpontjában a *Hajnali részegség* (1933) és a *Ha negyvenéves...* (1929) című versek állnak. Maga az idézett kijelentés, tehát a szonett egyetlen egyes szám első személyű megnyilvánulása is vonatkozatható a *Hajnali részegség* hasonló öntanúsító gesztusaira, „nem tudom”-járá és „tudom”-járá: az égi bál látomásáról, illetve a gyerekkor felidéződéséről nyújtott beszámolóra („Én nem tudom, mi történt velem ekkor”), illetve a vers összegző zárlatára, amelyben Kosztolányi a hajnali virrasztás során megnyíló tapasztalatot a földi létezés véges koordinátaival szembesíti („Nézd csak, tudom, hogy nincsen mibe hinned, / s azt is tudom, hogy el kell mennem innen.”). Az éntől az alany szerepét átvevő „valaki” a nevezett versek alaphelyzetét éli át (újra): „[...] Valaki / kinéz az ablakon, hogy távol a csillagok / vajon mit is csinálnak. Elgondolkodik azon, / hogy a föld és a csillagok között élt ő. [...]”. Míg a *Hajnali részegség* énje maga részesül a távlat azon kitágulásában, amely az álmatlanságban szűkösnak bizonyuló szobából az ablakhoz, s onnan kinézve egészen az égi bálig vezeti, Borbély versében a kozmosznak az esti tétlenséggel („az ember fáradt már bármit csinálni”) konfrontáló mozgalmasságát („[...] a csillagok / vajon mit is csinálnak [...]”) egy „valaki” tapasztalja meg. Ugyanerre a valakire vonatkoztatja a szöveg a *Ha negyvenéves...* önmegszólító énjének virrasztását, egy grammatikai transzformáció, a névmások cseréjének keretei között, amelynek során a Borbély-vers hangja szabadon (félíg „mention”, félíg „use” formájában) idézi Kosztolányit („Csodálkozol, hogy föld és csillagok közt / éltél. [...]” – „[...] Elgondolkodik azon, / hogy a föld és a csillagok közt élt ő. [...]”), ami természetesen felveti annak a lehetőségét, hogy a vers továbbra is a nyitányban megjelenített olvasásjelenet keretei között halad, vagyis a fáradt, de aludni még képtelen olvasó parafrázálja azt, amit (egy másik álmatlan beszámolóját) olvas. Erről az utóbbi évtizedekben egyre nagyobb jelentőségüként számon tartott Kosztolányi-versről (melyet Németh G. Béla egy az 1990-es évek vége felé, Pécsen tartott előadásában állítólag a következőképpen jellemezett: „Rémületesen nagy vers... csak még nem tudják.”³¹), maga Borbély is közreadott egy kis verselemzést 1998-ban, amelyből az derül ki, hogy egyrészt a rímekről való lemondása, másrészt éppen az olyasfajta parafrázisos továbbmondásra való alkalmassága kelthette fel az érdeklődését, amely saját idéző eljárására is jellemző:

Ami történik, végtelenül egyszerű: amit elbeszélhetne, annak a helyét üresen hagyja. Az olvasónak kell tovább gondolni, *neked*, akihez szól a vers. Mert nem mondja meg, *hogy mit jelent*. [...] „Az emberek beszélnek, / hogy...” – így kezdődik a következő vers a könyvben [a *Szavak a társaságban* című versről van szó – K.-Sz.Z.]. Aztán függő beszédben folytatja, odahallgat az utcára, a társaságra, másokra, a beszédre.³²

³¹ HALMAI Tamás, „Ha félsz, a másvilágba írnék át”. *Versnyelv és világkép a Kosztolányi-líra utolsó szakaszában*, Prae 2000/3–4., 162.

³² BORBÉLY Szilárd, *Ha Kosztolányi... = Visszanézó. Harminchat mai költő választott verse a XX. századi magyar lírából*, szerk. KÁNTOR Péter, Irodalom, Budapest, 2000, 106–107.

A *számítógép este* zárlata („[...] Fél / elaludni. Mint a gyerek este, kifogást / keres. Amíg táncol a képernyőkímélő.”) mindenestre elszakad a parafrázistól: Kosztolányi – bár a virrasztásban anticipálja önnön halálának, illetve holttestének képét („[...] Fekszel, nyitott szemekkel, / mint majd a sírban. [...]”) – nem fél, hanem „nem bír elaludni”, sőt aztán – értelemszerűen – a vers befejezése vissza is hozza a megszakított álmot („A fal felé fordulsz. Megint elalszol.”). A félelmet Borbély az elalvástól rettegő gyerekéhez hasonlítja, aki a Kosztolányi-sorok segítségével küzd az ébrenlétért, ez a hasonlat pedig markáns irodalmi előképre mutat vissza, József Attila *Thomas Mann üdvözlése* című költeményének (1937) ismert nyitó soraira: „Mint gyermek, aki már pihenni vágyik / és el is jutott a nyugalmas ágyig, / még megkérlel, hogy: »Ne menj el, mesélj« – / (így nem szokik rá hirtelen az éj)”. Aho-gyan József Attila Mannt, úgy veszi igénybe Borbély lírai énje Kosztolányit az elalvás ellen, egyfajta anti-altatóként, a pusztá párhuzamnál mindazonáltal fontosabb, hogy az elalvás fenyegetése mi mindent is takarhat. A *Ha negyvenéves...* énjét saját halálának elkerülhetetlen jövőjével, pontosabban majdani holttestéhez való hasonlatosságával éppen az éjszakai felriadása szembesíti, elalvása vagy visszaalvása ebben az értelemben éppen nem a halál metaforája abban a versben, amint ezt Borbély kommentárja is észrevételezte: „De az az élet, hogy az ember elalszik, addig él, amíg alszik. Mit tehet? Folytatja az életet. (El) Alszik.”³³ A József Attila-vers azonban másfajta gyászunkat végez, hiszen alig két hónappal éppen Kosztolányi halála után keletkezett, ami ki is derül a szövegéből („mesélj arról, mi a szép, mi a baj, / emelvén szívünk a gyásztól a vágyig. / Most temettük el szegény Kosztolányit!”). A halott Kosztolányi az, aki nem téve semmit hat tovább, és innen nézve az ő emléke felett is öröklik Borbély aludni nem kész virrasztója.

A vers zárlata azt is sejteni engedi, hogy az olvasásjelenetben a Kosztolányi-sorokat hordozó médium talán nem is egy könyv, hanem egy számítógép képernyője – de akárhogy legyen is, a képernyő mindenképpen jelen van a színen, igaz, ugyanolyan passzív üzemmódban, mint az olvasó, „aki fáradt már bármit csinálni”. A zárókép egészen összetett utalást rejt a *Hajnali részegség*-re. A képernyőkímélő egy olyan program, amely – a Borbély-vers keletkezése idején – a hosszabb ideig inaktív képernyőfelület ún. beégését volt hivatott megakadályozni, leggyakrabban mozgó ikonokkal vagy ábrákkal betöltve azt. Ezt a *táncot* jellemzően Windows-emb-lémák járták a kor számítógépein. Borbély tehát itt is – akárcsak *Az idillköltészet korlátjai* (I)-ben – egy ikonikus ábrára utal, amely közismerten *ablakokat* hivatott megjeleníteni. Ablak és tánc: ez a párosítás meghatározó a *Hajnali részegség* képvi-lágában is, hiszen az ott megörökített látomás égi bálja („az égbe bál van, minden este bál van”) az ablakon kitekintő előtt tárulkozik fel! A képernyő égbolthoz hasonlítása nem egyedülálló az *Amor & Psziché-Szekvenciákban*, megtalálható például a X., *A vírus neve: Killer Amor* c. szonettben is: „Már sötét volt az ég nagy képernyője, / aludtak benne minden csillagok. / Felvillanó, apró fények és hőre- / érzékeny másolt, lopott programok.” Nem egészen mellékes továbbá, hogy a *képernyőkímélő* szó

³³ Uo., 107.

fonemikus állománya egészen feltűnően illeszkedik Kosztolányi nagyívű balleírásának egy a *k*, *é* és *ő* fonémákkal sűrűn élő részletéhez, sőt annak két, rímben összekapcsolt szavát (*kéklő*, illetve *ékkő*) tulajdonképpen saját anagrammatikus rövidítéseként idézi meg:

Egy csipkefátyol
látszott, amint a távol
homályból
gyémántosan aláfol,
egy messze kéklő,
pazar belépő,
melyet magára ölt egy drága, szép nő
és rajt egy ékkő
behintve fénnel ezt a néma békét,
a halovány ég túlvilági kékét,
vagy tán egy angyal, aki szúzi
szép mozdulattal csillogó fejékét
hajába tűzi

Csak hogy Borbély képernyőkímélőjének ablakai éppen hogy nem feltárnak valamilyen látványt, funkciójuk inkább az elfedésben, akár írásos szövegek elfedésében áll. Ez a sajátosságuk is rejt persze valamiféle reakciót Kosztolányi költeményére, különösen a nyitójelenet álmatlanságának körülményei között felsorolt írásműre utalhat vissza, amelynek leírása akár egy képernyőn villogó jelsorra is alkalmazható volna: „Az, amit írtam, lázasan meredt rám” – ilyenkor valóban jól jön egy képernyőkímélő. Az elfedés és feltárulkozás komplex játékában Kosztolányi verse másutt is említ szövegeket, amelyek elterelik a figyelmet az égi estélyről („mily kézirat volt fontosabb tenéked, / hogy annyi nyár múlt, annyi sok deres tél, / és annyi rest éj / s csak most tűnik szemedbe ez az estély?”). Az írás elfedett és elfedő is lehet. Borbély képernyőkímélője – innen nézve – akár azt a versszöveget is jelölheti, amely egyszerre nyit ablakot és egyszerre fedi el Kosztolányi szövegeit azáltal, hogy idézi őket.

A megkímélés lehet tehát a hagyományhoz való viszonyulás meghatározó modalitása is, egy inkább passzív tudomásulvételé, amely éppen hogy tartózkodik a felidézett szöveg értékesítésétől valamely jelenbeli kontextusban, így attól is, hogy valamiféle előzményként építse be egy olyan kontinuitásba, amely az éppen keletkező jelen számára szolgáltat alapot, vagy akár egyáltalán attól, hogy folyamatos jelenlétre kényszerítse azt. Hogy Borbélytől ez az attitűd nem idegen, azt jól példázza egy 2005-ös kritikai írása, amely a József Attila-centenárium alkalmából kiadott, az életműből különböző válogatásokat nyújtó antológiákat szemlézi. Marno János válogatásának azt a magyarázatot igénylő döntését, hogy olyan verseket hagyott ki a gyűjteményből, mint az *Óda* vagy *A Dunánál*, Borbély megértéssel nyugtázza, arra hivatkozva, hogy „a maníros színészi szavaltatok és a verseket körülvevő rajongás miatt mindkét vers túlnőtt József Attila költészetén; kanonizálásuk által idegen jelentések tolakodtak be József Attila költészetébe, amelyek ellen védekezni csak egy

hosszabb csenddel lehet.”³⁴ A kímélő védelmezés, a múlt klasszikusainak preventív, protektív vagy inkább prezervatív megközelítése nyilvánvalóan nem nélkülözi a kritikai potenciált, amely leginkább talán a hagyományozódásra vagy az örökségre, az örökségképzés kulturális és irodalmi gesztusaira összpontosulhat itt, akár egyenesen arra célozva, hogy ezek maguk olyasfajta kisajátítást implikálnak, amely éppenséggel inkább fenyegetést jelenthet a kanonikus pozíciójukban látszólag megerősített szövegek jelentéspotenciálja és közlőképessége számára. Van, amikor a csend óvja meg a klasszikusokat. Teoretikus mintát ehhez a megfontoláshoz leginkább Walter Benjamin szolgáltathat, akinek jelenlétével – mint arról leginkább a *Berlin & Hamlet* című verseskötet tanúskodhat – mindig érdemes számolni Borbély műveinek környezetében. A kritika megmentésként (Rettung) való elképzelése, illetve a „megmentő” kritika eszméje, amelyet Jürgen Habermas nagy visszhangot kiváltó elemzése,³⁵ nem igazán találóan, bizonyosfajta konzervativizmus gyanújába igyekezett keverni, jelen van már *A német szomorújáték eredete Ismeretkritikai előszavában* kifejtett „ideatanban” is,³⁶ az itt igazán releváns megfogalmazásait a *Passzázatokban* nyeri el, ahol Benjamin rendre a történelem „epikus elemével” (N 9a, 6³⁷) irányítja szembe. A megmentő kritika a történelem kontinuitásából ragadja ki a múlt elemeit, a hagyományozás ugyanis – adott esetben – maga a „katasztrófa”:

Megmenteni a fenoméneket mitől? Nemcsak és nem is annyira a rossz hírtől és a semmibevételtől, ami osztályrészük lett, hanem inkább a katasztrófától, ami abban van, ahogyan azokat hagyományozásuk egy bizonyos formája: 'örökségként való méltatásuk' jelenít meg oly gyakran. – A bennük lévő ugrás, robbanás, törés felmutatása által lesznek megmentve. – Létezik olyan hagyományozás, ami katasztrófa. (N 9, 4³⁸)

Az elődök „méltatása” kontinuitást termel, és ezzel a műveket azok „utóhatására” korlátozza:

A méltatás vagy apológia arra törekszik, hogy elfedje a történelem folyásának forradalmi mozzanatait. Egy kontinuitás előállítására fontos számára. A műnek csak azokra az elemekre fektet értékhangsúlyt, amelyek már utóhatásának részei. Nem képes elérni azokat a helyeket, ahol az áthagyományozás megszakad, megtörik, és ezzel hirtelen meredekeseit és kiszögelléseit sem, amelyek annak nyújtanak támpontot, aki az áthagyományozáson túl akar kerülni. (N 9a, 5³⁹)

³⁴ BORBÉLY Szilárd, *Például három József Attila-válogatott*, Jelenkor 2005/12., 1198.

³⁵ JÜRGEN HABERMAS, *Bewußtmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins* = Uő., *Kultur und Kritik. Verstreute Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt, 1973.

³⁶ WALTER BENJAMIN, *A német szomorújáték eredete*, ford. RAJNAI László = Uő., *Angelus novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 203–204., 220.

³⁷ WALTER BENJAMIN, *Passzázatok (részletek)* = Uő., „A szirének hallgatása”. *Válogatott írások*, ford. SZABÓ Csaba, Osiris, Budapest, 2001, 232.

³⁸ Uő., 231.

³⁹ Uő., 232.

Borbély költészete, mint látható volt, nagy figyelmet szentel az áthagyományozás ilyenképpen értett megtörésének, ami, tulajdonképpen következetes módon, arra készíti, hogy olyasfajta, *kímélő* „párbeszédet” kezdeményezzen az elődökkel, amely lemond arról, hogy valamiféle utókor számára értékesíthető üzenetek feladójának pozíciójába kényszerítse őket – és amely persze tartózkodásra int azt a kérdést illetően is, hogy miben is állna ezeknek az üzeneteknek a jelentése. *Nem is tudom.*

KRITIKA

RÓZSAFALVI ZSUZSANNA

„Óhajtom a classicus írók tanulmányát” Arany János és az európai irodalom, szerk. Korompay H. János

A 2017-es Arany János-émlékév megemlékezésekkel, konferenciákkal, kiállításokkal és számos kiadvánnyal gyarapította az életút és az életmű kutatását. A bicentenárium egyik fontos eredménye az „Óhajtom a classicus írók tanulmányát” – Arany János és az európai irodalom címmel, Korompay H. János szerkesztésében megjelent kötet. Már maga a címadás is beszédes és rendkívül találó: a költő *P. Virgilius Maro Aeneise* című tanulmányából származó töredékmondattal, melynek szűkebb kontextusa: „Nem azért óhajtom a classicus írók tanulmányát, hogy nyelvünkbe idegen sajtóságokat erőszakoljunk; hanem hogy szokjunk úgy bánni nyelvünkkel, mint ők a magukéval.” Azért is látszik célszerűnek a cím forrásának szöveghelyét itt idézni, mert jól rávilágít a szerkesztő és a szerzők céljára: a görög, latin, olasz, angol, spanyol, német, francia és orosz irodalom fontos alkotói és művei Aranyra ható inspirációjáról tesznek tanúbizonyságot, szinte teljes körképet adva „a professzionális és hivatásos olvasó” és „a költő” világirodalmi élményeiről, a szövegek hatásmechanizmusáról, textuális reprezentációiról és kreatív újrahasznosításáról. A tanulmányok az Arisztophanész, Vergilius, Ariosto, Shakespeare, Cervantes, Burns, Goethe, Byron, Heine, Lamennais, Gogol műveit olvasó és értelmező Aranyról szólnak, s arról a tematikai, műfaji és technikai gazdagodásról, melyek a világirodalom remekművei közvetett vagy közvetlen hatására jöttek létre.

A kötet nyitótanulmánya (Bolonyai Gábor: „*Átkosza makverő, avagy Arany János Aristophanész-fordítása a korabeli európai fordítói gyakorlat tükrében*”) Arisztophanész vígjátékainak szövege és az Arany által készített, 1880-ban megjelent és bemutatott fordítás közötti ekvivalencia kérdését járja körül. Az ókomédiának a művön kívüli, mára már alig rekonstruálható valósághoz való kötődése közismert, de a kései olvasók számára ez az egykori referenciális kapcsolat már alig-alig érthető, és csak elmélyült kutatómunkával tárható fel. Bolonyai Gábor e tanulmányában a színdarabok keletkezésének idején használt és elfogadott, később azonban már tabuszavaknak számító kifejezések fordíthatóságával nézett szembe, a korabeli nyelvi humor felidéz-

hetősége és adaptálhatósága, a szójátékok jelentésének feltárása és közvetíthetősége problémáit is kutatva. Négy, a trágár kifejezések csoportjába sorolható (a testi szükségletek és ösztönök szférájához kötődő) megnevezés eredetijét és Arany-fordításának komparatistikai analízisét a szerző tovább tágítja az Arany által ismer(hetet) német, angol, olasz, francia megoldások vizsgálatával, melyek szintén tartózkodtak a tabuszavak szó szerinti fordításától. Ezzel a tanulmány meggyőzően igazolja, hogy markáns fordítói hagyományba illeszkedik Arany módszere, ugyanis a tompítás ekkoriban európai gyakorlat volt. A költő gyakran élt a nyíltan trágár szavak népies eufemizálásával, tájnyelvi kifejezésekkel való helyettesítésével, miáltal az eredeti szintagmák fordítása ugyan pontatlan, de az illetén megoldás többletjelentést is ad a szövegnek.

Nem fordítástechnikai kérdéseket, de a drámafordító Arany másik csúcsteljesítményét, a Shakespeare-fordítások egyikét vizsgálja a kötet negyedik tanulmánya (Paraizs Júlia: *Arany János és a színház. A Szentivánéji álom-fordítás és a színház kapcsolata*). A negyvenes évektől színművészeink, köztük legnyomatékosabban Egressy Gábor és költőink, például Vörösmarty Mihály, Petőfi Sándor által is óhajtott színpadi adaptációk alapjául szolgáló, várt Shakespeare-összkiadás 1864-től valósult meg Arany szerkesztésében, melynek első kötetében jelent meg az 1863 őszén elkészült *A Szentivánéji álom-fordítás*.

Paraizs Júlia az angol drámaíró születésének 300. évfordulóján bemutatott darab fordítástörténetét tárja fel, valamint színre vitelének esztétikai és színházi konzekvenciáit vonja le interdiszciplináris módszerekkel. Azt, hogy a költő a Kisfaludy Társaság titkáraként kézben tartotta a készülő összkiadás ügyét, a fennmaradt levelezés is bizonyítja, valamint hogy Arany 1836 után német fordítások segítségével foglalkozott a *Szentivánéji álom* szövegével, részben ismert volt. Azonban a tanulmányíró meggyőzően bizonyítja, hogy a korábbi elképzelésekkel ellentétben Arany nem az Ernst Ortlepp-féle összkiadást, hanem a Joachim Jakob Eschenburg által korrigált és közzétett Christoph Martin Wieland-féle német nyelvű kiadást használhatta munkájához, melyet a címhasználat is alátámaszt: nem az elterjedtebb *Nyárközép éji álom*, hanem a *Szentivánéji álom* szintagma kerül be ugyanis e legfőbb paratextusba. Paraizs Júlia a darab első magyar nyelvű, fővárosi és egyúttal ünnepi színre kerülésének története kapcsán a korabeli levelezések tükrében fejti fel Egressy motivációit arra vonatkozóan, hogy miért állt el eredeti elképzelésétől, Szász Károly VIII. Henrik-fordításának tricentenáriumi bemutatójától, és miért választotta inkább Arany átültetését. A darab struktúrája és színre vihetősége, a látványosabb színpadkép szempontjai mellett a fennmaradt szövegvariánsok révén és Arany szöveggondozói munkáján keresztül is igazolódik a színész-rendező döntése: Arany számára a szöveghűség és a stiláris horizont mellett annak bemutatathatósága is egyenlő súllyal esett latba. A színház részére készült másolati példányt sorról sorra vetette össze a tisztázattal, s a színdarabon végzett változásokat is elfogadta, akceptálva, hogy szövegét felülírhatja a bemutatathatóság. Ennek belátásában segíthette saját színész-színházi tapasztalata is, melyet a tanulmány nyitófejezetei tisztáznak is, szólván az egykori szalontai, a negyvenes években még úttörőnek számító műkedvelő előadás-kísérletekről. A kötet-

ben publikált írások zöme Arany világirodalmi érdeklődéséről, szövegismeretéről szól, és egyúttal azok életműre gyakorolt hatását is kutatja. A tanulmányok összességéből jól feltérképezhető közelítése az európai irodalomhoz és a nyelvek elsajátításához: nagy leegyszerűsítéssel élve a szalontai, még esetleges ismerkedéstől a geszti és a nagykőrösi tanításhoz szükséges szisztematikusabb tájékozódáson át a lapszerkesztői munka részének tekintett, feladatként is felfogott orientálódásig. E tapasztalatok a műfaji minták és inspirációk gyarapodását is magukban rejtették.

Az angol irodalom hatásánál maradvá: Aranyra mint költőre és mint esztétára gyakorolt tematikus és műfaji ösztönző effektusról több tanulmány is szól. Dávidházi Péter *A velencei kalmár* Arany műfaji tipologizálásának (váltózat)történetét, szempontrendszerének temporális alakulását kíséri figyelemmel (*Komikai rugókon perdül. Arany János és A velencei kalmár műfajelméleti problémája*). Az ötvenes években a *Szeptani jegyzetek*ben még „nézőjátékként”, azaz színműként definiált darabról ugyanis 1861–62-ben, Ács Zsigmond nem teljesen helyénvaló stílusú fordításának olvasását követően változott meg a költő véleménye. Dávidházi Péter számos aspektusból vizsgálja a műfaji megítélés megváltoztatása mögött húzódó okokat, kiemelve Arany a korát megelőző módszertani érzékét, mely elgondolásaiban irodalom- és mentalitás-történeti, illetve drámapoétikai érvek is nagy súllyal esnek latba. Az utóéletét tekintve is változatos műfaji besorolású darabot a címadó hős bűnhődése miatt a XIX. század második felében inkább a tragédiák közé tartozónak gondolták el, ám Arany e büntetés korabeli értelmezését is felfejtve, a struktúrára vonatkozó érvek mellé egy mentalitástörténeti, és végső soron hermeneutikai érvet is bekapcsol elgondolásába, megsejtve, hogy a műfajiság történetileg kialakuló érzékelési és értelmezési folyamat része is egyúttal. (Azaz tekintettel kell lenni arra is, hogy a maga korában „hogyan” működött a darab, s a korabeli nézők milyen műfajba sorolták azt.) Dávidházi Péter arra is rámutat, hogy Arany által a fordítás kapcsán átgondolt elméleti, műfaji és tipologizálási problémák a mai recepció aktuális kérdésfeltevései.

Török Zsuzsa írása (*Arany János Byron-olvasatának textuális reprezentációi*) a költő bizonyíthatóan 1845-től datálható Byron-hatásával foglalkozik több szövegcsoporthat vizsgálva: egyrészt a személyes és poétikai viszonyulást felmutató levelezésén keresztül az első átültetés-kísérletek és azok motivációi is felfejthetők, másrészt a gyakori Byron-mottók konkrét textualizációjának funkcióit kutatva az önkanonizáció felsejlő kísérleteire is példát hozva. A tanulmány második része a szépirodalmi szövegekből veszi mintáit Byron *Don Juan*jának modern, a fejlődéselvezet és a meg- és kiismerhetőséghez szkeptikusan viszonyuló szubjektumfelfogása és a *Bolond Istók* között von párhuzamot a szubjektum elbeszélhetőségét firtatva. Török Zsuzsa meggyőzően bizonyítja, hogy a szövegek bizonyos poétikai eljárásai alludálnak: például nemcsak a fejlődés, a szubjektum stabilitása, hanem az elbeszélői képesség is negatív módon íródik be a szövegbe. A tanulmány a levelezésre támaszkodva hívja fel a figyelmet arra, hogy a Byronnal való ismerkedés az önképzéshez és a tanításhoz is szükséges tájékozódáson túl a nyelvtanulás és a poétikai gazdagodás terepe is volt egyszerre: csupán két példát kiragadva: a *Parisina* a verses regény műfajával való

ismerkedés terepe volt, mely a *Katalin* megírását ösztönözhetette, valamint a nyolc syllabás forma alkalmazása is a Byron-hatás eredménye.

Tarjányi Eszter többféle ágazó, rendkívül alapos filológiai kutatómunkát felvonultató írása (*Tények és vélemények útvesztőiben. Burns – Heine – Petőfi – Arany és a Családi kör*) a Burns-hatás kérdése köré szerveződik: Arany *Vojtina* levelei...-ben leírt „Burns Róbert, a skótok Petőfije” kijelentés hagyományozódásának hatásmechanizmusát vizsgálja párhuzamba állítva a magyar irodalmat német nyelvterületen fordítások, szövegkiadások és személyes kapcsolatok révén is népszerűsítő Kertbeny Károly által hat változatban elbeszélte, Petőfi költészetét értékelő Heine-kijelentés nyomába eredve. A tanulmányban elemzett, Heinének tulajdonított, a hazai és nemzetközi irodalomban is számon tartott, Petőfit ösztönös zseniként méltató, de alkotásai filozófiai mélységét hiányoló vélekedés időben fokozódó metamorfózisának egyik eleme a Burnsszel való összehasonlítás. A tanulmány második részében Tarjányi Eszter a Burns-hatást *The Cotter's Saturday Night* című versének hazai hatástörténetén keresztül ragadja meg, rámutatva Petőfi *A téli esték*, Szász Károly *Szombat estve a kunyhóban* és Arany *Családi kör* című költeményének intertextuális vonatkozásaira, valamint a magyar szövegek finom és összetett egymásra utalásaira. A tanulmány az intertextuális kapcsolat különféle módozatait (fordítás, átköltés, önálló műalkotás), példáit veszi számba, kiemelve azt az Arany László által hangsúlyozott tény, hogy a *Családi kör* Burns műve hatására született. Tarjányi írása a költemény első, kéziratos fogalmazványát, és annak hat átirat sorát is vizsgálja a hagyománytörténet keretében. Egyet lehet érteni Tarjányi Eszter javaslatával, mely szerint a cenzúrától féltő, az első megjelenésnek helyet biztosító, a Losonczy Phönix című lapot szerkesztő Vahot Imre kérésére módosított, de az autográfán két változatban is látható szöveg kiadása genetikus módszerekkel valósítható meg. A tanulmány jól megragadja azt az alkotás-lélektani folyamatot is, mely a professzionális olvasó befogadói tapasztalata és az önálló műalkotás létrehozó alkotási gesztus között zajlik.

A kötet több írása foglalkozik a német romantika és Arany életművének kapcsolatával. A Goethe- és Arany-életmű bizonyos szegmenseinek szakrális rokonítására vonatkozó, filológiailag ez idáig nem kellőképpen megalapozott utalástörténetének, illetve ezzel összefüggésben néhány új vonás részletesebb bemutatására vállalkozott Hász-Fehér Katalin („Azokkal időzöm a kik másszor voltak”. *Arany János és Goethe*). A mindenkor Arany-évfordulók portrékísérleteinek, az életrajzok, monográfiák kontextus- és előzménykereső fejezetének visszatérő motívuma a két pálya s összevetése, a tanulmány ellenőrzi és szintetizálja ezeket a megállapításokat. Hász-Fehér Katalin a Goethe-hatás fontos kérdéseit világítja meg a költő fennmaradt könyvhagyatékára, a mára már hiánytalanul kiadott levelezésre, valamint szépirodalmi műveire támaszkodva. Előbb a szerencsésen megmaradt, korábban Arany tulajdonát képező, 1845-ös Goethes *Gedichte* J. G. Cottáscher-féle kiadásában felbukkanó bejegyzések funkcióját, további felhasználását, transzformálódását, az életműben való további felbukkanását azonosítja, majd a levelezés és az életmű Goethe műveivel való, élethosszig tartó foglalkozást is részletezve a szerző kiemeli, hogy Arany az ötvenes évek elején a tanításhoz szükséges általános kép kialakítása és közvetítése céljával tanulmá-

nyozhatta az életmű bizonyos részeit, például a *Werther*; majd a lírai művek ismeretére következtet a *Széptani jegyzetek* bizonyos szöveghelyeiből, valamint a ballada-író Arany műfajainak differenciálódására mutat rá két Goethe-ballada (*Erlkönig, Ballada...*) fordításának nyomán. A tanulmány második részében Arany *Faust*-olvasatának kialakításához kapunk fontos adalékokat az első, Nagy István-féle fordítással való ismerkedés és az arról közölt bírálat szövegének interpretációjában. A *Faust*-hatást, a szövegek közötti intertextuális kapcsolatot Hász-Fehér több műben, például a *Magányban* és a *Vojtina...* című versekben, valamint a *Toldi szerelmében* is meggyőzően mutatja ki. A Toldi-trilógia középső darabjának komparatiztikai vizsgálata – hat kézirat- és megjelenés-variánsra támaszkodva – a két mű keletkezéstörténeti rokonságát mutatja be, melynek következtetéseként a két szerzőnek az anyaggal való több évtizedes küzdelme, az élettörténet műbe való beíródása, beíródottsága között vonható párhuzam. S végső soron Hász-Fehér Katalin a *Toldi szerelme* struktúráját illető ellentmondó kérdések, vélekedések – ti. hogy zárt vagy széteső struktúrájú-e a mű – újragondolása helyett belátható következtetésre jut: az egységes hangú, majd egységes cselekményű, Arany írásmódja szerinti költői beszélyt komponáló író végül egységes világmodellű művet hoz létre – hasonlóan a *Faust* írójához.

Aranynak a német romantika Chamisso által reprezentált egyik speciális változatával való kapcsolatát vizsgálja Szilágyi tanulmánya (*Arany, Chamisso, Bürger. Arany János: Bor vitéz*) a címben is megjelölt ballada kapcsán. E mű keretformája a maláj költészetből származó, és Chamisso által trochaikus lejtésűvé alakított pantum. A balladaformákkal és témákkal kísérletező Arany azonban kreatív módon átalakította a versformát: tartalmilag és műfajilag sem akarta teljesen a német mintát követni, hanem az európai költészet egyik vándormotívumát transzformálta és a holtak és élők világán átívelő szerelem motívumával töltötte meg, melyet a korábbi elemzők inkább Bürger *Lenoré*-jával hoztak párhuzamba. Az értelmezés körét bővítve Szilágyi Márton tanulmányában rámutat, hogy a hazai (irodalom)történeti hagyomány felől is termékenyen olvasható a szöveg. Egyrészt a Bor történeti név – melyet a *Bánk bán*ból is ismerünk –, másrészt az elbeszélte történet egy olyan, a hazai néphagyományban is közismert, az élők által kezdeményezett halottidézés-motívum transzformációjaként is értelmezhető, mely során az elhunyt gyászszertartását pótolva a lélek nyeri el túlvilági jutalmát. 1820-tól sok kísértethistória forgott közkezen, (akár) ponyván, Arany több forrásból, de akár Ipolyi *Magyar mythológiájából* is ismerhette e motívumot. Szilágyi Márton rámutat, hogy a költő poétikailag igen sikeresen aknázza ki a pantum kínálta lehetőségeket: a strófapáronként ismétlődő és egymásba kapcsolódó, a kontextus függvényében (másként) értelmezhető verssorok révén a lány belső történéseként, víziójaként éppúgy értelmezhető a szöveg, mint valóban megtörtént, misztikus eseményként.

A *Toldi-trilógia* értelmezéséhez szól hozzá két tanulmány is. A *Toldi estéje* közismert zárlatának, a haldokló főhős szellemi üzenetének, a hagyomány és a modernizáció, a megmunkálásra váró fa, az európai irodalomban is gyakran felbukkanó toposszá lett motívumának antik epikus hagyománnyal való kapcsolódására fókuszál Ferenczi Attila írása („*Nehezebb eltörni a faragatlan fát*”). A *Toldi estéjének* egy

motívuma és Vergilius Aeneise), mely elsősorban Hésziodosz: *Munkák és napok*, Lucretius: *De rerum natura* című szövegeiben és főként Vergilius Aeneisében fellelhető vonatkozási pontokat, Arany intertextuális utalásait összegzi, rámutatva a motivikus kapcsolatra a történelmi változás dinamikájának korai leírásával. Vergiliusnál a rönkember metafora, a *Toldi estéje* záró motívuma, a faragatlan fa metaforája is e hagyománnyal hozható dialógusba. A természeti állapot és a hagyomány súlyára figyelmeztető Toldi és a változás mellett érvelő király szólama ellentétes, így az a hagyományváltozás egyetemes dilemmája, a kulturális meghatározottság, tér és idő kontextusra való nyitottság kérdéseit kutatja. Ferenczi Attila tanulmánya az adható válaszok korai epikus mintáinak számbavételével jelentősen tágítja a trilógia értelmezésének távlatait.

Ariosto *Orlando furioso* című művének hatását, illetve Aranynak az eposzhoz készített széljegyzeteit, szövegválogató és a szöveghasznosító eljárásformáit vizsgálja Szörényi László írása (*Arany János széljegyzetei az Orlando furioso olasz szövegehez*). Korábban a költő tulajdonát képező példány nem maradt fenn, ám a Voinovich Géza hagyatékban fellelhető széljegyeket Kovács Sándor Iván megtalálta, és egy tanulmányban közzé is tette a nyolcvanas években. E forrásközlést gondolja tovább és értelmezi Szörényi László, rámutatva, hogy Arany az *Örjöngő Lórándhoz* fűzött glosszái, kommentárjai, jelölései, aláhúzásai többféle céllal születtek: volt, amelyet akadémiai székfoglalójához, a *Zrínyi és Tassóhoz* használt, ám számos esetben fontos irodalomtörténeti párhuzamokat felfedező észrevételeket jelölt, melyek az anyaggyűjtés és a későbbi motívumhasznosítás reményével és céljával születtek. Szörényi László tanulmányában meggyőzően azonosít több olyan kommentálatlan jelölést is, melyek a két életműben megjelenő motívumazonosságot mutatják, s azonos inspirációra, eredetre vallanak.

Korompay H. János tanulmányában (*Arany János és Lamennais*) Szilágyi István azon állításának valóság alapját kutatja, mely szerint Arany nemcsak ismerte, hanem le is fordította Lamennais *Paroles d'un croyant* című, Európa-szerte nagy sikert elért, hazánkban is nagy hatást gyakorló politikai-filozófiai művét, és valószínűsíti, hogy annak fordításkéziratát mint politikailag aggályos művet a költő megsemmisítette. A feltételezés azt valószínűsíti, hogy Szilágyi néhány részletet kapott a költőtől, aki minden bizonnyal a szintén szalontai származású Lovassy Lászlótól és Ferenc peréből is ismerhette az egyébként pápai indexre került művet, melyet a diétán olvashattak, és erős nyomtatékkal esett latba felségsértési perükben. A korabeli lapokban többnyire fiktív vagy módosított címmel jelent részleteinek egyikét a kutatás Szilágyinak tulajdonította, ám Korompay H. János joggal veti fel, hogy vajon Arany szerzősége biztosan kizárható-e az álnévvel megjelent részlet esetében. Lamennais műve és Arany költeményei között fellelhető számos kapcsolódás bemutatására fókuszál a tanulmány második fele, bizonyítván, hogy *A bajusz*, *A lantos*, *A rab gólya* erősen alludálnak a francia mű bizonyos részleteire.

A spanyol irodalomból nyert inspiráció a témája Gönczy Mónika írásának („Pegazusom Rozinánte, /Magam Don Quixote vagyok.” – Arany János és (a) Don Quijote), melyben a szerző tételesen bizonyítja a költő spanyol irodalmi tájékozottságát,

olvasottságát, főképp a *Cid-ének*, a románcok és a *Don Quijote* ismeretét, illetve szól a lapszerkesztő Arany spanyol irodalomtörténeti tárgyú írásokkal való találkozásáról, rámutatva azonban arra, hogy spanyol nyelvismeretének mértéke a kutatás homályos területe, és az általa használt kiadások sem azonosíthatóak minden kétséget kizáróan. A komparatiztikai vizsgálat főbb pontjai a *Don Quijote*val való intertextuális, illetve architextuális kapcsolódások, a motivikus azonosság (alvilágjárás) és a fikcionálás aktusa. A spanyol regény hangoltságában a komikum és tragikum bizonyos elemei összefüggésbe hozhatóak ugyanis Arany két epikus alkotásával, a *Toldi estéjével* és *A nagyidai cigányokkal*. Gönczy Mónika írása az epikus művek hőseinek önazonosság-kérdéseivel is mélyrehatóbban foglalkozik: a személyiség koherenciahatárainak és érzékelésének hasonlóságát is hangsúlyozva, melyet természetesen hoz összefüggésbe az 1867-es Szent István Lovagrend elnyerését követő rögtönzések egyik fontos darabjával, *A csillag-hulláskor* IX. versével, *A szomorú kinézésű lovaggal*, melynek címe is a spanyol szövegkorpusszal való kapcsolatra utal, és annak egyik fontos problémájával, az önazonosság, énmeghatározás kérdésével való párhuzamot is sejteti.

Arany szövegeinek az orosz irodalomhoz fűződő kapcsolatából a legismertebb az általa szerkesztett *Koszorúban* névjelzés nélkül megjelent *A köpönyeg-fordítás*. A költő valójában már az ötvenes évek elején találkozott az orosz irodalom bizonyos alkotásaival. Gyulaitól kapta meg az 1851-ben megjelent *Russisches Leben und Dichten* című német nyelvű orosz prózaantológiát, melyből majd két szöveget választott ki fordítás céljával: Gogol *A köpönyegét* és a kevésbé közismert szerző, Vlagyimir Alexandrovics Szollogub által írt *Előkelő világ* című elbeszélést. Imre László tanulmányában (*Arany és az orosz irodalom. Előzmények és új következtetések*) az ötvenes évek eleji intenzív világirodalmi tájékozódásának részeként vizsgálja azokat a jelenségeket, melyek Arany figyelmét megragadhatták. Az orosz és a magyar irodalom rokon vonásai közepette is leginkább azokat, amelyek nemzeti klasszicizmusának kialakulására szemléletformáló hatással lehettek, és prózai gazdagodást jelenthettek a témákkal és formákkal kísérletező Arany számára. Imre László rámutat, hogy e szempontok mellett a mintahivatalnok alakjának realiztikus ábrázolása, mely a hazai irodalomban addig ismeretlen volt, valamint a nagyon is reálisnak a misztikum, irracionális világába átjátszató újszerű ábrázolása hathattak a legerősebben Arany választására, amely motívumok lírájában is jelen vannak. (A hivatalnok figurája közismerten több verstörödék, kisebb lírai alkotást is ihletett, sőt kitüntetésének napjaiban párhuzamot von maga és Akakij Akakijevics között. Szollogub szövege kapcsán Imre László a választás esetlegességét hangsúlyozó elgondolások ellenében érvel: a lapszerkesztő költő számolhatott az olvasói érdeklődéssel. A mű térhasználat, a cím által sugallt fővárosi, orosz társasági szalonélet vonzerőt jelenthetett az olvasók számára, s a szövegben felbukkanó alakok közül többen (például a nemzeti alapértékeket őrző Nadinka) rokoníthatóak az ő értékrendjével.

A hosszúra nyúlt ismertetés csupán a töredékét tudta bemutatni a rendkívül sokrétű szempontok felől közelítő olvasatoknak, problémafelvetéseknek, melyek végső soron a professzionális olvasó és alkotó Arany János világirodalmi tájékozódását

vizsgálják. A tárgyi hagyaték, a levelezés, a szépirodalmi és az esztétikai szövegek, a kortársak írásai mind-mind termékeny kiindulópontjai annak az eddig talán nem kellőképpen feltárt komparatiztikai területnek, amely kapcsán kiderül, hogy a külhoni minták, a klasszikus írók tanulmányozása hányféle kreatív írás- és alkotásfolyamat elindítója, s hogy a műfaji és tematikai értelemben is rendkívül gazdag életmű egészét mennyire átszövi e hatás. És arra is ráirányítja a figyelmet, hogy a sok könyvespolcnyi szekunder irodalom dacára van még számos feltáratlan vonatkozása az Arany János-életműnek.

(Universitas, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Budapest, 2017.)

Orosz Magdolna: *Nyelv – emlékezet – elbeszélés* *A századforduló bécsi és budapesti modernsége az irodalomban*

Személyiségbomlás és nyelvvesztés, emlékezés és felejtés, az elbeszélhetetlen és a töredék; e kifejezések/fogalomkörök egy korszak – a századforduló – prózairodalmának karakterisztikus válságjelenségeiként manifesztálódtak az irodalom- és kultúratudományi diskurzusban. Az irodalmi szövegben létrejövő szubjektum nyelviesülése, vagyis az élettörténet elmondása során ugyanis annak kudarcával kell szembenézni, hogy a saját történet egységes átlátása és megértése lehetetlen – ezáltal ebben a folyamatban deficit jön létre. A nyelvi önmeghatározás során így lépten-nyomon válsághelyzet alakul ki. A századforduló prózája pedig éppen ezt a destruáló folyamatot használja fel arra, hogy újszerűen mutathassa fel a korábbi sémákat, paradigmákat. Az elbeszélés világában leginkább az történik, hogy az identitás felépítése helyett hasadás keletkezik, a nyelv kiüresedik, és a szereplő „elnémul”, miközben a történetmondás reflexív aktussá válik, a múlt rekonstruálásának vágya (az emlékezés) pedig hol a felejtés mozzanatába vész, hol pedig a torzítás eszközének esik áldozatul. Az elbeszélés újszerű formái jelennek meg, s az elbeszélhetetlen esemény kerül a történetmondás középpontjába. Orosz Magdolna kötete éppen olyan műveket helyez a műértelmezések fókuszába, amelyek ezen problematikákat alkotják meg (esetleg teremtik újjá). Mindez kétféle hatásmechanizmust feltételez: egyfelől rámutat arra, hogy a 19. század végén és a 20. század elején keletkezett elbeszélő művek máig releváns kérdésfeltevéseket fogalmaznak meg – amennyiben az általuk problematizált válságszituációk a mai tudomány kedvelt témáinak felelnek meg; másfelől pedig – ahogy a szerző is hangsúlyozza – e jelenségek tematizálása során a méltatlanul háttérbe szoruló művek újrafelfedezését (kanonizálását) is előmozdítja.

A *Nyelv – emlékezet – elbeszélés* című kötet számos érdeme között szerepel, hogy a szerző leszűkíti tárgykörét a korszak egy sajátos csoportjára: ahogy az alcím is jelzi, a bécsi és a budapesti elbeszélések modernsége kerül megvilágításba az értelmezés során. Ezáltal – kijelölve az időbeli és a térbeli határokat – a Monarchia-irodalom diskurzusába tagozódik. Éppen ebben rejlik a kötet egyedülállósága, hiszen mindez egyben azt is jelenti, hogy célul tűzi ki, hogy megvizsgálja a tárgyalt időszak történelmi és kulturális változásainak irodalomra gyakorolt hatását, sőt ez a kontextus adja az összevetés lehetőségét. Jól érzékelhető, hogy e közös kontextus (ez a „fiktív ország” [20.]) valamennyi elemzésül választott szöveg (és szerző) esetében olyan háttértapasztalatot jelent, amely – hol extrémebb módon, hol pedig közvetve, de – sajátos tragédiaként

tűnik fel. Általánosságban elmondható, hogy a kiegyezés utáni évek ellentmondásossága ugyanis a korszak prózáíróira is rávetette árnyékát. Szemléletmódjukban elszakadnak a megelőző időszak művészeti törekvéseitől, világlátásától, prózapoeitikájától, s inkább valamiféle hangulatban feloldódó létmód szövi át a művészetüket. Noha sok esetben nagyon eltérő témájú és regényvilágú művekről van szó, a szövegeket mégis jellemzően azonos ön- és világszemlélet hatja át, melynek megjelenítése erősen kötődik a korszakot körülvevő bizonytalanság érzetéhez. A szövegekben létrejövő identitás-, emlékezet- és nyelvproblematika akár egyfajta veszteségnarratíva kidolgozásának is tekinthető Orosz interpretációjában, melyet egyben egy nagy ívű történelmi, kulturális és irodalomtörténeti változás következményeként fog fel.

A bevezető gondolatok során a szerző felméri a modernségről szóló elméletek egy részét, s a századforduló modernségének gyökerével is igyekszik számot vetni, melyet főleg a paradigmaváltás sokrétűségében, az újszerűségben lát megragadhatónak. A modernség kétféle értelmezése kerül itt szóba, melyet – ahogy a kötet többi egységében is, illetve a szerző kutatási területe okán – főleg a német/osztrák kultúrkör tudományossága határoz meg. A könyv egyfelől számontartja a modernség 18. századig visszanyúló eredetét, másfelől – ezzel szemben – pedig az a nézet is említésre kerül, amely kifejezetten e korszak sajátjaként tekint az irodalomban bekövetkező modern jelenségekre. Fontos belátáshoz vezet a modernség-koncepciók tárgyalása: arról van szó ugyanis, hogy a századfordulón megfogalmazódó újszerű létproblémák regényszerű kidolgozása valóban a modernizálódás folyamatába sorolandó. Erről gyakran megfeledeznek a történeti besorolás, ezért ennek belátása már önmagában is a századforduló prózájának lényegi aspektusát emeli ki.

A vizsgálódás irányainak felvázolása után négy terjedelmes fejezet taglalja a német nyelvű osztrák, illetve a magyar próza újszerű vonásait, összefüggéseit, párhuzamait és ellentmondásait, amely konkrét művek bevonásával valósul meg. E négy nagyobb egységre általában jellemző, hogy számos alfejezetből áll, ezért a bemutatás során eltekintünk a kötetben szereplő valamennyi műelemzés felvázolásától, inkább az irányadó észrevételeket emelnénk ki. A nagy ismeretanyagot megmozgató kötet szerzője az elbeszélte világ szubjektumának (nyelvi) válságát onnan eredezteti, hogy a századforduló elbeszélői jól ismerték a kor nyelvkritikai, pszichológiai, filozófiai és természettudományos munkáit, melyek természetesen hatással voltak az irodalmi művek szellemiségére. Orosz erre támaszkodva (Freud és Ernst Mach mellett főleg) Nietzsche és Mauthner nézetét vonja be az érvelésbe. Abból a „nyelvi krízisből” indul ki, amelyet Nietzsche híres munkája, *A nem-morálisán fölfogott igazságról és hazugságról* című szöveg (és még egyéb nyelvkritikai írás) indított el. Vagyis az a nyelvi szkepszis, amely a korszak elbeszélő műveiben a történetalkotás sajátos konstruáló elemévé vált, a világ megtapasztalásának során létrejövő kifejezhetetlenségben keresendő, mely a szó által megnevezett fogalom valóságát (igazságát) rendeli alá a szó (metaforikus) hatalmának. Ezáltal a nyelv alapvető tulajdonsága, a metaforikusság, az ikonicitás is egyik fő kérdése és fontos része a gondolatmenetnek és az interpretációknak. Az első fejezet (*A korai modernség kultúrája és irodalma*) a nyelv és a nyelviség elméleti problematikájának részletezését követően Hofmannsthal, Beer-Hofmann,

Musil, Schnitzler és Rilke műveinek elemzésére tér rá. Valamennyien a korszak nyelvi válságára reflektálnak, s a nyelv kiüresedésének megoldásait (Hofmannsthal: *Levél*), az egyén és a világ elmosódott határait, a megváltozott tudatállapot világát kifejező nyelvet (Beer-Hofmann: *Georg halála*), a hétköznapi automatizmussá válásának nyelvi zavarát (Schnitzler: *Én*) kutatják.

A szerző rávilágít arra, hogy a különböző művészeti ágak (főleg a képzőművészet) irodalmi reprezentációja azonban kiutat jelenthet ebből a nyelvi krízisből, melyet a korszak intermediális viszonyrendszere igazol a leginkább. Hofmannsthal és Rilke szövegeinek vizsgálata során például a vizualitás, valamint a kép és a szó összefüggésrendszerének a sajátosságai kerülnek megvilágításba. Hofmannsthal fikatív levelében (*A visszatért levelei*) egy galériaélmény mozdítja elő az elemzést, azonban nem is annyira a festőművészet, vagy a megjelenített festmény leírásán van a hangsúly, hanem a látáson keresztül feltárulkozó műalkotáson, és az általa kiváltott benyomáson, mely egy emlékképben vagy egy személyhez fűződő érzésben sűrűsödik össze. Egyfelől ahhoz a belátáshoz vezet mindez, hogy a műalkotás szemlélése – ebben az esetben a képi észlelés – mindig egzisztenciális problémává is válik; másfelől pedig azt mutatja fel, hogy e korszak prózájának cselekményessége visszaszorul, s átveszi helyét a hangulati világ újszerű regénybeli feltárása. Rilke esetében egy összetettebb folyamat rajzolódik ki képzőművészet és irodalom között, ugyanis a képzőművészet, főleg Cézanne festészetének tanulmányozása, sajátos elbeszélő funkció megalkotásához vezet. Rilke a fény funkciójának tematizálása során ugyanis felismeri azt, hogy a fény nem áll meg a megvilágított felületen, áthatol rajta, és azonosul azzal a jelenséggel/azzal a dologgal, amelyre rávetül (ezért az azonosság motívumának is tartják). A festészet a szín, illetve a fény által ilyen módon „dologgá tevő” (megformáló) funkcióját Rilke saját poetikájába is igyekszik átvinni, s a „tárgyak különös szeretetében” (93.) próbálja megragadni és ugyanazt az azonosulást az irodalom nyelvbe átültetni. „[A] Cézanne-nal foglalkozásnak »poetológiai relevanciája« lesz” (94.), s ez az újfajta látás(mód) a hosszán íródo *Malte*-regényben (*Malte Laurids Brigge feljegyzései*) mint a „tárgyas beszéd” egyik megvalósulása jut kifejezésre.

Az *Identitás és elbeszélés* című fejezet egyszerre két módszerrel dolgozik. Egyrészt egyfajta áttekintő „bevezetőben” egyszerre több szerző művét is szóba hozza, miközben egy-egy témáról értekezik; így kerül egymás mellé például Musil (*A tulajdonságok nélküli ember*), Leopold von Andrian (*A megismerés kertje*), Lovik Károly (*Egy elkésett lovag*), Babits Mihály (*A gólyakalifa*), vagy Csáth Géza (*Fekete csönd*) egy-egy műve. Ebben az áttekintésben – mondhatni csoportosításban – azokat a közösnek nevezhető karakterjegyeket veszi sorra a szerző, amelyek meghatározzák a korszak elbeszélő irodalmát: ilyen a szubjektum azonosságtudatának zavarai, mely egybeesik az »elbeszélés fonálának« (109.) kisiklásával, a cselekmény visszaszorulását előidéző állapotrajzok, hangulatok és benyomások prózanyelvi kidolgozása, a tudatállapot torzulásainak megjelenítése, az intertextualitás jelentős szerepe, illetve a hagyományos műfaji sémák (kalandregény, nevelődési regény, mese) kifordítása. Az alfejezetekben érvényesülő másik módszer a részletesebb szövegelemzést részesíti előnyben, s egy-egy témát alaposabban kifejtve egyszerre egy szerző munkásságán keresztül mutatja

be ezeket a modernista vonásokat. Ahogy a fejezetcím is jelzi tehát, a történetmondás és az identitás válságának összefüggései és újszerű formációi állnak az elemzések előterében. A korai modernség jeleként aposztrófálható például a belső monológ Arthur Schnitzlernél, a fikción belüli realitás elbizonytalanítása Leopold von Adrian és Babits műveiben, az elbeszélő történet labilitása Lovik esetében, illetve az elbeszélő aktus reflexivitása Cholnoky Viktor Trivulzio-novelláiban. A fejezet érveléséből ugyan kitűnik, hogy a korszak irodalmának modern vonásai még megtartják a hagyományos történetalkotás elemeit, noha igyekeznek meghaladni azokat, modernségük azonban abban rejlik, hogy azok a karakterjegyek, amelyek a korábbi időszak meghatározó irodalmi vonásaiként is feltűntek már, újraértelmezett módon válnak az elbeszélések részévé, és sok esetben éppen e jelenségek torzulásaként fordulnak elő.

A szerző nemcsak az intermediális formációkban lát megoldást a nyelvi válság feloldására, hanem a nyelv alapvető működésében, a metaforizációs eljárásokban is – ahogy arra a Nietzsche-gondolatmenet utal. A *Metafora és elbeszélés* című fejezet arra a lényegbevágó meglátásra épül, hogy „a metafora világalkotó képességének sajátos potenciálja éppenséggel a századforduló, illetve a korai modernség irodalmában jelentkezik” (196.). Ezt a vélekedést Orosz Magdolna erősen közelíti a fantasztikus elbeszélés elbizonytalanító jellegű történetalkotásához. Olyan elbeszélő aktusokat vesz szemügyre ez a könyvrész, amelyek éppen azzal küzdenek, hogy valamilyen módon gátolják/blokkolják a történet megalkotását. Vagyis azokat a szövegeket mutatja fel ez a fejezet, amelyek az elbeszélhetetlen események elmondására fókuszálnak, és ennek során a metafora bizonyul a fő konstruáló erőnek. Ennek nyomán állítható, hogy az elbeszélő történet egy metafora prózanyelvi kibontását foglalja magában – a szerző fogalomhasználatával élve az „elbeszélő metafora” működtetését (197.). Az alfejezetek műértelmezéseiben számos példa sorakozik fel e metaforizációs folyamat bemutatására. Arthur Schnitzler elemzett műveinek (*A díszelőadás*, *Virágok*, *Leisenbohg báró sorsa*) elbeszélőmódját főleg az átélt beszéd és a belső monológ újszerű értelemalkotást megszólaltató nyelvezete jellemzi, mely teljesen más perspektívát foglal magába. Ezt az új látásmódot a történés helyett elsősorban a körülmények szemlélése, a szereplők lélektana foglalkoztatja, noha a szövegekben közvetett módon a kor jellegzetes körülményei, a Monarchia válságtapasztalata is felsejlenek. Ezt nevezi a szerző a szövegvilágok többsíkúságának, másként kifejezve a metaforikus jelentéssíkok ütköztetésének, melyben a tulajdonképpeni és az átvitt jelentés konfliktusa követhető nyomon. Rilke híres műve, a *Malte*-regény elemzése során olyan modernizálódó eljárások kapnak figyelmet, mint a nagyvárosi létmód regénybe illesztése, illetve ehhez kapcsolódóan a (Walter Benjamin-i) kószáló figura megjelenése. Ez a tendencia azt mutatja, hogy a városi benyomások és a tér szerepének sokrétűsége a századforduló elbeszélő műveinek fontos aspektusa. A nagy ívű regény elbeszélője a történetmondás nehézségével is küzd, ugyanakkor egy-egy metafora kibontásában („elbeszélő metaforában”, „miniatűr elbeszélésben” [238.]) mégis megalkotja saját történetét. A fejezet továbbá egy magyar szerzőt is említ: más narratív technikával (az anekdotikus elbeszélőmód nyomaival), eltérő műfaji keretek között, de hasonló eljárás mutatkozik meg Cholnoky Viktor novellájában is (*Trivulzio szeme*). Az elbeszélés egy-egy meta-

forikus kifejezést (sablonos szólamot, frázist) konkretizál, mely a történet szerves részévé, elemévé válik. A korszak jellegzetes eljárásának nevezhető metaforizált elbeszélés modernsége abban mérhető fel, hogy általa a hétköznapi nyelvhasználat dinamizálása történik meg – az elbeszélő diskurzus részévé válva egy másik jelentésmezőt hív elő.

A kötet legterjedelmesebb fejezete (*Elbeszélés és emlékezet*) az emlékezés különböző módozataira és regényformációira reflektál. Ebben a kontextusban a múlt felelevenítése ütközik korlátokba, s akasztja meg az „elbeszélés fonálát” (108.). A visszatekintés aktusa több elemzett regény alapszituációját is meghatározza, melyekben a Monarchia bukásának traumatikus aspektusa leginkább érzeteti hatását, és a történelem nagy eseményei (az első világháború és a Monarchia bukásának feszültségei) folyamatosan zakatolnak a háttérben, noha leginkább csak a beszédhelyzet megteremtéséért felelnek. Így az egyén lépten-nyomon a jelen és a múlt benyomásainak kavalkádjával szembesül, azzal a tapasztalattal, hogy hogyan ütközik össze, hogyan egyeztethető össze a múltban átélt trauma a jelenbeli léthelyzettel, és mindezt hogyan lehet kimondani, elbeszélni. Az emlékező aktus gyakori vejejárója az álom, vagy egy-egy látomás leírása, mely az elbeszéltek – a folyamatosan létesülő történet – elbizonytalanításában vesz részt. Erre jó példa az egyik elemzésre választott szerző, Leo Perutz több műve is (1916. október 12., kedd; *Hová gurulsz almácska...*; *Szent Antal tüze*). A felsorolt szövegekre jellemző, hogy a háború emlékfoszlányai teljesen megbénítják a jelenlétet, sőt az elbeszélés töredezettsége jelzi, hogy lehetetlenné válik a múlt feldolgozása (s ezáltal persze a múlt rekonstruálása is). Musil monumentális műve (*A tulajdonságok nélküli ember*) is ebbe a csoportba sorolható, amennyiben a regény modernségét éppen az határozza meg, ahogy az emlékezés megalkotása végbemegy a prózanyelvben, vagy amennyiben a Monarchiát részletező szólam (s vele együtt a történelmi narratíva) ironikus/szatirikus hangnemben mutatja be a különös országot. A fejezet magyar képviselői a Monarchia-diskurzus két kiemelkedő szerzője, Krúdy Gyula és Márai Sándor. Krúdy egyik „Budapest-regénye” (*Boldogult úrfikoromban*) ugyanis a sajátos (kettős) állam különleges térbeli viszonyait és határait aknázza ki, mindezt a szereplők narratíváján (emlékeinek felidézésén) keresztül teszi meg, mely az elbeszélő világ igencsak bonyolult hálójává válik. Márai regényének (*Egy polgár vallomásai*) esetében az emlékezés során előálló idegenségérzés többrétű tapasztalatát (a földrajzi és a nyelvi otthontalanság megjelenítését) mutatja fel az elemzés. A műértelmezésekből úgy tűnik, hogy az emlékezés (nyelvi) folyamata a történelem horizontjába ágyazódva jön létre.

A német és a magyar nyelvű szépirodalmi szövegek összetételét tekintve kivehető azonban némi eltolódás. A kötetben jóval nagyobb hangsúlyt kap az osztrák irodalom: a 19. század végi bécsi irodalom eklatáns művei mellől hiányoznak a kellő egyensúly biztosítására a magyar szövegek említései. A kiegyezést követő évek magyar prózájában ugyanis a poétikai paradigmaváltás olyan jegyei mutatkoznak meg, amelyekben éppen tetten érhető a változás. Babits Mihály, Cholnoky Viktor, Lovik Károly vagy Márai Sándor és Krúdy Gyula kiemelt szövegei már a modernitás (megkérdőjelezhetetlen) alkotásaihoz sorolhatók. A kifejezetten a századvéghez tartozó elbeszélők művei azonban más módon reprezentálják azt a bizonytalanságérzést, amelyet a kötet

is tematizál, és amely e (kiegyezés utáni) korszak hangulatát átjárta. Példának érdekes Toldy István *Anatole*, Asbóth János *Álmok álmodója* vagy Reviczky Gyula *Apai örökség* című műveit megemlíteni. Utóbbi például összevetésre is érdemes a kötetben részletesen tárgyalt Arthur Schnitzler *Gazdagság* című művével, de Asbóth Velence-regénye is párhuzamba állítható Hofmannsthal *Andreas avagy az egyesültek* című, jelen kötetben is elemzett alkotásával.

A kötet sokrétűségére vall azonban, hogy az elemzések a prózairodalom több műfaját is érintik: a (fiktív) levéltől a novellán, az életrajzi regényen, a kisregényen át a huszadik századi európai nagyregényig terjed a műfaji skála. A bemutatás során kirajzolódott, hogy a nagyobb egységekben tematizált alakzatok és formációk (identitás, metafora és emlékezet) jelölik ki a kötet gondolatmenetének tagolását, s ezáltal egy-egy szerző, s egy-egy szépirodalmi mű többször is előfordul a különböző fejezetek érvelésében. Ennek a módszernek az előnye, hogy szélesebb perspektívában láttatja az adott műalkotást és a szerző prózapoétikáját. Ugyanakkor éppen ebből kifolyólag nehéz is a csoportba illesztés, és ez érezhetően tagoltabbá teszi a kötetet. A nagy terjedelmű kötet okfejtéséből természetesen jól kirajzolódik az a – talán a századfordulós próza jellegzetességének is tekinthető – nyelviesülő folyamat, amely éppen hogy a nyelv nehézségeibe ütközve határozódik meg. A kötet azt a meghatározó akustust emeli ki és járja körül, hogy az elnémulás, a nyelvvesztés, a kimondhatatlan vagy a láthatatlan az irodalmi szöveg szintjén mégis jelöltté válik, és saját létmódjának (az írás aktusának) megfelelően az elbeszélésben mégis a nyelv performativitására mutat rá. Éppen ez, a századfordulós irodalom modernségének hangsúlyozása sorolja Orosz Magdolna kötetét az irodalomtörténet nélkülözhetetlen tudományos munkái közé.

(Gondolat, Budapest, 2019.)

Márai Sándor narratív technikájának identitásképző szerepe

Tóth Csilla: *Küzdelem a polgári identitásért.*

Identitás és narratív technika Márai Sándor pályáján, 1930–1935: Kontextuális-kulturális narratológiai közelítés

Tóth Csilla könyve a korai Márai-művek (*Idegen emberek, Egy polgár vallomásai, Bolhapiac, Válás Budán*) szociálpszichológiai módszereket és kontextuális-kulturális narratológiai közelítést alkalmazó elemzésére, és így a pályaszakasz újraértelmezésére, kutatására vállalkozik. Kutatásmódszertani előfeltevésének egyik alapfoglata, hogy nem szabad „Márai műveit sem túlértékelni, sem pedig az esztétikai szempontból sikerületlen műveket a sülyesztőbe dobni” (12.). Bevezetője szerint kutatásának tárgya Márai Sándor pályájának az a szakasza, amelyben az epikai művek középpontjában az identitás témája állt. Az életművet ismerő olvasó ezt követően elgondolkodik, hogy a kutató vajon melyik szakaszra gondolhat, hiszen Márai szinte egész epikai életműve az identitásválság jegyében íródott. Eltekintve a hosszúság és e recenzió kereteit szétfeszítő példák felsorolásától, érdemes előkeresni Márai naplói közül akár az 1943-1944-es kötetet és fellapozni a 284., vagy az 1967-1969-est a 115. oldalon. A bevezető második mondata természetesen megadja az időintervallumot: 1930-1935, amit a kutató Márai írói pályája legjelentősebb időszakának tart (32.) az identitás témájának művészi feldolgozása szempontjából. Tóth az első műelemzés utolsó oldalain kijelenti, hogy az „identitás társadalomlélektani problémája áll az életmű középpontjában [...] s az adott regényeket a jelenség korai, de releváns irodalmi megragadásának tekintjük” (78.). Márai ekkor kezdett foglalkozni e kérdéskörrel behatóbban, ami elvezet a negyvenes évek elejétől formálódó hangváltásáig, hogy minden további művével a „mondanivalóját” szövegezze meg: az egyéni identitás megtartásának lehetőségét a tömegek lázadása közepette. A szerző jól látja, hogy a vizsgált pályaszakasz döntő jelentőségű a művész életében, viszont jelen kutatás temporális behatárolása a témakörnek a teljes életműben betöltött szerepét tekintve szűknek hathatna, ha nem tisztázódik, hogy az identitás (megőrzésének) problematikája a harmincas évek első felében komoly téttel, valamint nagyon éles társadalmi-politikai összefüggésben volt jelen a magyar és európai társadalomban, és ez különbözik az 1945 utáni, főleg emigrációban töltött időszak identitáskeresésének problémájától. A fentiek fényében tudatosan leszűkített kutatási időszáv mégis magával hozott olyan leegyszerűsítő értékítéletet, hogy az *Egy polgár vallomásai* „máig az életmű legfontosabb darabjának tekintett” (7., 13., 176.) írás. E társadalmi megítélést tükröző meg-

állapítás talán elfogadható lenne, viszont az, hogy „vitathatatlanul az életmű csúcspontját jelenti” (115.) erősen vitatható. A kutató e kijelentése részben megerősíti Márai egy 1946-os megjegyzését, miszerint lassan műemlékké alakul át (*A teljes napló 1946*, 268.), illetve azt sejteti, hogy a Márai-életműnek a huszadik század második felében íródott, részben a háború előtt elkezdett és akár évtizedekig csiszolgotott darabjait, mint például *A Garrenek műve* – amit maga az író tekintett fő művének a naplók mellett – nem veszi figyelembe. Igaz, e családrégi első darabja, a 1930-ban megjelent *Zendülők* kap féloldali említést az *Idegen emberekről* szóló fejezet bevezető részében, ahol Tóth lerója a szaktanulmányok kötelezőnek vélt részét: a Márai-szakirodalom (nem csak az általa vizsgált időszakra vonatkozó művek/műelemzések) ismeretének demonstrációját. Az *Egy polgár vallomásai* című mű első részének értelmezése is a következő hipotézissel indul: „általában az identitás egyik lényeges, visszatérő témája Márai Sándor életművének az *Idegen emberek* című metafikciós regénytől keltezhetően, s legmagasabb művészi szinten főművében, annak is első részében jelenik meg, majd a monológregényekben újabb formát nyer” (80.). Annak ellenére, hogy „Márai szerzői képe [és tegyük hozzá, politikai megítélése is (87.)] döntően az *Egy polgár vallomásai* nyomán formálódott” (82.), és ennek hatására vált osztály reprezentánsává, véleményem szerint értéktétel (ami számos esetben született neves kutatók tollából Márai egyes műveivel kapcsolatban) mégis csak abban az esetben fogalmazható meg, ha az összes epikai művéről, de főleg az eddig alig vizsgált, előbb említett regényciklusról legalább olyan elemzés készül majd, mint Tóth kutatása, ami hiánypótlóként megpróbálja árnyalni a kilencvenes években főleg a politikai változások és az „irodalom, illetve az irodalomtörténet-írás nemzetépítő funkciójának” (11.) árnyékában működő irodalomtudomány és zsurnalizmus által képződött/kialakult Márai-képet.

Tóth Csilla helyesen mondja ki az életmű megosztottságával kapcsolatban, hogy „jó része a tömegkultúra és a magas irodalom közötti helyet foglalja el” (12.), „[h]a pedig szigorúan az esztétikai értékeket érvényesítő olvasat mellett tartunk ki, akkor az életmű jó része süllyesztőbe kerül. Az ellentmondás az esztétikai és a társadalmi funkció egymásra vonatkoztatásával oldható fel” (19.). Tóth kutatási módszerének, a kontextuális narratológiának – mint nem a művek esztétikai értékét vagy kanonikus státuszát figyelő irodalomelméleti módszernek – a pozitívuma ebben rejlik: olyan művekre is alkalmazható, amelyek nem tartoznak esztétikai szempontból az életmű legjobb alkotásai közé, viszont egy hiteles (nem egyoldalú kultúrpolitikai érdekeket képviselő) szerzői kép kialakulása tekintetében – ami Tóth vizsgálatának egyik tárgya –, továbbá szociálpszichológiai, kultúrtörténeti vagy -kritikai szempontból nem elhanyagolhatók. Nagyon jó példa erre a hetvenes évek közepén íródott *Erősítő* című mű és az *Idegen emberek* művészi módszerének hasonlósága: mindkettőben „a világot nyelvi-kulturális szempontból korlátozottan látó idegen nézőpontja érvényesül” (60.), mindkettő „identitásválságot tematizáló regény” (51.), és ezzel összefüggésben „ismétlődő motívuma a névtelenség” (51.). Továbbá az *Erősítő* Tevere-parti jelenete, hasonlóan a negyven évvel korábban írt Szajnában való fürdőzéshez, „a régi identitás/én halálaként is értelmezhető” (53.). A két regény hasonlósága narrációjukat

tekintve is megfigyelhető: gondoljunk csak a levélírás motívumára, amit az *Idegen emberekre* vonatkoztatva a kutató szakszerűen értelmez tanulmányában (66-67.).

Tóth Csilla a társadalomtörténeti, a mentalitástörténeti és a politikatörténeti háttér bemutatásával ráirányítja a figyelmet arra, hogy Márai „a regényforma megújításával is kísérletezett” (7.), ami szintén azt mutatja, hogy az író kereste azt a módszert és hangot, amivel el tudja mondani korának társadalmi problémáit. A kutató az életmű magyarországi, Horthy-korszakbeli szakaszának társadalmi beágyazottságát kutatva derít fényt Márai az évtized végén és a negyvenes évek első felében lassan formálódó írói hangváltásának kezdeteire. Választ keres arra, hogy milyen módon kapcsolódott össze az identitás témája a különböző narratív formákkal, és milyen formák hordozzák az identitás témáját. A Márai-naplók műelemző részei is egyértelműen rávilágítanak az író széles körű irodalomesztétikai ismereteire és önmagával szemben is kritikus attitűdjére, amire viszont Tóth jelen könyvében egyszer sem tesz említést. A genette-i terminológián alapuló narratológiai elemzést alkalmazva vizsgálja a művek irodalmi és irodalmon túli (társadalmi beágyazottságra fókuszáló) összefüggéseit, amelyeknek kohézióját az identitás fogalma adja meg. Tóth hangsúlyozza, hogy „Márai e művei a polgári identitás válságára adott reakcióként vizsgálhatók”, viszont ez „nem jelent etikai vagy életrajzi, a történeti szerző szándékait és világnézetét középpontba állító értelmezést, sem pedig az irodalmi mű tükrözéséért, társadalomtörténeti forrásként való felfogását” (10.). Ezzel együtt arra keresi a választ, hogy Márai tárgyalt művei milyen módon járultak hozzá a középosztály önszemléletéhez a huszadik század harmincas és negyvenes éveiben (11.). Ennek fényében írja Tóth, hogy „Márai műve [az *Idegen emberek*] kísérleti regénynek tekinthető, hiszen az elbeszélők váltogatása a harmincas években még szokatlan jelenség volt” (63.), továbbá, hogy a regény „narratív struktúrája élesen veti fel a tudat elbeszélhetőségének kérdését” (76.), ami a pszichológia fejlődésének, tudományos körökben való elfogadásának irodalomra és a kíváncsi írókra gyakorolt hatását tükrözi. A társadalom-lélektani kérdésfelvetés hatása érvényesül abban is, hogy a mű „tematikus újdonsága az identitás nyelvi-kulturális meghatározottságának és megalkotottságának előtérbe állítása” (77.). Az *Egy polgár vallomásai* szintén égető szociális problémákra fókuszálva foglal állást a harmincas évek diszkriminatív politikájával kapcsolatban. Tóth rávilágít, hogy az elbeszélői hangba beépülő hibrid konstrukcióknak igen nagy szerepük van a szociális reprezentációk egymással való szembesítésében, így a mű „közvetett módon szembeszáll a származás, a vallás identitáskategóriáit hangsúlyozó, az állampolgárok megkülönböztetésére irányuló korabeli felfogással” (128.). A könyvben „a narratív struktúra és a formai elemek jelenítik meg az identitás általában vett problémakörének többféle aspektusát, így például a szociális reprezentációk és kulturális minták szerepét az identitás alakulásában [...]. Az identitás fogalmát a maga összetettségében felmutató mű a kirekesztő, a polgárság szociológiai fogalmát vallási, etnikai fogalommal felcserélő aszimmetrikus ellenfogalmak és a velük járó merev identitássémák elleni határozott fellépés volt, nemcsak művészi, de politikai tett is” (159.). Ez a tett alakította leginkább a szélsőjobb és a szélsőbal közé, defenzívába kényszerült polgár, így Márai szerzői képét is egy olyan kultúrpoli-

itikai környezetben, ahol az „irodalom, híven addigi egyik legfontosabb funkciójához, a nemzeti identitás meghatározásáért folytatott küzdelem, szimbolikus harc kitüntetett terepévé vált” (167.).

Tóth Csilla véleménye szerint Márai „szerző képének vizsgálata azért különösen indokolt, mert az *Egy polgár vallomásai* nyomán létrejött szerző-konstrukció az életmű minden egyes további darabjának értelmezését meghatározta, illetve minden mű tovább is árnyalta ezt a meghatározó szerzőképet” (168.). A kutatás egyik legérdekesebb része a mű keletkezési kontextusának kutatásába ágyazott *polgár* szó fogalomtörténeti vizsgálatán kívül minden bizonnyal a megjelölt korszak újságírói világának bemutatása úgy, hogy abban nem a Nyugat folyóirat játssza a főszerepet. Ehelyett – Márainak 1929-től 1934-ig munkahelyet biztosító – A Toll folyóiratnak középosztálybeli, urbánus írói által képviselt irodalmi és társadalmi felfogása kerül kontextusos diskurzuselemzésre. A Toll reformkonzervatív szellemiségű szerkesztői és írói szerint az írásnak társadalmi hasznosságot, szórakoztató és tanító funkciót kell betöltenie, vagyis a pusztá esztétikumtól és a propagandairódomtól való kettős elhatárolásban látták az irodalom lényegét. Eközben a főszerkesztőnek, Kaczér Vilmosnak úgy kellett beállítani a szórakoztatás és a magaskultúra mérlegének nyelvét, hogy a lap munkatársai az eladott példányszámokból befolyt bevételből tisztességesen meg is tudjanak élni. Mint ismeretes, Márai sem élt rosszul; az ő visszaemlékező véleménye szerint A Toll „fogalomtisztázó zszurnalisztika” volt – olvasható egy 1978. február 27-én kelt, Újváry Sándornak írott levelében. Tóth Csilla Márai *Bolhapiac* című novelláskötetéről alkotott véleménye híven tükrözi az író ilyen jellegű törekvését: A könyv „a korabeli alsóbb és középosztálybeli tömegkultúra régi és új eszközeit [...] beépítve, a városi irodalom hagyományához csatlakozva nem magát a nagyvárosi társadalmat, hanem annak vizuális rendjét és működését mutatja be. [...] [K]özponti kérdése a társadalom életét, az emberi érintkezést alakító normák, kulturálisan adott identitásminták és társadalmi tekintet működése. [...] [A]z új tárgyiasság törekvéseinek, a tömegkultúra és a magas kultúra közelítésének Márai pályáján legmagasabb szintű megnyilvánulása” (213.). A Tollban közölt Márai-írások is a szellemi élet aktuális problémáival foglalkoztak, miközben az ekkor született nagyobb lélegzetvételi művei kulturális-társadalmi beágyazottságuk révén megteremtettek egy, már nyitottabb polgárság-, illetve középosztály-diskurzust a polgár és a középosztály fogalmainak átértelmezéséhez. Ahogy egész későbbi életében, ekkor is tartózkodott minden politikai szélsőségtől, ennek ellenére a polgári értékek védelmének álláspontja mégsem jelentett apolitikus magatartást. A Toll publicistáinak legfőbb, a mai Magyarországon is egyre aktuálisabb kérdésfelvetése, amire Márai számtalanszor ad választ a háború után írt naplóiban: „vajon lehetséges-e a középosztály kiszélesítése a polgári értékek és a mentalitás diffúziójával a dzsentroid szellem ellenében?” (182.). E kérdésre adható progresszív és egyben pozitív válasz a kiindulópontja Tóth Csilla azon véleményének, hogy az 1990-es években Márairól kialakult értékörző polgár képe mindenképpen felülvizsgálatra szorul. Ezzel összefüggésben keresi a választ arra, hogy a regény hogyan lesz mozgatóereje, s nem visszatükröződése a társadalmi változásnak, amivel kapcsolatban a következőket írja az *Egy polgár*

vallomásairól: „A mű identitásregényként való értelmezésének fontos mozzanata tartalmi elemeinek a középosztály diskurzusokba ágyazottságának feltárása” (116). A kutató a Márai-művek kultúrakonstruáló szerepére kíváncsi, ami az író egész életén központi kérdésként húzódik végig. Képes-e az irodalom morális fejlődést elérni a 20. század tömegtársadalmában? Márai a század második felében évtizedekig e kérdésre adható optimista és a pesszimista válasz között őrlődve alkotott. Sajnálatos, hogy a rendszerváltást követően művei nem etikai/morális, csupán politikai szocializációs modellé váltak, mert az irodalom a nemzeti önazonosság egyik hordozójaként funkcionált. E folyamatban, ahol „a rekontextualizáció hiánya, a történetietlen használata, a művek, műrészletek általános politikai, közéleti használata” (22.) volt a jellemző, domborodik ki leginkább az *Egy polgár vallomásai* mint etikai állásfoglalás valóságos és reménytelen aktualitásvesztése: Márai írásaiban 1944-től folyamatosan hangsúlyt kap az író azon véleménye, hogy Magyarországon a Horthy-korszak – ahol „a nemzet nagyobb közössége és (a valóban létező) polgár egymást kizáró fogalmakként tűntek fel” (91.) –, valamint az akkor még nem teljes szovjet politikai megszállás olyan mély generációs törést okoz majd, ami miatt nem marad, és a jövőben nem alakulhat ki polgári középosztály, mert hiányzik a műveltségi háttér, a demokrácia gyakorlatának tapasztalata. Negatív tényezőként említi Tóth, hogy a kilencvenes évek elején Márai képét nem saját művei alakították ki, hanem kritikusok, politikusok, újságírók és irodalomtörténészek, mind a rendszerváltás társadalmi, kulturális, politikai igényének megfelelően. Ehhez a későbbiekben, napjainkig folyamatosan hozzájárul a hagyaték kiadásának a Helikon Kiadó főleg piaci érdekeket előnyben részesítő szenzációhajhász önkénye, amely figyelmen kívül hagyja a kutatók igényeit, sőt ami súlyosabb hiba: az író élet- és kultúrafelfogását, valamint ars poeticáját is.

Tóth Csilla könyvének utolsó tanulmánya az általa meghatározott korszak utolsó évében keletkezett *Válás Budán* (1935) című regény új identitásmodelljével és monológtechnikájával foglalkozik. Véleménye szerint a „mű a modern regény egy változatának tekinthető, olyan formai kísérletnek, ami szorosan összekapcsolódik a narratív identitás szociálpszichológia jelenségével. Talán ezzel is magyarázható Márai váratlan külföldi sikere, a modernség és a posztmodern közötti kontinuitást töretlenül képviselő irodalmakban is” (265.). A kutató az előző elemzésekhez hasonlóan kulturális és társadalmi kontextusba helyezi a mű keletkezési körülményeit, így ismeri meg az olvasó a *hűtlen elhagyás* korabeli jogi fogalmát is. A narratív struktúra vizsgálata során szakszerű és részletes diskurzuselemzést olvashatunk, amiből kiderül például, hogy mindkét hőst identitásának megrendülése, identitásvesztése pillanatában látjuk (239.), sőt az egyik hős esetében egy ellentmondásos személyiség tárul fel az olvasó előtt, „akinek belső konfliktusa elveiből, vallásos meggyőződésének és munkájának (válóperes bíró) feloldhatatlan ellentétéből fakad. [N]em tudja a keresztény álláspontot hitelesen képviselni a műben” (233.). Ez csupán egy utalás a számos többi közül a polgári középosztály kettősségére, amit a kutató magas szakmai színvonalú interdiszciplináris elemzésében részletesen tanulmányoz.

Tóth Csilla az *Egy polgár vallomásai* értelmezése során kijelenti, hogy „nem kívánja érvényteleníteni a mű eddigi irányadó értelmezéseit, az én emlékezés általi

színrevitelét és megformálását, illetve az önírás autográfiként való felfogását” (120.). Ennek ellenére szociálpszichológiai alapokon nyugvó kutatásának kérdésfelvetései további hasznos észrevételeket tartalmaznak a jövő Márai-kutatói számára, legyen témájuk az író fiatalkori vagy kései művei. E kötetben megfelelő kiindulópontot találnak kutatásaik szemléletmódját kialakítandó, hiszen a Márai-életmű újraértékelése történeti és kultúrtörténeti szempontból rendkívül fontos. Ezzel együtt Tóth szerint a Márai-kritika dilemmája: a művek valós esztétikai értéke és társadalmi-kulturális jelentősége között feszülő ellentét feloldhatónak tűnik a funkciótörténet és a kontextuális narratológia módszereinek és szemléletmódjának alkalmazásával.

A kötet a Magyar Irodalomtörténeti Társaság füzeteinek hetedik darabjaként jelent meg, néhány, a tanulmányokhoz szorosan kapcsolódó képmelléklettel. A fotók leginkább a *Bolhapiac* című kötet első kiadásában szereplő rajzok szöveggel való kapcsolatának elemzése miatt elengedhetetlenek, s hiába képezik/képezték szerves részét a novelláskötetnek, sajnálatos módon a 2009-es kiadásból teljességgel hiányoznak. Ennek tükrében csak bízni lehet abban, hogy a jövőben a kiadó(k) az esztétikai szempontokat, illetve a kiadáskészítés és a tudományos kutatás kooperációját figyelembe véve, felelősségteljesebben nyúlnak egy-egy utánközlés tervéhez.

(Magyar Irodalomtörténeti Társaság, Budapest, 2019.)

Irodalommal a felejtés ellen

Z. Varga Zoltán: *Önéletírás és fikció között: történelmi történetek. 20. századi történelmi és társadalmi traumák irodalmi és önéletrajzi reprezentációi*

Z. Varga Zoltán legújabb, 2019-es kötetében – fő kutatási területétől, az autobiográfiafiaktól nem túlságosan eltávolodva – azt vizsgálja, hogyan jelennek meg a 20. század traumái az általa válogatott művekben. A „nagybetűs Történelmet”, illetve annak különféle reprezentációit figyeli: ezúttal tehát nem azokra a személyes élettörténetekre helyezi a hangsúlyt, amelyeknél a történelmi események csupán háttérként, díszletként vannak jelen, hanem azokra az autobiografikus művekre, amelyeknek legfontosabb témája, szövegszervező elve és olykor már-már főszereplője a második világháború, a vészkorszak és az ostrom. Elemzéseire változatos műfajpalettáról választja a szövegeket: értelmez élményirodalmi műveket (háborús- és ostromnaplót), fikciós és önéletrajzi elbeszélés mód között ingadozó regényeket (az elkülönítés, mint általában, itt is csak jelzésértékű, Z. Varga nem állítja, hogy lenne „tisztán önéletrajzi” mű, amely már a kötet cím – *Önéletírás és fikció között* – által is nyilvánvalóvá válik), valamint néhány lírai alkotást és egy verses naplót. Bár előszavában kijelenti, hogy a válogatás során az elemzendő szövegek irodalmi értéke háttérbe szorult, többször is megfogalmazza, hogy a befogadás intenzitása összefügg az alkotások poétikai szerkesztettségével. A két kijelentés közötti feszültség akkor ütökzik ki leginkább, amikor egy-egy, a (nem korabeli, ideológiailag meghatározott, hanem a mai) kritika által elmarasztalt, valóban kevesebb értéket képviselő művet elemez.

A kötet két látványosan elkülönülő részből áll: az elsőben az 1944–1945-ös budapesti ostromot és vészkorszakot bemutató műveket, a másodikban pedig egy tágabb problémakört, a 20. századi traumák irodalmi művekben való megjelenítését vizsgálja Z. Varga. Az első részben kizárólag magyar szerzők műveit elemzi, míg a másodikban francia és magyar emigráns regényírók felé is kitekint. Bár a kötetben túlsúlyban vannak a magyar (vonatkozású) művek, a világirodalmi szövegek elemzése is szükségszerűek egy, a világháborút és a holokauszt tematikáját körbejáró tanulmánykötet esetén. A Z. Varga által is sokat idézett Kisantal Tamás fogalmazza meg többek között, hogy bár beszélhetünk és gyakran beszélünk is nemzeti holokauszt-irodalmakról, de „sokkal gyakrabban használatos az egyes szám: azaz általában a holokausztirodalom kerül szóba. Ugyanúgy nemzetközi és nemzetek feletti globális irodalmi tendenciáról van szó, ahogy maga a tárgyául szolgáló esemény globális,

a nemzeti, nyelvi, adott kulturális kereteken átívelő volt.”¹ Az első tanulmány még nem elemzés, hanem amolyan „második előszó”, amellyel kontextust teremt a szerző: definiálja a tanúságtétel-irodalmat, felvázolja azt a történelmi és társadalmi diszkurzív teret, amelyben megjelentek a szövegek, valamint rávilágít, milyen érvek és ellenérvek szólnak leggyakrabban az élményirodalom kategóriájába tartozó naplók, illetve a hosszabb időtávlatot áttekintő, fikcionális szálakkal átszőtt regények mellett és ellen. Továbbá az elbeszélő jellegű, népiertásokat megjelenítő líra paradoxitását is röviden említi – hogy aztán mindezeket kifejtse a műveket külön tárgyaló tanulmányaiban.

Elsőként a naplókat veszi górcső alá: Louise O. Vasvári és Kunt Gergely kutatásaira támaszkodva megállapítja, hogy a naplóvezetés mint cselekvés, illetve a napló kiadása is performatív aktus. Az előbbi mentálhigiénés funkciót lát el, valamint az események és tervek írásba foglalása sokszor segít a naplóíróknak a túlélésben, menekülésben; utóbbi performativitása pedig abban érhető tetten, hogy ezek a szövegek (már amelyik elérte a „publikációs küszöböt”) azonnali reakcióként születtek és léptek be a diszkurzív térbe. Ezzel kapcsolatban automatikusan felmerül a következő sokat tárgyalt² kérdés: ki nyújt hitelesebb képet a történelemről, az eseményekben benne élő vagy a végkifejletet ismerő szerző? Z. Varga erre nem próbál meg válaszolni, mindössze felsorolja, mik az eseményekkel párhuzamosan született napló előnyei³ és miben rejlenek a hátrányai.⁴ Valamint azt is szemlélteti – példákon keresztül –, miként határozza meg a narratív lendületet az állandó mozgásban levés, a túlélésre berendezkedett élet. Foglalkozik többek között Dévényi Sándorné, Nagy Lajos, Gyarmati Fanni, Zimándi Pius István és Kis Pál naplóival.

Ezután Tersánszky Józsi Jenő III. *Bandika a vészben*, illetve az *Egy kéziköcsi története* című regényeihez nyúl Z. Varga. Ennek kapcsán mutat rá, hogy a világháború végeztével mind a szellemi élet, mind az irodalmi termelés politikussá, morálfilozófiai színezetűvé vált: *Az új magyar könyvtermelés* című cikkében Czibor János 1945-ben megállapította, hogy az „ideológiai könyveket” ekkoriban a kiadók és az olvasók is egyaránt preferálták az ideológiailag semleges művekkel szemben.⁵ Ennek ellenére a „nagybetűs Történelem”, melynek vizsgálatát előszavában elsődlegesnek határozta meg Z. Varga, ebben a két regényben háttérbe szorul, Tersánszky ugyanis nem törekedett a közelmúlt realiztikus ábrázolására, csak „távolságtartóan”, „nem egy elköte-

¹ KISANTAL Tamás, *Holokausztirodalom Magyarországon. Módszertani megjegyzések egy magyar holokausztirodalom-történehez*, Aetas 31. (2016/4.), 117.

² Vö. „[Max] Planck az elsők közt állapította meg, hogy a növekvő időbeli távolsággal a megismerés esélyei nem csökkennek, hanem növekszenek. Ezzel a szemtanú kiszorult addigi privilegizált helyzetéből, melyet már [Johann Martin] Chladenius relativizált.” (Reinhart KOSELLECK, *Elmúlt jövő. A történelmi idők szemantikája*, Budapest, Atlantisz, 2003, 218.)

³ „[...] a cselekvés korabeli logikájáról ezek a naplók bizonyos szempontból hitelesebb képet alkotnak, mint az események (vég)kifejletét ismerő visszatekintő történettudományi, önéletrajzi és regényes elbeszélések.” (Z. VARGA Zoltán, *Önéletírás és fikció között. 20. századi történelmi és társadalmi traumák irodalmi és önéletrajzi reprezentációi*, Budapest, L'Harmattan, 2019, 22.)

⁴ „[...] bírálták a műfajt a történelmi esemény jövő felé mutató magyarázatának hiánya miatt [...] a napló történelmi forrásértéke korlátozott, elbeszélője megbízhatatlan és szubjektív” (Uo., 21.)

⁵ CZIBOR János, *Az új magyar könyvtermelés mérlege, Valóság 1945/2., 67.*

lezett ideológiai álláspont szenvedélyével próbálja meggyőzni vitapartnereit”⁶. Ezzel, valamint az önironikus elbeszélésmóddal Tersánszky művei nem az akkoriban elvárt, tragikus hangvétellű regények sorába léptek be. A megszokotthoz valamivel közelebb álló, a szocialista termelési regényeknél mégis összetettebb szöveg elemzésével, Karinthy Ferenc *Budapesti tavaszával* folytatja Z. Varga. Bár Karinthy műve irányregénynek nevezhető, mégis eltér a korszakban kedvelt, és az ötvenes évekre jellemző ábrázolási normáktól. Ennek következménye többek között az is, hogy a negyedik kiadása során jelentősen megrövidült, átalakult a regény, és optimistább képet mutatott a „felszabadítás” utáni társadalom helyzetéről. Ezt Z. Varga azzal hozza párhuzamba, hogy a hatvanas évekre már lezárult a népiertásokat tárgyaló ideológiai vitátér, az attól való eltéréseket pedig kevésbé tolerálta a cenzúra, mint mikor még kialakulóban volt a diskurzus. Ez az önéletírástól legtávolabb álló szöveg az összes elemzett mű közül, az értelmezés során tehát nem merülnek fel a valóságábrázolás lehetőségei és problémái – igaz ugyan, hogy a szerző előrebocsátotta, hogy a regények esetében nem a mimetikus teljesítményt fogja bírálni, hanem a műfaj előnyeire próbál rávilágítani. Ez esetben a többszólamúságot, az időbeli távolság adta tudástöbbletet és a személyiség, illetve a politikai öntudat fejlődésének ábrázolását emelte ki. Ugyanezek jellemzőek Déry Tibor *Alvilági játékok* című elbeszéléskötetére is, azonban ő még inkább eltért a háborús események korabeli ábrázolásmódjától. Az orosz katonák erőszakoskodása, amely még sokáig volt tabutéma, a *Háború* című szövegben nyilván megjelenik – Z. Varga megdöbbenését fejezi ki azzal kapcsolatban, hogy 1946-ban egyáltalán megjelenhetett ez a kötet, és nem azt tartja meglepőnek, hogy a későbbi kiadásokból a novella kiesett. Elemzésében arra is rávilágít, hogy Déry nemcsak az orosz katonák erőszakoskodásával lépte át a tabuk küszöbét, hanem a zsidóüldözések nyílt megjelenítésével is messzebbre ment, mint kortársai. Ennek fényében igen különös, hogy műve sokáig kompromisszumként jelenhetett meg a szocialista emlékezetpolitika számára.

A konkrét versek tárgyalása előtt Z. Varga kifejti a „háborús költészet” kifejezés paradoxitását (a nyelv eszközszerű használatát, az ábrázolás szándékát, a lírai szubjektum beazonosíthatóságát, a felismerhető utalásokat), ugyanakkor nem hallgatja el azt sem, hogy ez a műfaj már az antikvitásban is jelen volt, így nem újdonság a modernségben sem. Nem meglepő módon elsőként a magyar irodalom legkiemelkedőbb háborús költészetével, Radnóti utolsó verseivel foglalkozik, ahol az életrajzi tudás, a történelmi kontextus és a szövegek elválaszthatatlanok egymástól. E tanulmány olvasása során óhatatlanul is felmerült bennem a kérdés, hogy mond-e a szerző bármi újat az általa többször is hivatkozott Ferencz Győzőhöz és Szegedy-Maszák Mihályhoz képest – vagy csak azért volt szükséges utolsó verseinek rövid áttekintése, mert kihagyhatatlan lett volna e témából Radnóti, illetve mert háborús költészetének esztétikai értékét a tematikából adódóan szembe lehet állítani Vas Istvánéval. Ezután ugyanis Z. Varga áttér Vas verses naplójának értelmezésére – és úgy tűnik, számára ez volt a háborús költészet problémakörének izgalmasabb, de mindenesetre keveseb-

⁶ Z. VARGA, I. m., 49.

bet tárgyalt szövegegyüttese. Vas három művét olvassa együtt az önéletírói térben⁷, melyek különböző módon, más performatív céllal, eltérő terjedelemben ábrázolják az ostromot és a vézskorszakot. Elsőként a *Márciustól márciusig (1944–1945)* című verses naplójával foglalkozik, melynek versei az eseményekkel egy időben, „a történelmi helyzet sokkhatása alatt születtek.”⁸ A költemények (melyek naplóbejegyzésekként funkcionálnak) a történelmi eseményeket ábrázolják, és azok személyes következményeire vonatkozó reflexiókat rögzítenek. Negyvenöt évvel később, az *Azután* című önéletrajzi (prózában írt) visszaemlékezésében Vas többször bizonygatja verses naplójának szükségességét, hiszen addigra egyértelművé vált a kritika többségének elmarasztalása. Z. Varga nem értékeli élesen a verses naplót⁹, mindössze annyit jelent ki, hogy érdekes olvasmánnyá leginkább az teszi, ahogyan a történelmi esemény irodalmi kihívássá válik Vas számára.

A következőkben elemzett francia regények alapszituációja az „utóemlékezet”¹⁰, vagyis a holokauszt okozta traumák generációs átörökítése. Georges Perec *W vagy a gyermekkor emlékezete* és Patrick Modiano *Dora Bruder* című szövegeit Z. Varga az események mimetikus ábrázolásmódjától és a társadalmilag hitelesített konvencióktól eltérőnek látja, valamint fontos jellemzőiknek tartja, hogy felismerik, „a történelmi múlt létezésétől elválaszthatatlan jelenben kifejtett hatása”¹¹. Modiano regényét az emlékezés előhívásának, a múlt rekonstrukciójának történeteként olvassa: az emlékek és a történelmi tények tehát háttérbe szorulnak azok felkutatása mögött. Georges Perec-ről szólván még egy fontos fogalmat említ Z. Varga, a holokauszt „másfeledek generációs” túlélőit: ez az a nemzedék, amely kisgyermekként, még nem teljes tudatossággal élte át a zsidó népiertást. Valóban fontos tényező ez a szöveg esetében, hiszen az önéletrajzi szál a gyermekkori emlékek felidézéséről szól, a fikcionális szál pedig egy (allegorikus) ifjúsági regény formájában íródott, melynek célja, hogy a szerző ezáltal férjen hozzá valódi emlékeihez¹² – akkori gyermek volta tehát kétszeresen is hangsúlyossá válik az értelmezés során. Következő tanulmányában Albert Camus *Közönyét* és Kertész Imre *Sorstalanságát* hasonlítja össze Z. Varga, mégpedig a francia regény Gyergyai Albert-féle fordítása felől. A magyar szakirodalomban evidenciaként kezelt párhuzamot a francia kritikákban kutatja, amely azért nehezebben fellelhető, mert Gyergyai „túlfordítása” miatt a *Közöny* Kertészre tett hatása kevésbé felismerhető a *Sorstalanság* francia fordításában – emiatt a francia értelmezésekben nem is jellemző a két mű együtt olvasása. Egyedül Clara Royer fedezi fel a párhuzamot, azonban Z. Varga rámutat, hogy Royernek sem volt lehetősége megfigyelni a Camus magyar fordításából adódó „elcsúszásokat” – értelemszerűen azért, mert nem vizsgál-

⁷ Vö. Philippe LEJEUNE, *Gide és az önéletrajzi tér*, ford. BÁRDOS Zsuzsa = *Önéletírás, élettörténet, napló. Válogatott tanulmányok*, szerk. Z. VARGA Zoltán, Budapest, L'Harmattan, 2003, 47–75.

⁸ Z. VARGA, *I. m.*, 99.

⁹ „[...] a poétikai megformáltságuk, esztétikai hatásmechanizmusuk is kevésbé összetett [mint Radnóti versei].” (*Uo.*, 102.)

¹⁰ Marianne HIRSCH, *The Generation of Postmemory*, *Poetics Today* 29. (2008/1.), 103–128.

¹¹ Z. VARGA, *I. m.*, 116.

¹² „Lejeune szerint [...] W szigetének gyermekkori fikciója egyfajta fedő emlék, melyet a felnőtt író W című műve igyekszik lebontani, így hozzáférni az eltakart múltához.” (*Uo.*, 125.)

hatta Kertész szövegét eredetiben. Emiatt a *Közöny* francia eredetijét ismerő, illetve az új fordítást olvasó magyar értelmezők előnyben vannak – ezt Z. Varga leginkább akkor érezteti (ha nem is tudatosan), amikor a különböző francia igeidők használatának stílusbeli különbségeire hívja fel a figyelmet.

A kötet utolsó tanulmányában két regényről van szó, amelyek egy különösen izgalmas alapszituációból indulnak ki: Magyarországról nyugatra emigrált szerzők próbálják meg múltjukat rekonstruálni abból a kettős pozícióból, mely szerint emigránsként szülőhazájukban bennszülöttnek és idegennek érzik magukat egyszerre. Mivel elszármazásukhoz történelmi és társadalmi események vezettek, önéletírásuk összetétele is hibrid: a személyes élettörténet mellett a társadalomrajz is kiemelkedő fontosságú. Mindkét autobiográfia megírásának katalizátora egy-egy magánéleti veszteségre vezethető vissza: Susan Rubin Suleiman édesanyja elvesztésekor kezd el múltja felé fordulni és megpróbálja felfedni az addig önmaga elől is elrejtett emlékeket, Karátson Endre pedig felesége halála után áll neki önéletírásának. Suleiman heterogén műfajú (retrospektív önéletrajz és az eseményekkel egy időben született napló) művénél valamivel klasszikusabb (mégsem homogén) formát ölt Karátson szövege: emlékiratként¹³ is olvasható, hiszen előszeretettel beszél szemtanú pozícióból. Z. Varga Zoltán kötetének találó lezárása e két, Magyarországon kevésbé ismert, ezáltal keveset értelmezett mű, hiszen megtalálható bennük minden, amely az eddig elemzett szövegekre jellemző volt: regényesített visszaemlékezések ugyanúgy, mint a történetekkel párhuzamosan született naplóbejegyzések, személyes önéletrajz és társadalomrajz, valamint otthon-, szubjektum- és nyelvkeresési kísérletek.

(*L'Harmattan, Budapest, 2019.*)

¹³ Philippe LEJEUNE, *Az önéletírói paktum*, ford. VARGA Róbert = *Önéletírás, élettörténet, napló*, szerk. Z. VARGA Zoltán, Budapest, L'Harmattan, 2003, 18.

2020
208 oldal
2750 Ft



„Úgy vélem, igazolható volna egy olyan hipotézis, hogy a Foucault-féle beszédrend fogalmához hasonlóan megalapozható lenne egy látásrend fogalom is, amely a vizuális értelmezés diskurzusrendjét próbálná leírni. Valószínű, hogy amit látni vélünk, azt is olyan »rendben« látjuk, amiként azt a »látás« tanult és kondicionált keretei lehetővé teszik számunkra, azaz bárhová nézünk, nem láthatunk akármít, csak azt, amit a látásrend megenged.”

„Az bizonyosnak látszik, hogy amíg az 1800-as évek első éveiben még komoly problémát jelentett, hogy egy-egy személy megnézhesen olyan műalkotásokat, amelyek lakóhelyétől távol találhatóak, vagy jelentős anyagi ráfordítást igényelt a térben elválasztott képekről, szobrokról igényes vizuális benyomást szerezni, addig az 1840-es években ez már egyáltalán nem a főrendűek, a gazdagok kiváltsága vagy a nagyon eltökélt és elszánt művészetbarátok önfeláldozó erőfeszítésének eredménye. Reprodukciók beemelése a hétköznapi élet különböző tereibe egyre több társadalmi réteg kulturális mezőjének szerves részévé válik.”

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

IRODALOM mindenkinek!



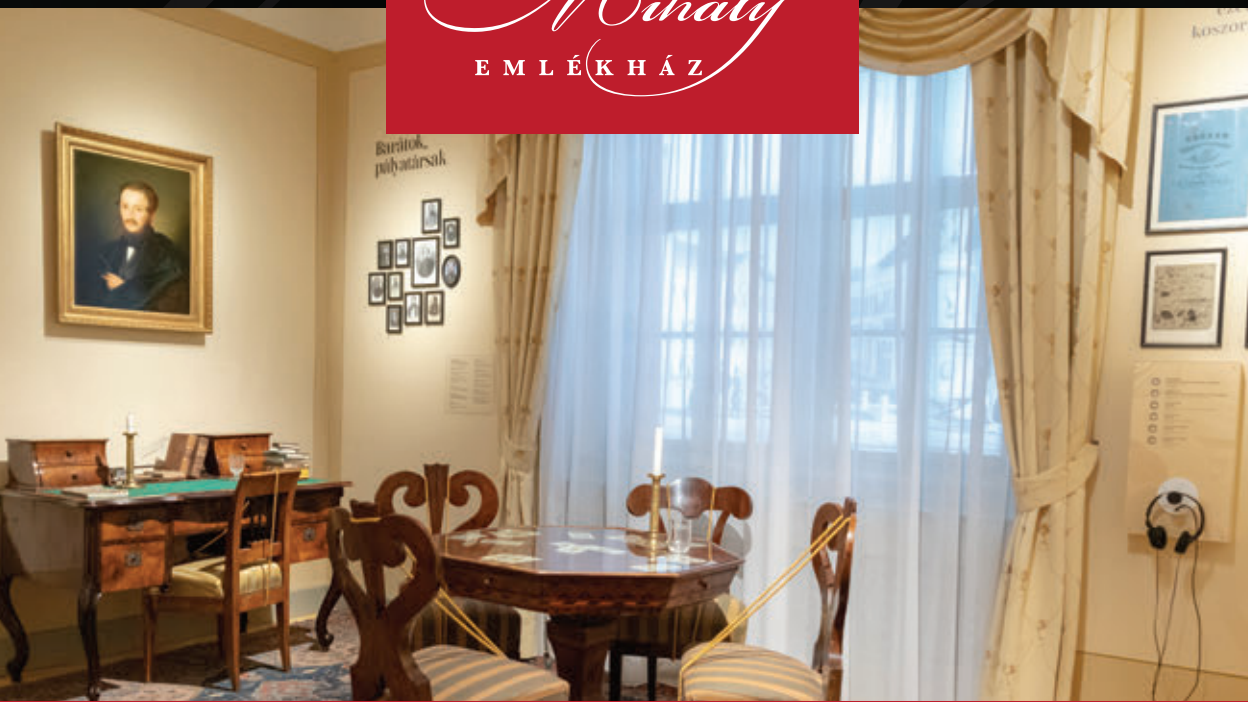
Ha érdekel a **műfordítás**, ha olvasni akarsz a legújabb kötetekről, ha kíváncsi vagy, milyen az **emigráns kubai irodalom**, vagy szeretnél képen lenni **magyar irodalom orosz recepciójával**, egyszerűen olvasnál egy jó képregényt a **fordításról**, vagy egy jó novellát vagy verset, esetleg megnéznéd, mit és hol publikáltak kedvenc íróid, költőid, akkor nincs egyéb dolgod, mint fellapozni a Szépirodalmi Figyelő **műfordítást** tematizáló számát.

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

www.szepirodalmifigyelo.hu

Vörösmarty Mihály

EMLÉKHÁZ



„RAGYOGJON EMBERMÉLTÓSÁG SUGÁRA”

Megnyílt az újjászületett
Vörösmarty Emlékház
Kápolnásnyéken.

Látogatható: Március 15-től december 1-ig hétfő
kivételével minden nap 10-18 óráig,
december 2-től március 14-ig bejelentkezés alapján.

info@vorosmartyemlekhaz.hu
www.vorosmartyemlekhaz.hu



A PENDRAGON-LEGENDA



TAJTÉKOS DALOK



DORIAN GRAY



JÁNOS VITÉZ

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

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



VADÁSZ *fegyverek* *fegyver* VADÁSZOK

- KIÁLLÍTÁS
- KONFERENCIA
- FEGYVERBEMUTATÓ

2020. OKTÓBER 17 – DECEMBER 27.

A MAGYAR NEMZETI MÚZEUM
KÖZREMŰKÖDÉSÉVEL



HALÁSZ
KASTÉLY
KÁPOLNÁSNYÉK