

3  
2021

## irodalomtörténet

iit

Dobos István:  
Az idő megszólítása.  
A hangulat poétikája

Balogh Gergő:  
Horváth János  
és az irodalmi tudat

Szabó Csanád:  
Infrastrukturális  
természetszemlélet,  
zajos tájképek

# irodalomtörténet

102. ÉVFOLYAM (CII.) • 2021 • 3. SZÁM

Főszerkesztő Kulcsár Szabó Ernő

Felelős szerkesztő Eisemann György

Szerkesztőbizottság Gintli Tibor  
Margócsy István  
Szilágyi Márton

Szerkesztők Pataky Adrienn  
Reichert Gábor

Kritika Bartal Mária



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



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

## SZERKESZTŐSÉG

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

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

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



Petőfi  
Kulturális  
Ügynökség



nka

## KIADÓHIVATAL

Ráció Kiadó  
1072 Budapest, Akácfa utca 20.  
telefon: (1) 321-8023

e-mail: [racio@racio.hu](mailto:racio@racio.hu), web: [www.racio.hu](http://www.racio.hu)  
Felelős kiadó a Ráció Kiadói Kft. ügyvezetője  
Tördelés: Veresbarát Bt.

Nyomdai munkák: *mondAt Kft.* ([www.mondat.hu](http://www.mondat.hu))

ISSN 0324 4970

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

**TANULMÁNYOK****DOBOS ISTVÁN**

- Az idő megszólítása. A hangulat poétikája  
Krúdy Gyula: *Boldogult úrfikoromban...* 247

**BALOGH GERGŐ**

- Horváth János és az irodalmi tudat 275

**KUSPER JUDIT**

- Az én színrevitele a másik nyelvén  
Gárdonyi Géza *Vallomás* című művének narratív rétegei 289

**PATAKY ADRIENN**

- Fluiditás József Attila lírájában  
Gyöngy, [Zöld napsütés hintált...] 298

**MŰHELY****SZABÓ CSANÁD**

- Infrastrukturális természetszemlélet, zajos tájképek  
Kísérlet a Tisza-szabályozás kultúratudományos vizsgálatára 316

**BUDA ATTILA**

- Írás és átírás  
Egy Babits-kézirat a textológus szemével 337

**KRITIKA****SMID RÓBERT**

- A modern kontinentális filozófia világtalanságáról  
Roland Végső: *Worldlessness After Heidegger. Phenomenology, Psychoanalysis, Deconstruction* 357

## NYERGES GÁBOR ÁDÁM

Teória, próba, harmónia

Angyalosi Gergely: *Az állandó és a változó. Tanulmányok és kritikák* 367

## IN MEMORIAM

Fehér M. István (1950–2021) 375

## SZÁMUNK SZERZŐI

Dobos István, *egyetemi tanár* (Pázmány Péter Katolikus Egyetem)

Balogh Gergő, *egyetemi tanársegéd* (Eszterházy Károly Katolikus Egyetem)

Kusper Judit, *egyetemi docens* (Eszterházy Károly Katolikus Egyetem)

Pataky Adrienn, *irodalomtörténész* (Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport)

Szabó Csanád, *egyetemi hallgató* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Buda Attila, *irodalomtörténész* (Budapest)

Smid Róbert, *irodalomtörténész* (Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport)

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

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

## Az idő megszólítása. A hangulat poétikája

Krúdy Gyula: *Boldogult úrfikoromban...*

### *Hangolt (szöveg)tér*

A regény címének és kezdő mondatának szoros olvasása három lényeges szövegszervező eljárás érvényesülésére enged következtetni: a metafora és a metonímia atmoszferikus összekapcsolására, az ironikus önértelmezés elbeszélés általi színrevitelére, valamint az idő és a hangulat egybeolvasztásának poétikai kísérletére.

A regény címe, *Boldogult úrfikoromban...*, a személyes emlékezetet megszólító towarebbenő hangjára utal. A „hang” és a hangzott szó száznegyvenöttször fordul elő a regény első, háromszáztíz lapos kiadásában, s ez annak jele, hogy az emlékezés diszpozíciójának előfeltételeként *hangolt teret* vázol fel a szöveg, melyet a Ludwig Binswangerrel érvelő Wellbery szerint a jelen pillanatban, célorientált cselekvésre való irányultság nélkül tapasztalunk meg. A *hangulat mint diszpozíció*, tevékenységre való hajlandóságként, a múltidézés előzményeként értendő.<sup>1</sup> A regény címe ebben az értelemben nem bizonyos hangulat megidézését jelenti, a hangulat sajátos szerkezetű teret alkot, amely ugyanakkor nem azonos a három kiterjedéssel körülhatárolható térrel.<sup>2</sup>

A *Boldogult úrfikoromban...* címvégi három pontja a történetmondás lezárhatatlanságát sejteti, a képes kifejezés fogalmi megragadhatatlanságát, a szó szerinti és az átvitt értelmek között zajló helyettesítések és felcserélések szüntelen játékát. És magába foglalja az *apostrophé* megjelenésének lehetőségét, a személyes életidő megszólítását. Az íráskép azt érzékelteti, hogy a nyomtatott szöveg nem képes visszaadni az élőszó közvetlenségét, a hanglejtést, az arckifejezést, a testbeszéd többletjelentését, amely árnyalja az alapmondat hangulatának értelmezését. A hiányra utaló tipográfiai

<sup>1</sup> „[Stimmung ist] als Disposition zu einer Tätigkeit eigener Art zu verstehen. In diesem Sinne ist die Stimmung der Tat vorgelagert, ein Potentielles.” David E. WELLBERY, *Der gestimmte Raum. Von der Stimmungslyrik zur absoluten Dichtung = Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*, szerk. Anna-Katharina GIBBERTZ, Wilhelm Fink, Paderborn, 2011, 157.

<sup>2</sup> „[E]s [ist] durchaus möglich [...], von Stimmungen zu reden, ohne voraussetzen zu müssen, dass Räumliches im Spiel ist. Dass die Stimmungen »nicht nur überhaupt räumlich«, sondern »einen Raum eigentümlicher Struktur« bilden, wie die Phänomenologie lehrt, ist mit anderen Worten eine relativ späte Entwicklung der Begriffsgeschichte.” Uo.

megoldást a *regény* műfajmegnevezés követi, s ezzel együtt a mű címe megszakított bővített mondatra alakul át, amelyben kihagyásra módosul az írásjel jelentése.

A *regény* első mondata így hangzik: „Az én időmben a varjak az újpesti szigeten laktak – természetesen csak a pesti és Pest környéki honosságú varjak, amelyek a torzonborz, szinte megöregedett, megféhéredett, másvilágias Duna felett alkonyatonként hazafelé tartottak.”<sup>3</sup> A *regény* nyitánya két nyelvhasználati szabályt vezet be: a metafora és a metonímia atmoszferikus összekapcsolását és az ironikus önértelmezés szöveg általi színrevitelét. Az *atmoszféra* teszi lehetővé két érzet együttes létezését, együttélését azonos téridőben és mentális környezetben. A légkör fogalmának meghatározó értelmezései közül előzetesen itt csak utalhatok Gernot Böhme alapvető monográfiájára, ennek építészettel és fizikával kibővített változatára, valamint az új érzet fenomenológiájára,<sup>4</sup> melyekről elmondható, hogy a nyelv atmoszférateremtő és -közvetítő szerepének nem szentelnek különösebb figyelmet,<sup>5</sup> legalábbis a kontinentális filozófia értelmező keretében. Az *atmoszféra* nem irodalmi magyarázatainak elemző mérlegelésére később még vissza kell térnünk, ezúttal elegendő azt kiemelni, hogy saját megközelítésünk szerint a *légkör* az érzékek számára elsődleges és alapvető nyelvi *eseményként* van jelen Krúdy szövegében. A folyó és a tollazat hasonlóságát az *atmoszféra* nem megteremti, hanem kiválasztja és aktualizálja, tehát a varjak és a jégtáblák mozgásának hasonlósága által felkínált lehetséges analógiák közül a metaforikus átvitelt mozgósítja: a *torzonborz* Duna megjelenését. *Érintkezésen alapuló hasonlósági rendszerbe íródik a szöveg, illetve ilyen rendszer íródik a szövegbe.* A varjak kavargása a levegőben, a légkörben továbbra is mozgósítja a metaforikus képzelet munkáját a zajló folyó jégtábláinak sodródásával kapcsolatos interpretációk felé. Az ironia a végrehajtott osztályozás és elvonatkoztatás kifejezőmódjából fakad. Az előadó megszorítással él: „csak a pesti és Pest környéki honosságú varjak”-ról beszél.

Az elbeszélés dekonstruktív ironiája mintha a jelentés egységesítésére törekvő értelmezésre irányulna: ahogy a Duna felett kavargó varjúcsapatok kaotikus mozgása rejtve maradó törvényszerűségnek engedelmeskedik, úgy a szóképek áradása is szigorú rendben zajlik: a zűrzavar pusztán érzékcsalódás, amelyet a metaforák metonímiája oszlat el, a szétartó jelentések kötegbe rendezése. A közeli metaforából adódó érintkezések szabálya azonban nem tárulkozik fel a figuratív nyelv fenomenális olvasatának, amelyben az érzéki, látható, észleleti kép befogadja a nem észrevehető,

<sup>3</sup> KRÚDY Gyula, *Boldogult úrfikoromban...*, Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-T. Kiadása, Budapest, [1930], 5.

<sup>4</sup> Gernot BÖHME, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995.; Uő., *Architektur und Atmosphäre. Eine Kulturgeschichte von der Aufklärung bis zur Ökologiebewegung*, Wilhelm Fink, München, 2006.

<sup>5</sup> Wellbery éppen Böhme munkásságának mérlegét megvonva állapította meg, hogy a hangulat-diszkurzus kimerült, lásd David E. WELLBERY, *Stimmung = Ästhetische Grundbegriffe*, V., szerk. Karlheinz BARCK – Martin FONTIUS – Dieter SCHLENSTEDT – Burkhard STEINWACHS – Friedrich WOLFZETTEL, J. B. Metzler, Stuttgart–Weimar, 2003, 732. Jelen állás szerint a szerző szkeptikus jóslatát nem igazolják a hangulat fogalom szemantikai konfigurációi. Az viszont kétségtelen, hogy „az esztétikai érzések területe, amelyhez a hangulatok is tartoznak, már nem bizonyul elméletalkotásra alkalmas tárgynak” abban az esetben, ha figyelmen kívül maradnak a gondolkodás „nyelvi fordulatának” következményei.

ami nincs közvetlenül jelen, de értelmezi a látványt, „természetesnek” mutatva az egyezést köztük. A vendég, akárcsak a zajló jégtáblák, véletlenszerűen kiköt a fogadónál, az élet tehát ismeretlen célú sodródás a helyettesítéssel lánccolatban megtalált közös nevező alapján. A jelentésvezérelt szövegértés, mely a nyelv entrópiájának megfékezését szolgálja, a nosztalgikus emlékezés hangulatával, tehát lényegében lélektani realista magyarázattal igyekszik egységesíteni, s középponttal ellátni a diffúz légkörben szétszóródó jelek értelmét. Az irodalmi olvasásban azonban a *metafora metonímiájának, s a metonímia metaforájának atmoszferikus koegzisztenciája* nem kerülhető meg, a társítások, érintkezések, visszautalások, analógiák szüntelen áramlása nem szabályozható sem a reprezentáció, sem az azonosítás tropológiai modelljével.<sup>6</sup>

Az alkonyati folyó „másvilágias”, jelezve ezzel, hogy *más világ* köszönt be a szövegben. A varjak rendezett mozgása Ferenc József uralkodásával magyarázható: „De Ferenc József volt a király, és a varjaknak, jégtábláknak kijelölte a maguk kaszárnnyáját.”<sup>7</sup> A király neve szabályszerűen ismétlődik az egyes bekezdések zárlatában – mintha refrén volna, az epikus költészet előadásának hatására emlékeztetve: „De Ferenc József volt a király, és még a varjúcsapatoknak is rendet kellett tartani”; „De Ferenc József volt a király, és a jégtábláknak is ezredékbe kellett sorakozni.”<sup>8</sup> Az iteráció tehát metapoétikai alakzat, mivel másik jelrendszerre, műfaji kódra utal. A mű önnön fiktív voltára rámutató jelzést tartalmaz, irodalmi konvenciókat hoz felszínre, s ennek köszönhetően olyan szerződéses viszonyt készít elő, melynek értelmében „a szöveget nem beszédként [discourse], hanem »eljátszott beszédként« [enacted discourse] fogjuk föl.”<sup>9</sup> Fikcionalitásának önfeltárása során a regény egy fontos sajátossága kerül a figyelem előterébe, a színjátékszerűség:

Még a rettenthetetlen Elnök, aki „ebben az életben” mindig Vájszné pártján volt: se merészelte az asszony szavait helyeselni, sőt pecsétgyűrűs mutatóujját oly mélyen eldugta mellénye zsebébe, hogy azt (a legenda szerint) csak akkor találták meg, amikor az egész előadásnak vége volt, és a páholynytogató asszonyságok ismét szerepelni kezdtek, mintha még mindig az „első négyesben” táncolnának a színdarabban.<sup>10</sup>

<sup>6</sup> A hazai szakmai közvélekedés szerint az elbeszélő irodalom meghatározó alakzata a metonímia, melynek szervezőelve az ok és okozati, időbeli vagy térbeli érintkezés. A metafora a metonímiához képest ebben az értelmező keretben elhajlásnak számít, mivel a lineáris szerkezetet felbontja, távoli elemek hasonlósága alapján helyettesítéssel lánccolatokat hoz létre, melyeknek közös nevezője többértelmű. Miféle elfojtás működik ebben a beállításban? A metonímia és a metafora közötti rangsor megfordításának hátterében áttételesen a „realizmus” poétikájának a felülvizsgálata állt az 1970-es, 1980-as években: a „metonimikus” megnevezés a prózanyelv kitüntetett változatára (is) utalt. Ez a továbbelő megértésmóddal nem fordított kellő figyelmet arra, hogy a metonímia felforgató hatású poétikai energiákat szabadíthat fel metaforikus nyelvi környezetben, mivel az érintkezés véletlenszerűsége és esetlegessége epistemológiai szempontból semmivel sem nyújt megbízhatóbb alapot, mint a lényegi azonosságot tételező átvitel.

<sup>7</sup> KRÚDY, I. m., 7.

<sup>8</sup> Uo., 6.

<sup>9</sup> Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Osiris, Budapest, 2001, 33.

<sup>10</sup> KRÚDY, I. m., 206.

Az étlapot „műsorfüzet”-ként említi a narrátor, az egyes fogások az „ebéd műsorán” szerepelnek.<sup>11</sup> A szöveg a benne újrászervezett világ egészét „mintha” konstrukcióvá változtatja: „a »Bécs városa«-hoz címezett »Gasthausban« a vendégek még mai napig se tudják, hogyan is szólították volna az idegen urat, ha azok a vendégek akkoriban itt tartózkodtak volna.”<sup>12</sup> A képtelen feltevésekkel való játék bevett szokás, rendes napi foglalatosság Vájsz úr vendéglőjében, amint azt majd a későbbiekben látni fogjuk.

A regény figuratív nyelve a narratív szerkezetben egyrészt helyettesíti az elbeszélt „történetet”, vagyis pótlék, másfelől mozgalmassá teszi az elbeszélést, melynek tárgya szétfolyó, bizonytalan körvonalú. Az atmoszférába vonódott elbeszélő, miután feleszmél, magát sürgeti, hogy vegye végre kezdetét az emberi történet. Az első megjelenő alak azonban clown-szerű, átmenetet képez az élő és az élettelen, az ember és a bábu között, s ezt a hatást a *metaforikus-metonymikus átvitelek és érintkezések atmoszferikus koegzisztenciája* biztosítja:

A mi fiatalemberünk testrészei is különböző életet látszottak élni. Midőn arról volt szó, hogy lábai északi irányba, a sziget csúcsa felé vegyék útjukat: a gólyalábak határozottan kelet vagy nyugat felé akartak elindulni. Sőt, hátráltak is, mintha svungot vennének a külső iramodáshoz. Ugyanilyen bizonytalan mozdulatokat tettek karjai, amelyek hosszúak voltak, mintha imént jöttek volna ki valamely kolbásztöltőből.<sup>13</sup>

Az össze nem illés határozza meg a különös kinézetű lényt: a szöveg ezt a hatást összeillesztéssel, hasonló elemek összekapcsolásával éri el, mondhatni a személyiség entrópiáját performatív aktussal igyekszik mérsékelni. Hang és egyéniség azonban elválík egymástól: „– Akasszanak fel, ha Vilma beszámítható – mondta szokatlanul mély hangon, amely komikus külsejéhez sehogy se pászolt.”<sup>14</sup> Vilmosi Vilma kisasszonyt alliteráló tulajdonneve, tehát *poétikai alakzat* hivatott azonosítani, ám megjelenését a beszélő szerint „vándorszínésznőéhez, postáskisasszonyéhoz, de magános tanítónőéhez is hasonlíthatnánk.”<sup>15</sup>

Portré vagy személy Vilma, s a többi regényalak? A *Boldogult úrfikoromban...* mindvégig ingadozó választ kínál erre a kérdésre. Az elbeszélés tárgya többnyire megfoghatatlan, s a légkör még kilátástalanabbá teszi a szereplők s a történet azonosítását. Az előadók tétova megszólalásaiból, az *eljátszott beszéd*ként felfogható szövegben irányukat kereső elbeszélések bontakoznak ki, teret nyitva a fiktív és az imaginárius összjátékának. Az „ismeretlen célú sodródás” nemcsak a zajló folyó jégtábláira, de a beszédfolyam működésére is vonatkoztatható. Az egymásból kibomló szóképek kapcsoló elemeik által a rendezettség látszatát kölcsönzik a szövegnek, aminek köszönhetően a képlékeny történetmondás is szervezettnek tűnik.

<sup>11</sup> Uo., 102.

<sup>12</sup> Uo., 213.

<sup>13</sup> Uo., 8.

<sup>14</sup> Uo.

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



Az imaginárius alakja azonban nehezen volna megragadható pusztán a regény hőseinek tűnékeny benyomásaira, elmosódott hangulataira hagyatkozva. Az eltűnt téridő utáni vágyakozás, az elmúlt dolgok utáni sóvárgás, a múltba révedés valakihez vagy valamihez fordulva kap hangot a szövegben. A *Boldogult úrfikoromban...* olyan időhatározó, amely azonosíthatatlan korszakjelölő, entitásként megragadhatatlan, s mivel egyes szám első személyhez köthető birtokviszonyt jelöl, inkább alakzatként olvasható: „»boldogult úrfikoromra« gondolok – ismételte az Elnök némi merengő hangrezgéssel.”<sup>16</sup>

A *Boldogult úrfikoromban... dallama az idő észlelésének hangzó arca* a regényben. A jelölő hallható érzéki tulajdonságai szolgálnak biztosítékul a jelölt, végső soron az emlékező én kétségtelen létezéséhez. Ez a „masque aux yeux sonores” („hangszemmaszk”), aszerint, hogy éppen kihez vagy mihez tartozik, helyettesítések láncolatán át összekapcsolja a megszólaltat a megszólított idővel. Az elillanó idő entrópiája nem fenomenalizálható. „Mivel az idő, ahogy azt Arisztotelész megmondta, nem tartozik a létezőkhöz, se nem része, se nem meghatározottsága azoknak, s mivel az idő nem az általános értelemben vett (fenomenális vagy magánvaló) létezők közül való, az érzékiség tiszta formájának (a nem érzéki érzékinek) kell tekintenünk” – írja Derrida a *Lét és idő* egyik jegyzetéhez<sup>17</sup> fűzött kommentárjában.<sup>18</sup> A *mulandóság* a regény teremtett nyelvi világában megmutatkozik, amit a *hangulat poétikája* tesz lehetővé. Olyan technikák, performatív szimulációk, narratív eljárások, amelyek a hangulatot, ezt a többnyire *nem megjelenő* alapot megkísérlik az érzékelés dimenziójával ellátni, összekapcsolva a látható és a hallható tartományait. Az időtapasztalat folyamatos értelmezése, a képzeletben újratemtett múlt jelenléthatásainak érzékelése növeli az emlékező én belső világának rendezetlenségi fokát. Az átélt idő entrópiája hangulatként ad hírt magáról. A *Boldogult úrfikoromban...* a *jelent eljövendő múltként* viszi színre:

Természetes, hogy utólag, évek múltán a hagyományokból, mesemondásokból és más léha, könnyűszerű teendőkben éldegélő emberek különböző megjegyzéseket fűztek az eseményekhez, amelyek ezen a napon a „Bécs városá”-hoz címezett vendégfogadóban történtek. Minden vendéglőnek vannak legendái: a legtöbb fogadóban befalazott emberek, utasok, lókupecsek, kereskedők hallgatóznak, de a vendégek hazugságaiba bele nem szólhatnak. Tehát mi se sokat törődjünk azzal, hogy mit beszélt erről a farsang végi, böjt eleji napról évek múltán a fekete, kemény öklű szíjgyártó, aki társaságával vasárnaponként idejárt sörözni, és jókedvében még a pádimentumot is megdöngette, hogy a régi vendégek után tudakozódjon. Mi csak maradjunk az egyszerű tényeknél, amelyek egymás után következtek.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Uo., 111. Az első kiadásban sajtóhibával jelent meg a fent idézett mondat: „»boldogult úrfikoromra« gondolok – ismertette az Elnök némi merengő hangrezgéssel.” Minden további kiadásban „ismertette” helyett „ismételte” szerepel.

<sup>17</sup> Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály – ANGYALOSI Gergely – BACSÓ Béla – KARDOS András – OROSZ István, Osiris, Budapest, 2001<sup>2</sup>, 494–495.

<sup>18</sup> Jacques DERRIDA, *Uszta és grammé*, ford. SZABÓ Csaba, Vulgo 1999/1., 112.

<sup>19</sup> KRÚDY, I. m., 204–205.

A hangulat mediális létmódjáról szerezhető esztétikai tapasztalatok – Gumbrecht elgondolásától némileg eltérően<sup>20</sup> – azt tanúsítják, hogy a tárgyakhoz fűződő térbeli viszony az idő élményével együtt vált ki intenzív hangulatot. Gumbrechtnél a hangulat végeredményben olyan jelenlét, amely „nem elsősorban a világhoz és a tárgyaihoz fűződő időbeli, hanem térbeli viszonyra utal.”<sup>21</sup> „Ami »jelenlévő«, annak megfoghatónak kell lennie, és ez azt is jelenti, másfelől – írja Gumbrecht –, hogy közvetlen behatással lehet az emberi testre.”<sup>22</sup> A jelenlét és a hangulat ezek szerint nem teljesen azonos. Az idő ugyanis nem megfogható, ugyanakkor „behatással lehet az emberi testre.” Ahogy én látom, a hangulatregények nem igazolják a tárgyakhoz fűződő térbeli viszony Gumbrecht által tételezett elsődlegességét, sokkal inkább azt tanúsítják, hogy a dolgokhoz fűződő időbeli viszonyunk legalább olyan átható hangulatot válthat ki, mint térélményünk. Az élet mulandósága, visszafordíthatatlansága, az átelt idő viszonylagossága, a pillanat tűnékenysége, a létezés végessége, az ember önmagához fűződő viszonyában átható hangulatként érintkezik a testével, halandó létének tanújával. A saját test időbelisége minden másnál jelenlévőbb esemény és folyamat, amelyhez hozzáférnek az érzékeink. Ennél fokozottabb jelenléthatást aligha válthat ki valamely tárgy érzékelésének behatása az emberi testre, ahogy azt a hangulatfilozófiák jobbára Hermann Schmitz *Der Leib, der Raum und die Gefühle* című monográfiájához kapcsolódva tételezik. Az új fenomenológia megalapítójának alapfogalma a „Gefühlsraum”, mely a test, a tér és a légkör kapcsolatát helyezi új megvilágításba. Az elmélet lényege abban áll, hogy az érzést (Gefühl) valami egyénen túli dologként fogja fel, tehát nem az ember belső világához tartozóként, vagy lelki hozzáállásként.

A regény alakjai a vendéglő zárt terének szerveződésében érzik úgy, hogy testi érzékelésük kibontakozhat, a hely légköre szinte elnyeli őket – az új fenomenológia jellemzően az efféle testtapasztalatot a szabad levegő tágasságában észleli. Jóllehet Gumbrecht csak az értelmezés kizárólagos igényét vonja kétségbe, s olyan tudományos műveletek létjogosultsága mellett foglal állást, amelyek „kiegészítik” a jelentés-tulajdonítást, ennek az egyensúlynak a fenntartása az új fenomenológia esetében mintha nem lenne cél. Hermann Schmitz minden érzést atmoszféraként fog fel, az érzelmek ezek szerint objektív történések, és meg kell különböztetni őket az általuk kiváltott egyéni affektusoktól.<sup>23</sup> Ebben a filozófiai keretben tesz kísérletet Burkhard Meyer-Sickendiek a *Lyrisches Gespür*ről szóló monográfiájában és újabb tanulmányaiban arra, hogy a hangulat fogalmát új alapokra helyezze.<sup>24</sup> Gernot Böhmével együtt a modern művészet szinesztéziáit egy belső testi „érezkelés” folyamatként értelmezi, amelybe a műalkotások atmoszférája révén kerülünk. A testre irányuló „érezkeléssel” szemben a *Gespür* a rejtett érzelmi árnyalatok megragadá-

<sup>20</sup> Gumbrecht figyelme a jelentés és az anyagság érintkezési felületeire irányul. Hans Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*, ford. PALKÓ Gábor, Ráció, Budapest, 2010, 11–24.

<sup>21</sup> *Uo.*, 7.

<sup>22</sup> „Ami a számunkra »jelen van«, (a latin prae-esse értelmében), az előttünk van, elérhető és tapintható a testünk számára.” *Uo.*, 22.

<sup>23</sup> Hermann SCHMITZ, *Der Leib, der Raum und die Gefühle*, Tertium, Stuttgart, 1998.

<sup>24</sup> Burkhard MEYER-SICKENDIEK, *Über das Gespür, Neuphänomenologische Überlegungen zum Begriff der »Stimmungslyrik« = Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*, 45–63.

sának képességét jelenti, mely a hangulatokra irányul. A hangulatok minden bizonynyal korábban is léteztek az „érzelmi” terekben vagy a szubjektumon túli jelenvaló létben (Dasein). Az efféle hangulatérzékelésre alapozott líratörténeti kormeghatározások éppoly ösztönzőek, mint amennyire nehezen ellenőrizhetőek, mindenesetre e merész elképzelés központi gondolata szerint a 18. század óta a modern költészet a „deszubjektivizált atmoszférák” érzékelésének alapvető médiumává vált. A légkör és a hangulat viszonya különösen összetett Krúdy regényében. Itt a záró fejezetre lehet emlékeztetni: az alkonyi óra hangulata hűvös légáramlat érkezésével válik teljessé: „Leginkább akkor érezhetőek e titokzatos léghuzamok a vendéglőkben, amikor a nap lenyugodott, este lesz, a lámpák világítani kezdenek, és a nappali kedvek muladozóban vannak.”<sup>25</sup> Olyan érzések kerítik hatalmukba a szereplőket, amelyeknek az egyénen kívül, a környezetben vagy az emberek közötti térben van a helyük. Herman Schmitz szerint ezek a „transzszubjektív jelenségek” az „atmoszférák”.<sup>26</sup>

Sebastian Klotz – hasonlóan Wellbery szkeptikus fogalomtörténeti végkövetkeztetéséhez – a hangulat fogalmának terjedelmét és gyümölcsöző voltát illetően felvázolja, hogy a zenei gondolkodás hogyan fogta fel a hangzás művészetét a hangulatok kifejezésmódjaként.<sup>27</sup> Ennek során világossá válik az a hermeneutikai probléma, hogy a hangulat nem kínál sem egyértelmű érzékelési tartalmat, sem pontos formát, sem világosan körvonalazott ingerminőséget, ezért nem vált a zenei gondolkodás vagy a hatáskutatás központi kategóriájává, ugyanakkor vitathatatlan a hangulat hatása a megismerésre, az emlékezetre, s a „fizikai jólétre”, ezért a zenei hangulatkutatás fenntartja azt az értelmezési lehetőséget, mely szerint a zene mint kifejezésforma „szenzoriumot” kínál olyan folyamatokhoz, amelyek nem ragadhatók meg fogalmilag. A *diffúz* hangulat befogadása feltétlenül ebbe a körbe tartozik. A hangulat (Stimmung) fogalmának zenei eredetét a regény különös testi megnyilvánulások figurációjaként mozgósítja: „Az Elnök ekkor valamely emberfölötti cselekedetet vitt véghez, tudniillik összeszorított ajkai közül kinyújtott nyelvvel tökéletesen olyan hangot adott, mint a nagybögő, ha annak húrján végigvonják a lószőrből készült vonót.”<sup>28</sup>

### *Az idő entrópiája*

Az időviszonyok rendszerének rendezetlenségi fokát a poétika állítja elő az esztétikai hangulatélmény lehetőségének feltételeként. A merengés, az ábrándozás, az emlékezés valósággal révületbe ejti a *Boldogult úrfikoromban...* elbeszélő alakjait. A befelé forduló figyelem nem egy közvetlenül azonosítható lelki élmény hatására jön létre. Az asztaltársaság szereplői belefeledkeznek saját történetmondásukba. Ebben az atmoszférában a szellem emberei, akik a színjáték légkörét idéző hangulat kedvéért

<sup>25</sup> KRÚDY, I. m., 274–275.

<sup>26</sup> Hermann SCHMITZ, *Der Gefühlsraum*, Bouvier, Bonn, 1969, 98.

<sup>27</sup> Sebastian KLOTZ, *Musik als Artikulation von Stimmungen. Positionen vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart = Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*, 197–211.

<sup>28</sup> KRÚDY, I. m., 197.

választják ezt a közeget, amelyben átváltozik a személyiségük: egyszerre nézői és résztvevői a szónoki fellépéseknek, szópárbajoknak, komolykodva űzött szerepjátékoknak, fergeteges tréfáknak, egyszóval az előadásnak. A regényalakok tudata módosul az emlékező diszpozíció, valamint a légkör mintegy rájuk nehezedő nyomásának hatására, s erre a belül zajló, uralhatatlan átváltozási folyamatra tulajdon elbeszélésük anakolutonjaiból lehet következtetni:

Az embernek meg kell tanulni, hogy szükség esetén maga borotválkozzon. Sajnos itt, a „Bécs városá”-nál nincsen szeparé, mint az orfeumban vagy más európai helyeken, ahová az ember elhívhatná a legjobb borbélylegényt a Kishíd utcából, hogy újév napján, a szokásos szilveszteri éjszaka után frissen megberetválja

– méltatlankodik Jenőke,<sup>29</sup> aki „Régi szokása szerint alvajáró módjára ment végig az utcákon, ösztönszerűleg került ki az akadályokat.”<sup>30</sup> Az elbeszélő szereplők tudata a narrátor számára sem áttetsző. A magába feledkező elmélyedés vagy ábrándozás hangoltsággént érthető.

A hangulatkutatás központi hangjait és diszciplínáit bemutató *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie* című, 2011-es gyűjtemény, valamint a 2019-es *Atmosphere and Aesthetics*<sup>31</sup> című reprezentatív antológia egyaránt kiemeli, hogy a Stimmung a hangulat és az atmoszféra teljes szemantikai területét magában foglalja, amennyiben utalhat a ráhangoltság diszpozícióként értett állapotára, valamint a ráhangolódás folyamatára vagy aktusára, mely magában foglalja önaktíváló és idegen által meghatározott formáit, ezért – amint ezt már Leo Spitzer megjegyezte – egyike azoknak a német kifejezéseknek, amelyeket lefordíthatatlannak tartanak. A kifejezés bekerült a *Vocabulaire européen des philosophies: Dictionnaire des intraduisibles* című kézikönyvbe,<sup>32</sup> majd ez utóbbinak a Princeton Egyetem által *Dictionary of Untranslatables* címmel kiadott 2014-es angol nyelvű változatába.<sup>33</sup>

Krúdy regényének zárt terében a hétköznapi életvilágtól elkülönülve szigetszerű szituáció jön létre, tehát olyan hangolt létezés mód, amelyben az érzékelés és az értelemadás egyensúlya kibillent: „»a Bécs városá«-hoz címezett vendéglő ajtaja, se az utca, se az udvar felőli részen fertályórája nem nyílt; elvarázsolt állapotba jutottak a fogadó vendégei.”<sup>34</sup> A Stimmung az arányosság vagy harmónia szempontjából a ráhangoltság állapotát jelenti. Krúdy regényének hangolt szövegterében zavart összhang van jelen, ebben a légkörben a verbális túlzás, a mértéktelen étel- és italfogyasztás nem számít rendkívülinek. Kant a ráhangoltság állapotát diszpozícióként értelmezi, s ez

<sup>29</sup> Uo., 101.

<sup>30</sup> Uo., 279.

<sup>31</sup> *Atmosphere and Aesthetics. A Plural Perspective*, szerk. Tonino GRIFFERO – Marco TEDESCHINI, Palgrave Macmillan, Cham, 2019.

<sup>32</sup> *Vocabulaire européen des philosophies. Le dictionnaire des intraduisibles*, szerk. Barbara CASSIN, Seuil, Paris, 2004.

<sup>33</sup> *Dictionary of Untranslatables. A Philosophical Lexicon*, szerk. Barbara CASSIN, Princeton University Press, Princeton, 2014.

<sup>34</sup> KRÚDY, I. m., 133.

a képzeletre vonatkoztatva azt jelenti, hogy a megértéssel összhangban működik.<sup>35</sup> Krúdynál a képzelet elválaszthatatlan az emlékezés diszpozíciójától, amely állandó, jótékony feszültségben áll az értelemmel. A hangulat ebben az értelemben nem összhangot teremt, hanem szabad lebegést, amelyre ráhangolódnak a szereplők. A Stimmung metafora erre a folyamatra vagy feladatra is utalhat, nevezetesen a ráhangolódás folyamatára vagy feladatára. Kant esztétikai elmélete szerint a képzelet és a megértés arányosságát az elme önbeállítása biztosítja.<sup>36</sup> Az elme (Gemüt) diszpozíciója (Stimmung) lényeges szerepet játszik Schiller művészeti nevelésről alkotott elképzeléseiben. A döntő szakasz a huszadik levél végén található:

Az elme tehát egy olyan köztes hangulaton megy át az érzettől a gondolathoz, amelyben érzékiség és ész egyszerre tevékenyek, ám épp ezért kölcsönösen megszüntetik egymás meghatározó erejét, s oppozíció által negációt idéznek elő. Ez a köztes hangulat, melyben az elme sem fizikailag, sem morálisan nincs kényszerítve, s mégis mindkét módon tevékeny, mindennél inkább rászolgál arra, hogy szabad hangoltságnak nevezzük, s ha az érzéki meghatározás állapotát fizikai, az ész általi meghatározását pedig logikai és morális állapotnak mondjuk, akkor a reális és aktív meghatározhatóság szóban forgó állapotát esztétikai állapotnak kell nevezni.<sup>37</sup>

Krúdy teremtményeinek hangolt állapotát a képzelet és az elme (Gemüt) arányosságának megbomlása, az imagináció szabadsága, az érzékek (Sinnlichkeit) és az ér-

<sup>35</sup> „[M]iként hozzuk létre magunkban önkényes módon az elme bizonyos állapotát (például hogyan mozgassuk vagy fékezzük meg képzelőerőnket, hogyan elégítsük ki vagy gyengítsük a hajlamokat). Nem létezik gyakorlati pszichológia mint a filozófiának az emberi természettel foglalkozó külön része. Mert az ember mesterségesen létrehozandó állapotának lehetőségével kapcsolatos elveket azoktól az elvektől kell kölcsönözni, amelyek önmagunk meghatározásainak a természetünk mivoltából adódó lehetőségét érintik.” Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája*, ford. PAPP Zoltán, Osiris, Budapest, 2003<sup>2</sup>, 18–19.; „[E] képességre megvan a diszpozíció természetünkben; ám képességünk fejlesztése és gyakorlása ránk hárul, mégpedig feladatként.” *Uo.*, 175.; „A megismerés mindenkor végbe is megy, amikor egy adott tárgy az érzékek közvetítésével működésbe hozza a képzelőerőt a különféle képességek az összetételére, a képzelőerő pedig az értelmet az összetétel fogalmakban való egyesítésére. De a nekünk adódó objektumok különbözősége szerint a megismerőerők hangoltsága más-más módon proporcionált. Kell lennie mindazonáltal egy olyan arányú hangoltságnak, ahol az elme két erejének eme belső, az egyiknek a másik által való megelevenítésében álló viszonya mindkettőre nézve a legkedvezőbb az általában vett megismerés (adott tárgyak általában vett megismerése) szempontjából. És ez a hangoltság nem határozható meg másképp, csak az érzés által, nem pedig fogalmak szerint). Mármost ha e hangoltságnak magának általánosan megoszthatónak kell lennie, akkor ugyanez érvényes kell hogy legyen a hangoltság érzésére is (egy adott megjelenítés esetében); és mivel egy érzés általános megoszthatósága egy közös érzéket előfeltételez, ezért megvan az alapunk ahhoz, hogy feltételezzük ezt a közös érzéket.” *Uo.*, 150.

<sup>36</sup> „Mert ahogyan a szép megítélésében a képzelőerő és az értelem a maguk kölcsönös összhangjával, úgy a fenségesebnél a képzelőerő és az ész a maguk összeütközésével hozzák létre az elme erőinek szubjektív célszerűségét: nevezetesen azt az érzést, hogy rendelkezünk a tiszta önálló ésszel, avagy a nagyságbecslésnek egy olyan képességével, amelynek kitüntettségét semmi más nem teheti szemléletessé, mint annak a képességnek az elégtelensége, amely a nagyságok (érzéki tárgyak nagyságainak) ábrázolásában éppenséggel nem ismer határokat.” *Uo.*, 171.

<sup>37</sup> Friedrich SCHILLER, *Levelek az ember esztétikai neveléséről*, ford. PAPP Zoltán = *Uó.*, *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, Atlantisz, Budapest, 2005, 222.

telem (Vernunft) közötti szabad lebegés határozza meg. A szigetszerűség helyzetét, a környező világhoz való viszonyulás megváltozott feltételeit szó szerint a Margitszigeten kezdődő események készítik elő.<sup>38</sup> Mielőtt Vilmosi Vilma, az őt kísérő egykori alszolgabíró és a középkorú úr tartósan kikötne a Bécs városához címzett vendégfogadónál, a „sziget kis társadalmában”, a margitszigeti szálloda ebédlőszobájában felidézük, ki hol ült egykor a podolini bodega asztalánál, s berendezik a színpadot az emlékezésre hangoló atmoszféra megteremtéséhez: „Podolini Lajos fontoskodva tologatta a székeket, márványsztalokat eddigi helyükből, mintha valamely műkedvelő előadáshoz készülődne.”<sup>39</sup>

A vendégfogadóban menedéket keresők az idő elillanását, tűnékenységét hangulatként érzélik, a mulandóság szellemi jelentése és anyagszerűen érzékelhető jelenléte között ingadozva. Mintegy cáfolva azt az ősi hiedelmet, hogy az időt az érzékek nem képesek észlelni, „sem látni, sem érezni, sem hallani, sem megízlelni nem lehet”,<sup>40</sup> szemben a tárgyakkal, amelyek térben helyezkednek el, jelen vannak, s testies viszonyulást tesznek lehetővé. Az asztaltársaság versengő szónokait nem foglalkoztatja a nyelven kívüli valósághoz való nyelvi hozzáférés aporetikus kérdése. Elbeszélőként az eltűnt idő jelenléte utáni vágy mozgatja őket, ám a mulandóságra figyelmeztető emlékezésnek valójában nincs nyelven kívüli jelöltje.<sup>41</sup> A személyes múltat megszólító alakzat jelentése nem tárgyasítható, ugyanakkor képes folyamatosan fenntartani az ént mintegy belülről megérintő hangulat vonzerejét. Az egymást váltó szólamok felfokozott érzéki hatása ragadja magával a beszélőket és a tűnékeny hangulatokba feledkező hallgatókat. Az elmúlt jelen újra érzékelésének ígérete nem veszít lelkesítő erejéből.

A „Boldogult úrfikoromban...” hívószavára keletkező elbeszélések tárgya többnyire megfoghatatlan, ugyanakkor az elmúlt világok jelenvalóvá tételének vágya vezérli őket. Ám a jelenlétnek, legalábbis, ha a tér és az idő különbségét magától értetődőnek vesszük, éppen az a korlát a jelentése, hogy nem tud egy másik azonos természetűvel, egy másik „most”-tal egyszerre létezni. Krúdy regényében a téridő kiterjedése hangulatként válik érzékelhetővé.

*Idő és hangulat egybeolvad*, ezt idézi fel a regény címe, amelyhez az iteratív prolepszis alakzata kapcsolódik, tehát olyan események elmondása, melyek később változatokban továbbbrazolódnak, de az elbeszélésben elfoglalt szerepük sűrítetten már az első előfordulásukban megjelenik.<sup>42</sup> Az idő entrópiájának hangulatát előállító lényegesebb

<sup>38</sup> A „szigetszerűség” olyan szituációs keretet jelent, amelyen belül az esztétikai élmény jellemzően előfordul. Mihail Bahtyin dolgozta ki a fogalmat a karnevál kultúrájának elemzése kapcsán. Azért javasolja Gumbrecht a szigetszerűség használatát az esztétikai autonómia helyett, mert „kevesebb történelem-specifikus mellékjelentést látszik hordozni.” GUMBRECHT, I. m., 85.

<sup>39</sup> KRÚDY, I. m., 22.

<sup>40</sup> Norbert ELIAS, *Az időről*, ford. BERÉNYI Gábor = *Időben élni. Történeti-szociológiai tanulmányok*, szerk. E. BÁRTFAI László – GELLÉRINÉ LÁZÁR Márta, Akadémiai, Budapest, 1990, 15.

<sup>41</sup> Emlékeztet a *Boldogult úrfikoromban...* beszédmódjára Esterházy Péter *Egyszerű történet vessző száz oldal – a kardozös változat* című „historiográfiai metafikciójának” (Linda Hutcheon) modalitása, melyet az idézetszerűség, a feltételeesség s az igazságfüggvények szüntelen változása határoz meg.

<sup>42</sup> Úgy látszik, Gérard Genette *Figures III* című, immár klasszikusnak számító műve kínálja máig a legárgnyaltabb elbeszéléseleméleti fogalomrendszer történetmondásos művek időviszonyainak a megköze-

poétikai megoldásokról elmondható, hogy összességében a szabálytalanság, az áthatolhatatlanság képzetét keltik. A történet ideje a huszadik század elejére tehető, ahonnan az emlékezésben feltáruuló múlt elágazó ideje egészen az ókori Rómáig terjed: az egyik vendég, Nikodémi úr, a Pesten született olasz, mindig a szenátusi tagságról ábrándozik. Az *időrend* lényegében áttekinthetetlen, mivel megállapíthatatlan a diegézisbeli események egymásutániségének tényleges időrendje, ezért esetleges, hogy ehhez képest milyen sorrendben jelennek meg az elbeszélésben. Az *időtartam* kiegyenlített: mind a történetben elbeszéltek tartama, mind pedig az elbeszélő szöveg hosszúsága nagy eltéréseket mutat, akár csak a köztük létesülő időviszonyok. Krúdynál hozzátétőlegesen megállapítható a változatok amplitúdója, amely háromszáztíz oldal – nyolc óra, illetve három sor – kétezer év között ingázik. A három utazó villásreggelire tér be a Bécs városához címzett sörházba, délelőtti órában, miután Vájsz úr a vesevelőjét már elfogyasztotta, rendes sörporcióját megitta, s este hét órakor távoznak. Az elbeszélés jelenének kitágulása növeli az idő entrópiáját, előtérbe állítva az *ismétlődő analepsziseket*, tehát olyan allúziókat a narrációban, amelyek magára az elbeszélésre, annak saját múltjára utalnak.

Krúdy regénye azért is egyedülálló, mert az idő entrópiája egyetlen nap történéseibe sűrítve mutatkozik meg a regény téridőrendszerében,<sup>43</sup> amelynek csomópontjai egy-egy beszédeseménynek felelnek meg. Az asztaltársaság tagjainak megszólalásai performatív erejük függvényében hajlítják el a téridő geometriáját, amelyet a résztvevők hangulatként érzékelnek:

Az „egész világon” ilyenkor csapolnak – mondta most Plac odakünn a söntésben, éppen olyan egykedvűséget színlelvén, mint a Király a puffogó hangokra. – Az egész világon – ismételte nyomatékkal Plac. – „Boldogult úrfikoromban” megbüntették Bécsben azt a „restoratört”, aki nem csapolt, amikor a Szent István-toronyban delet harangoztak; a rendőrség bezárta az ilyen kocsmát, mert mi célból legyen nyitva egy kocsmá, ha ott még a déli harangszóra se csapolnak? Az ilyen vendéglős menjen el – borjúszeletnek.<sup>44</sup>

Az össze nem illő mozzanatok egyidejű jelenléte Krúdynál egészen a képtelennel meghitt viszonyt tartó hangulatokig terjed. Az imaginációnak az egyik alapvető sajátossága, hogy *áthág valamilyen határt*. A regény szereplői önként és kimondatlanul elfogadják, hogy az elbeszéltek világgal való szembesülés pillanatában föl kell függeszteniük természetes hozzáállásukat a „valós” világgal szemben. Ferenc József kora olyan jelölővé válik a fikcióban, amely – Iserhez folyamodva – egyidejűleg széttördeli és megkettőzi a referenciális világot. Krúdy elbeszélői az emlékezetben létező világok

lítéséhez. Vö. DOBOS István, *Az elbeszélés elméleti kérdései. Narratológiai vázlat* = Uő., *Az irodalomértés formái*, Alföld Könyvek, Debrecen, 2002, 119–135.

<sup>43</sup> Talán Claude Simon *Történet* című, metaforikus nyelven írt 1967-es regénye említhető távoli párhuzamként, amely szintén az idő tapasztalatát állítja a figyelem előtérébe egyetlen nap elbeszélésének keretében.

<sup>44</sup> KRÚDY, I. m., 218.

bizonyos változataiból merítve alkotnak fikciót, megőrizve és mintegy szem előtt tartva azt, amin túllépnek. Az ellentétpárokba hiába kényszerített viszonyfogalmak, mint képzelet és valóság, kitalált és megtörtént határainak folyamatos áthelyeződése biztosítja a *Boldogult úrfikoromban...* mediális hatékonyságát.

Miféle episztemológiával egyeztethető össze, hogy a szemlélődő jól ismer egy nyilvánvalóan kitalált, természetinek beállított világot? A metafora és metonímia koegzisztenciájának köszönhetően képzetes cselekvési lehetőségekkel töltődik fel a szöveg. A nyelv performatív ereje imaginatív képességeket szabadít fel. A varjak repülő életmódja minden elemében mesterséges szabályoknak engedelmessé válik, amit ugyanakkor az elbeszélő természeti állapotként mutat be. A regény hangolt szövegterében eldönthetetlen, hogy az ismeretlenben utazók véletlen egymásra találásának eseményéhez hasonlít a jégablak találkozása, vagy az utóbbi mintázata fedezhető fel az emberi történelemben: „»Kend is a Vágból jött, földi?» – kérdezték szinte érthetően, amikor a partvidék immár megállott jégablakjaihoz súrlódtak, és barátságosan sistergő hangot hallattak. Felkapaszkodtak, felcsusszantak a már ott tanyát ütött »Földi« vállára.”<sup>45</sup> A természet létmódja tökéletes összhangban áll a társadalmi berendezkedéssel, Ferenc József uralkodásával, s mintha az utóbbi élvezne elsőbbséget a másikkal szemben. Az asztaltársaság vezéralakja, Pista úr a királyok végső érveként használja a korszakjelzést: „– Ferenc József idejében ez így volt, azóta felborult minden rend a világon.”<sup>46</sup> Ferenc József korának képzete azáltal kínál vigaszt a nem uralható, mert kaotikus és disszonáns tapasztalati világban, hogy a szemlélet számára egy más módon el nem érhető „rendet és harmóniát” kínál fel, amely „hangulatként” ölt alakot. A regény ennek a hangulatnak az előállítását célozza. A szereplők tétova megszólalásaiból diffúz, bizonytalan körvonalú elbeszélések bontakoznak ki, teret nyitva a fiktív és az imaginárius összjátékának.

A múlt magával ragadó, testesen eleven tapasztalatai iránti antropológiai vágy intermediális hatásokat keres, a színrevitel alkalmait. A teátrális múltidézés nyelvi fordulatának kényszeres ismételtetése a vendéglői asztaltársaságban, a képtelen feltevésekkel való játék, a kisszerű történetek, az érdektelen kérdések komolykodó megvitatása iróniával hatja át a szereplők szövegét, így a különbség, mely a mindenkori beszélőt tárgyától elválasztja, beépül a történetmondásba, mondhatni reflektálttá teszi az élőszó közvetlenségét. Írásban a személyek közötti viszony lényegileg közvetett. A közlésmód iróniája nem hagyja érintetlenül a kimondott jelentését, a szereplők közötti patriarchális viszonyokat, így a családiasság, az otthonosság és az ismerősség érzületét sem. A regénynek van olyan rétege, amelyben a sörházi asztaltársaság tagjainak elbeszélései orális jellegű textuális világot alkotnak. Gyakori bennük az ismétlődés, a szószaporítás, a kapcsolóelem, az epizódok esetlegesen következnek egymásra. Az elbeszélő történet fikció voltát hangsúlyozó ironikus narráció tudatában van a modern szóbeliség irodalomtörténeti határhelyzetének, amikor megkísérli áthozni a jelenbe a feltartóztathatatlanul múltfélben lévő. Krúdy regényét textualitással

<sup>45</sup> Uo., 6.

<sup>46</sup> Uo., 73.



szembeni érzékeny attitűdje megkülönbözteti a továbbélt 19. századi anekdotikus elbeszélésmódtól.<sup>47</sup> Tudvalévő, hogy az írás lényege szerint intertextuális. Krúdy regényében a zenei idézetszerűség, a különböző művészeti ágak közötti érintkezés, a műfajok emlékezete jelentős szerepet játszik: „Bácskai gyógyszerészné” olyan szöke asszony volt, mintha egy regénykönyvből „vágták volna ki”, és „érzelmes magyar dalokat is énekelt.”<sup>48</sup> A *Boldogult úrfikoromban...* többek között megidézi a *Suhanc*, a *Királyfogás*, a *Gerolsteini nagyhercegnő*, a *Cornevillei harangok*, a *Madarász* című operetteket, s a szöveg zenei háttérére is utal: „A zongora a *Rip van Winkle* című »szindarabból« játszott, és a fogadósné tán az ifjú Lisbethnek képzelte magát a Slóssztea-terben.”<sup>49</sup> Mindazonáltal a szó- és írásbeliség nem teljesen zárt rendszerek, ezért is van lehetőség a *beszédszerűség fokozatainak előállítására modern irodalmi szövegekben*.

A Krúdy-szakirodalom jobbra az életmű egészére kiterjeszti a nosztalgiát, a múlt értékei utáni vágyakozást. Kérdés, hogy ez mennyiben jogosult. Az elmúlt idők iránti áhítat volna a meghatározó alaphangulat Krúdy műveiben? Aligha. A hangulat szerepe nem korlátozható az érzelmi és értelmi folyamatok közötti összhang megteremtésére. A szereplők groteszk azonosítása a diffúz hangulatnak megfelelően történik: „Plac, ama nullás hajnyíró gépet használó bukott árendás.”<sup>50</sup> A huszárcapitány tréfából egy óriási élő kakast hozat a vendéglőbe a titokzatos „Fogas” nevű hordárral, hogy a fogadó közönségének állatszélidítő képességével rukkoljon elő: hosszan a kakas szemébe néz, s elaltatja. Krúdy hangulatregénye mesterien kevert modalitásának, s nem az egynemű nosztalgiát közvetítő „gordonkázó hangnak” köszönheti érzéki erejét:

Egyik hősrünk, az alszolgabíró, fogpiszkálót rágott, és nadrágja zsebeibe dugván kezeit, azon mesterkedett, hogy a szájából kiröpített fogpiszkáló darabkákkal is eltalálhatná „bergsteiger”-cipőjének az orrát. „A háborúban egy fogságba esett muszka tiszt – ezért föbe lötte magát” – mond Podolini, és egyik hosszú karjával olyan mozdulatot tett, mintha valamely láthatatlan óramutatót keresne, amellyel az időt előbbre szeretné igazítani.<sup>51</sup>

Krúdy teremtményei a múltba révednek. Az eltűnt idő átélése, belső észlelése, változó tartama határozza meg a regény alaphangulatát. Az eltűnt idő utáni vágyakozás

<sup>47</sup> Fabó Kinga újraolvasást kezdeményező esszéje a posztmodern szerkesztési eljárások felől közelít Krúdy „anekdotikus” regényéhez. Feltevése szerint a *Boldogult úrfikoromban...* „a „nyitott mű” korai magyar változatának tekinthető, mivel valamennyi alkotóeleme egyenrangú, sőt a véletlen és az esetleges a meghatározó formszervező elve. Az értelmezés kulcsfogalma, az „érzelmi viszonyulás”, ahogy én látom, a posztmodern irodalomban nem játszik megkülönböztető szerepet, s talán az írónak tulajdonított „koherens ismeretelméleti alapállás” sem magától értetődő feltételezés. Vö. FABÓ KINGA, *Pluralitás és anekdotaforma*, Életünk 1986/2., 149–159. GINTLI TIBOR „melankólia és rezignált életöröm” kettősségével határozza meg a *Boldogult úrfikoromban...* modern anekdotikus modalitását. Vö. GINTLI TIBOR, *Perújrafelvétel. Anekdotikus elbeszélésmód és modernség a 20. század első felének magyar prózájában*, Kalligram, Budapest, 2021, 152.

<sup>48</sup> KRÚDY, I. m., 209.

<sup>49</sup> Uo., 265.

<sup>50</sup> Uo., 86.

<sup>51</sup> Uo., 133.

a jelentés lényeges összetevője, a fikcióképző aktus azonban teljesen iránytalan, erre lehet következtetni az *előadott elbeszélés*<sup>52</sup> iróniájából. Az elmúlt dolgok utáni sóvárgás, ha mértékét veszti, új minőségbe, paródiába fordulhat át, tanúságot téve arról, hogyan viszonyul a szövegbe foglalt szerző az *egyhangú* múltba révedéshez.

A dúsan „díszített próza”<sup>53</sup> elsődlegesen a képszerűségéről ismerhető fel, s első-sorban hangulatot tesz hozzáférhetővé. Vannak, akik hiányérzetüknek adnak hangot a „költői próza” gondolati teljesítményével kapcsolatban. A Krúdyt bizalmasan lektűríróként lebecsülők érveiben mintha Platón lírai nyelvhasználatot elmarasztaló véleménye találna visszhangra.<sup>54</sup> Való igaz, Krúdynál a beszéd tárgy többnyire banális, közhelyes, elkoptatott, köznapi, a hozzájuk kapcsolódó elmélkedések hangneme ellenben fontoskodó. Az előadott elbeszélések ironikusan megvonják az olvasótól a mélyebb tanulság levonásának lehetőségét, mintha abban állna bölcsességük, hogy hangolt terekben a komolyan vehető kinyilatkoztatások mellett az ál-szentenciák, pszeudomagyarázatok, formális ok-okozati összefüggések kitalálásának joga sem vitatható el: „– Ha az ember nem akar megfázni: nem lehet olyan hideg az időjárás, hogy az ember megbetegedhessen. Akarat dolga az egész, tekintetes uram.”<sup>55</sup> „Egy kézimunkázó nő majdnem olyan szükséges egy barátságos szobába, mint a magvakat ropogtató madár a kalitkába.”<sup>56</sup> Gumbrecht idevágó megfigyelése szerint „a jelenlét és a jelentés mindenesetre mindig együtt jelentkezik és mindig feszültségben állnak egymással.”<sup>57</sup> A regényről is elmondható, hogy a „jelenléthatások és a jelentéshatások viszonya egymáshoz nem kiegészítő.”<sup>58</sup> Aki képes ráhangolódni erre az olvasástapasztalatra, részesülhet abban a termékeny feszültségben, amely „az esztétikai élmény tárgyát a provokatív bizonytalanság és nyugtalanság egy összetevőjével ruhazza fel.”<sup>59</sup>

### *A hangulat poétikája*

Krúdy nyelvi eseményekben gazdag regényének hatását elsődlegesen hangulatként érzékeli az olvasó. A „prereflexív” hangulat szinte felkínálja magát az észlelő megértés közvetlenségének. Az érzéki összetevők „spontán” befogadásának túlértékelése

<sup>52</sup> Vö. DOBOS István, *Az alakzatok kettős olvashatósága*. Krúdy Gyula: Szindbád, It 2014/2., 224–254.

<sup>53</sup> Wolf SCHMID, *Elemente der Narratologie*, Walter de Gruyter, Berlin – New York, 2008<sup>2</sup>, 160–168.

<sup>54</sup> Platón köztudomásúan bírálta a költészetet, mivel nyelvhasználata alkalmatlan elvont gondolatok kifejezésére. Havelock összefoglalásában a költő „módját ejti, hogy mondandóját kiszínezza szavakkal és szófordulatokkal, és hogy feldíszítse azt, kiaknázva a versmérték, ritmus és összhang eszközeit. A kozmetikához hasonlóan ezeket, mint külső látszatot alkalmazza, ami eltakarja a mögöttük rejlő mondandó silányságát.” Eric A. HAVELOCK, *Előszó Platónhoz*, ford. OLAY Csaba = *Szóbeliség és írásbeliség. A kommunikációs technológiák története Homérosztól Heideggerig*, szerk. NYÍRI Kristóf – SZÉCSI Gábor, Áron, Budapest, 1998, 95. A díszített próza a fentiekhez hasonló módon, képes kifejezésekkel, akusztikus hatásokkal, érzékcsalódás segítségével téveszti meg az olvasót, elfedve a felszínes közölnivalót.

<sup>55</sup> KRÚDY, I. m., 14.

<sup>56</sup> Uo., 18.

<sup>57</sup> GUMBRECHT, I. m., 88.

<sup>58</sup> Uo., 89.

<sup>59</sup> Uo., 90.

az olvasás során az esztétikai tapasztalat lehatárolásának veszélyét hordozza magában, amennyiben a szöveg poétikai megalkotottsága áldozatul esik az átsajátító, behelyezkedő értelmezésnek.

A regény magával ragadó hatását a szónoki fellépések színrevitele alapozza meg. A vendéglő közösségének vezéralakja karmesterként irányítja a szereplők összjátékát:

Hát bizony ez elég megalázó rendreutasítás volt a borbély részére, de annál lesújtóbb a borbély szempontjából az Elnök most következő magatartása, aki a már többször említett pecsétgyűrűs mutatóujját karmesteri mozdulattal rázta meg a borbély felé, mintha valamely hamis hangot észlelt volna, ugyanakkor mutatóujját a trafikos felé szúrta, mintha ennek következett volna a „szólója”. A trafikos „élt az engedelemmel”, és félig felemelkedett ülő helyzetéből.<sup>60</sup>

*Az elbeszelt előadások performatív szimulációja vonja magára az olvasó figyelmét, ez készíti a szövegben való elmerülésre:*

Ha az életben még egyszer sikerül valamely üzletem: megcsináltatom a fogát a Lovagnak – mond most Plac, amikor a Lovag felkelt az asztaltól, hogy szemügyre vegye a zongorát. – Mégpedig a francia kártya szerint, ahogyan Gály Lajos csináltatta meg a fogait, hálából, mert Carlóban szép nyereségre tett szert a bakaránál, még az egyiptomi kedive is adós maradt neki. A kedive bonjait éppen most váltogatja be Gály Lajos a pesti uzsorásoknál, miután a kedive elismerte adósságát.<sup>61</sup>

Az előadott elbeszélés összetett érzelmi hatásának és talányos jelentésének a feszültségéből keletkezik Krúdy írásművészetének *különös hangulata*. A versengő beszédműveletek belső vonzása és hangulati telítettsége mellett nem könnyű olyan értékekre hivatkozni, amelyek túl vannak ezeken: „– Most már aztán elszívom azt a virzsinia szivart, amelynek egy darabban maradt hamvát a Nemzeti Múzeumnak szántam.”<sup>62</sup> Nyelvi fellépések dramatizálásával, színpadra állításával játszik az elbeszélő: „ebben a percben még komolyabbra fordult a »Bécs városá«-hoz címezett vendégfogadóban ismétlődő régi színdarab.”<sup>63</sup> Hangnemek újraalkotásával, szembeállításával kísérletezik. A tragikus jövődőlés modorát ironikusan ütközteti a kisszerű beszédtaggyal:

– Nincs már igazi „sercli” a világon – mondotta, amikor a kenyér végét kiszemelte arra a célra, hogy véle magát megjutalmazza. – Hol van az a világ, amikor Ferenc Józsefnek külön dagasztottak, sütöttek kenyeret Pesten a pékek? Amikor titkosrendőrök ügyeltek arra, hogy a péklegények se a fülüket, se a lábujjukat ne vakargassák a műhelyben? Kampec. Bolond mindenki, aki túlélte Ferenc Józsefet.<sup>64</sup>

<sup>60</sup> KRÚDY, *I. m.*, 196.

<sup>61</sup> *Uo.*, 249.

<sup>62</sup> *Uo.*, 236.

<sup>63</sup> *Uo.*, 202.

<sup>64</sup> *Uo.*, 78.

A gondolati súly hiányát ironikusan ellenpontozza a hanghordozás, a hanglejtés, a hangárnyalat, a hangszín dinamikája, hangulatteremtő erejének kiaknázása:

– Mondja meg, barátom, a nagyságos asszonynak, hogy csókolom áldott kezeit. Ha volna még a konyhán egy darab főtt marhahús, például a fartőnek a vége, amit serclinek is mondanak, csak egy akkora darabka, mint az ujjam, inkább kisebb, mint nagyobb, inkább szaftosabb, mint szárazabb, jó barátsággal: küldjön nekem egy ilyen darab húst, ha lehetne lencsefőzelékkel, mert sokszor megpróbáltam, itt van a legjobb lencse Magyarországon.<sup>65</sup>

Írónia forrása a díszített, illetve a lecsupaszított beszédmódok ütközése. Pista úr, tehát a vendég részéről a kívánt étel szertartásos körülírását prózai fordítás követi a pincér oldalán, s a rendelés szükséztű, lényegre szorítókozó leadása: „A »kiokosított« pincér egy lépéssel hátrált, a konyhába nyíló tolóablakhoz. Azt megkocogtatta kör-mével: – Kisporcio savanyú tüdő – mondta, és a kocsmárosné már kiadta a tálkát az ablakon.”<sup>66</sup> A regény elképzelt térídejében minden mondva van, az élőszó, a hangzás alakzatára alapozott a közvetlen jelenlét érzéki bizonyossága, amelyet ugyanakkor az írott forma meg is von tőle, érzékcsalódások vég nélküli ismétlődéseként állítva elő az idő entrópiájának hangulatát: „megbecsülhetetlennek látszottak az Elnök mondókái, mintha valaki még mindig keresgélne az elveszett dugóhúzó – amellyel bizonyos, régi pókhálóval bevont palackokat ki lehetne nyitogatni.”<sup>67</sup>

Az anizokronia, az egyidejűtlenség jelensége az elbeszélés ritmusában válik érzékelhetővé, a gyorsításokban és lassításokban, az egyidejű elbeszélés változó tempójában. Az egymást követő beszédműveletek terjedelme függ a közönség visszajelzéseitől, az egyidejűleg zajló sörházi események hosszúságától, amelyek jobbra *verbális közjátékok*:

– Tudja mit? – felelt Jenőke azzal az úri fensőbbbséggel, amelyet kortársai sokszor megcsodáltak e lomha férfiúban. – Ha már itt van, akkor inkább borotváljon meg. A borosüvegeket bízza Tót úrra, a pincérre.

A borbély kissé megdöbbsent Jenőke odavetett szavaira, de most már nem akarta feladni pozícióját, amellyel az úri társaság közelébe juthatott. [...]

– Itt is borotválhat – hangzott most a külső szobából a száműzetésben ülő Plac csúfondáros szava, mert a vendéglőssel folytatott beszélgetésből Plac határozottan megtudta, hogy a pepita nadrágos vendég igazi foglalkozása a borbélymesterség, csupán idegenekkel szokta elhíttetni, hogy „turf-ember”, akinek versenylova fut valahol valamerre a pályán.

A borbély nehéz helyzetében már éppen arra gondolt, hogy végleg visszavonul előbbi sarkába, az elaltatott kakas mellé, amikor újabb mozgalom kerekedett a csendes „Bécs városá”-ban. A hordár érkezett meg, csizmáján topogáshoz való

<sup>65</sup> Uo., 244.

<sup>66</sup> Uo., 74.

<sup>67</sup> Uo., 133.

hószállítmányt, ajtónyitásával déli harangszót (a terézvárosi toronyból) hozott magával [...].<sup>68</sup>

Az emlékező hangulati beállítottság még az álom és az ébrenlét határán is érvényesül:

Csak Jenőke rúgott néha félálmában a borbély felé. „Borotválj meg!” – dörmögte, és már eléggé hallhatóan horkolt. Megkezdte a barátkozásokat azokkal az angyalokkal, akik álmában az embert a kocsmasztalnál szokták meglátogatni. Mily jó volna egy kövér kocsmárosné vállán nyugtatni a nehéz fejet, mondja az álom, és nem törödni tovább az egész világgal. És álmában Jenőke mindig azt a fehér szakállú, piros arcú, papucsos lépésű, hangtalan öregurat látta, aki bormérő lett az Andrassy úton, Jálics úr borait méregette, miközben megelégedett azzal, hogy szódavizes borral néha felfrissítse magát. „Pedig valamikor nagy fűszerkereskedése volt a Belvárosban...” – horkolta Jenőke. „Nem, csak üzletvezető volt, ami nagy differencia” – igazította ki az Elnök Jenőke álmában mormogott szavait, miután az Elnök nagy eszénél fogva azt is tudta, hogy barátai mit álmodnak körülötte másnap délelőtt a kocsmasztalnál.<sup>69</sup>

A *Boldogult úrfikoromban...* olyan időt jelöl, amely az emberi természetben rejlik, ezért mindenfajta tapasztalást megelőz, ugyanakkor a szereplők egyéni időérzékenységre hagyatkozva alkotják meg a képzetét, az élménnyé tett belső idő függvényében. A sörházban Vilma kisasszony bont asztalt, amikor személyes idő-lelkiismerete megszólal: „– Hét óra – mondta Vilma kisasszony. – Hét óra van, este. Mennünk kell, uraim, a Sziget messzire van.”<sup>70</sup> A konkrét úti cél megnevezése defigurálja a szigetszerűség helyzetét.

A múlthoz való hozzáférés nehézsége nem elsődleges kérdése Krúdy regényének. Az elmúlt világok újratereztését a *jelen* felcserélésének vágya vezérli, a múltra való emlékezésből nyerhető *jelenlét* vonzása. Illatokra, anyagokra, ízekre, hangokra, érintésekre, egyszóval az eltűnt téréidő *érzéki materialitás*ára emlékeznek a történetmondók. Az ízlelés érzékszerve a látás és a tapintás mellett meghatározó szerepet játszik a test atmoszferikus beágyazódásában. A test érzékelését az ízélmény kitágítja az emlékekben hordozott hangulatok felé. Az egyik vendég, mintha szentírás volna, titokban régi étlapot hord magánál:

Az étlapon virágkosarak, halastálak, disznófők képecskéi között valóban ott szerepelt „Bécs városá”-nak a neve, a háttérben kéklő Szent István-tornyával egyetemben, amint az étlaprajzoló a maga idejében elgondolta az életet. Az étlapot elővette, és körülbelül félméternyi távolságban tartotta szeme előtt, mintha abból olvasta volna mondanivalóit.<sup>71</sup>

<sup>68</sup> Uo., 142–143.

<sup>69</sup> Uo., 163.

<sup>70</sup> Uo., 303.

<sup>71</sup> Uo., 210.

A újraérezkelés csalóka ábrándját kergetik az asztaltársaság tagjai, emlékeikbe merülve:

innék egy kis üveg – tudja, olyan „félcilinderes” francia pezsgőt, amilyent ugyan-csak a Nemzetközi Hálókocsi Társaság restaurációs kocsjáiban kezdtek először szervírozni, amikor az Orient-Expresszt bevezették Magyarországra. Az okos franciák találták ki, hogy az ember megihasson egy korty pezsgőt anélkül is, hogy a cigányprímás nyomban az ölébe ülne.<sup>72</sup>

Az emlékező Esperes a húsvéti szilvapálinka igézetébe kerül:

– Abban az időben fogházlelkész voltam, amikor azt a szerencsétlen Regulát felakasztották. Tempi passati. Szeretnék jó; tiszta, valódi szilvóriumot inni, amit a zsidók húsvétjára szoktak előkészíteni. Ezt mondja meg annak a vörös szakállú zsidónak, aki innen a harmadik utcában a boltja küszöbén áll, három lépcső vezet felfelé a boltjába, az apja hitközségi elnök volt Tolcsván, a Fürstök közül való, akik a zsidók mendemondái szerint: híres borkereskedők voltak a Hegyalján. Volt valami rokonuk, akit Teitelbaumnak hívtak, és mint csodarabbit emlegettek. No hát most már tudja a többit. Innen hozzon nekünk „Brandtweint”.<sup>73</sup>

A hordárral érkező szilvórium kinyitása és megízlelése valóságos szertartás. Az érzéket megtámadó íz régen hallott dallamot idéz fel, amelyet az Esperes önkéntelenül megszólaltat:

talán valamit mégis értek a pálinkához. – Így szólt az Elnök, és a kezében tartott pohárba néhány cseppet töltött az üvegből, ha számolta volna, se lehetne több száznál, az igaz, hogy megfelelő ceremóniával, ünnepélyesen nézegette darab ideig a poharát. Előbb a tenyerébe vett néhány cseppet a pálinkából, és tenyerén oly gyorsan kezdte dörzsölni, mintha legalábbis tüzet akarna csiholni. Aztán megszagolta tenyerét, mindegyiknek külön és külön orrlyukat szentelve; sőt a szomszédainak is felkínálta tenyerét szaglász végett.

– Mi? – kérdezgette jobbról-balról, mielőtt a szilvóriumot felhajtotta volna. Majd így szólt:

– Van benne valami zsidónóta. Hiába, az embernek van memóriája. [...]

Amíg az Elnök szavait itt-ott valamely láthatatlan karzathoz intézte (mintha még most is kémeektől lehetne tartani, akik a közéleti férfiak szavait följegyzik), az Esperes visszakapta üvegét, még egyszer megkóstolta:

– Igen, a Goldstein Számi nótája is benne van... De annak a szakállas karmesternek az operettjei is, aki a Népszínházban dirigált... Nevét elfelejtettem, de a *Suhanc*-ra meg a *Királyfogás*-ra jól emlékszem, habár csak a kakasülőre jártam akkoriban.

<sup>72</sup> Uo., 160.

<sup>73</sup> Uo., 96–97.

Az Esperes néhány hangot dúdolt, amit eddig nem mert volna róla feltételezni senki: „A szökés párosan, ó, mi édes, ó, mi szép – szerető pár előtt urat egyenget a magas ég...”<sup>74</sup>

Vájsz úr a múlt felé fordulva rendez be vendéglőjét, régi idők légkörét idézi, érzéki örömök emlékezetére hangolja, ízeket, illatokat őrző üvegcsekkel, evőeszközökkel, poharakkal, sótartókkal, tányérokka:

A nőnemű kanalak, borsmalmocskák, francia-, magyar- és angolmustáros üvegek, a „levesízlelítő” barna orvosságos palackjai, a szivarvágóval is ellátott bádóg gyufatartók, a budapesti Mentők kék perselyei, amelyeket a „Bécs városa”-hoz címezett vendéglő tulajdonosa apránként előhordott valamely rejtekhelyről, hogy vendégei asztalát díszítse [...].<sup>75</sup>

A terített asztalok változatossága, bősége olyan légkört teremt, amelyben a múlt idők érzéki emlékezete megnyílik, s a vendégek elragadtatott állapotba kerülnek:

– A „magunk részéről” – hangsúlyozta az Elnök, amikor már a legválasztékosabb tepertős pogácsák, a sódarral együtt főtt hideg tojások, a „ringlik” bádógskatulyáikban, a valódi perecek és az asztkendők megjelölésére szolgáló faperecek is elfoglalták előbbi helyüket a maguk kosaraiban, tartóikban az asztalnál, és csupán egyetlen darabka, gömb alakú, félfonnyadtsági állapotban levő piros paprika ingadozott, amelyet a kocsmárosné azért helyzetetett a huszárkapitány elé, hogy megtudja véleményét arra nézve, hogy gusztusára volna-e, ha ebből a mérges gyümölcsből a kapitány részére néhány üvegcsekkel félretenne... Mondom, ebben a nyugalmi időszakban kezdte el az Elnök mondanivalóját.<sup>76</sup>

Az örök törvényben való részesedés elsősorban az ételek elkészítésének módjában mutatkozik meg, az ízek harmóniájában teljesül be a vendéglőben időzők számára. Krúdy a hangulatok iránti nyitottságra összpontosítva gazdagítja irodalmi tapasztalatunkat. Hasonlóképpen az időjáráshoz, amely a légkör „pszichikai részévé” és fizikai állapotává válik, az ízélmény s annak emlékezete a testesen megtapasztalt hangulat alapjául szolgál. Az ételrendelés szertartása, a döntéshozatal nyelvi előkészítése és indoklása maga is érzéki öröm forrása:

– Ne csodálkozzon, kedves Tót mester, ha a sör dolgában még mindig ragaszkodom régi szokásomhoz. Magas legyen a söröspohár, karcsú, keskeny, amilyenben a limonádét adják a budai majálisokon a rózsaszínű kisasszonyoknak. Csak egy „slukk” legyen a pohár tartalma, mert a sör akkor jó, ha frissiben, egy hajtásra,

<sup>74</sup> Uo., 148–149.

<sup>75</sup> Uo., 106.

<sup>76</sup> Uo., 107–108.

habosan, mozgolódó, „musszírozó” állapotában egy kortyra meg lehet inni. Szóval: egy hajtás sört kérek.<sup>77</sup>

A választott étel megkülönbözteti a rendelő személyiségét, s kifejezi rangját, a „sziget” társadalmában elfoglalt helyét:

Kesthelyi úr az utolsó szónál már jobb kezével keresgélni is kezdte zsinóron függő, kabátján elhelyezett, aranykeretűnek tetsző monokliját, hogy azt egyetlen mozdulattal helyezze el a szemén, hogy a baljában tartott étlap tanulmányozásába kezdjen, mialatt udvariasan, leereszkedően, szinte főúri bágyadtsággal szól Kriptai úrhoz:

– Mily irányban intézkedtél, Aladár?

A gondnokság alá helyezett úriemberke, miután állapotát némileg biztosítva látta, szolgálatkészen így felelt:

– Én az egyszerű káposztalevesnél maradnék, mert hiszen az én helyzetemben ez volna a legmegfelelőbb.

Kesthelyi úr (olyan életkorú úriember, akinek már mindig igen komoly ceremóniális, sőt lovagias arculatot kellett viselnie, hogy az embereknek eszükbe ne jusson megkérdezni, hogy voltaképpen: mi a foglalkozása?), Kesthelyi úr (akinek koromfekete bajszában a délelőtti világitásnál már valóban feltűnedeznek olyan szálak is, amelyek a Váci utcai borbély figyelmét elkerülték, a halánték ráncai pedig pókhálósodnak, bármily önuralommal küzd tulajdonosuk a megöregedés ellen) – mondom: a Kriptai úr által kiszemelt vendéglátó feltette monokliját, és bizonyos elgondolkozás után így szól:

– Nem akarok ellentétbe kerülni igen tisztelt barátom véleményével, a káposztaleves bizonyára megteszi a magáét, de a rend kedvéért néhány kövér, bő olajban úszó francia szardíniát ennék, mégpedig olyan dobozból, amelyet itt az asztalnál bontanának. Megmondhatom azt is, hogy van itt egy üzlet a közelben, ahol ezek a bizonyos francia halacskák kaphatók. Vörös oldala van a doboznak, és legfeljebb két-három, esetleg négy halacska fér el bennük. Ezek a legjobb halacskák, mint Löwenstein úr egykor közölte velem – csak olcsóságuk miatt nem tartják raktárunkban a pesti boltosok...<sup>78</sup>

A kenyér felszolgálását szigorú, ősi szertartásrend szabályozza:

Mindent látó kék szemeit végigfutamodtatta az asztalra állított süteményes, fonott kosarakon. Nagy kezével bizonytalankodva nyúlkaált egyik kosárból a másikba, miközben a sóskifliket, császárszemlyéket, vizeszemlyéket, kenyérdarabokat megropogtatta, és minden ropogtatás után elborultabban csóválta a fejét.

– „Zikellner” – kiáltott fel végre –, én tudom, hogy a forradalmak mindig a pékek miatt törnek ki. De én nem vagyok nihilista, se anarchista, se bolsevista,

<sup>77</sup> Uo., 246.

<sup>78</sup> Uo., 83–84.



engem nem kergetnek forradalomba a pékek, még ha sikerült is nekik megölni az öreg Ferenc Józsefet. Érti? Én tudom, hogy a pékek milyen gézengúzok, van velük elég dolgom a hivatalomban, valamennyit felakasztanám... Hozza ide a kenyeret, és hadd vágok magamnak belőle egy darabot.

A „Bécs városá”-hoz címezett vendéglőben a kenyér megtisztelő helyen állott, mégpedig a pohárszék orgonája alatt, hófehér vágódeszkán, piros csíkos abrosszal leterítve, mint az áldozati bárány, amelyet mindennap ünnepélyesen bemutatnak. Felső ujjizületével szokta itt kimérni a vendéglős személyesen, hogy milyen darabokat vágjon le a vendégeinek. Ősi szokás volt ez. A söntésben tartózkodó Vájsz csaknem eszét veszítette, amikor az elnök újabb kívánságáról értesült az Öregpincér útján.

– Nem, inkább meghalok – mondotta Vájsz, amikor félig-meddig magához tért, és a homlokáról letörölte a verejtéket.

Az Elnöknek ez a kívánsága túlment minden kocsmárosfantázián...<sup>79</sup>

Az „Öregpincér” a rendelés felvétele után különféle tánclépésekkel fejezi ki, mennyire elégedett a választással: „elgondolkozva ment végig a középső deszkán, a padlón, mint aki elfelejtette volna, hogy milyen táncfigura is következnek. »Hosszú térszával, kakasfejjel, zúzójával...« sehogy se ébredt fel benne az a melódia, amely lábait ütemre csábította volna.”<sup>80</sup> Az ételek ízének *összhangja* legalább olyan átható érzéki örömet okoz, mint a róluk való beszéd. Az ételek érkezésének különleges hangulatát a hozzá kapcsolódó zene és tánc érzékelteti:

Az Öregpincér ott hagyta a poharát a sötét sarokban, mint egy régi balerina perdült elő, mintha eddig magában dúdolgatta volna a taktust, amint az öreg táncosnők a hátulsó sorban szokták, hogy nyomban beugorhassanak a karmester intésére. A kellner olyan melodikusan, ringatózva tudott megjelenni a konyha ablaka előtt, mintha nem is tartott volna stációt, amióta innen utoljára elment. – Kezét csókolom – mondta, és szalvétáját úgy helyezte el bal karján, mint a mesebeli „terülj, kendőcskémet”, amely a konyhai csengettyű ütésére a földkerekség legfinomabb falatjaival telik meg.<sup>81</sup>

A regény zárófejezetében váratlanul felhangzó zongorajáték hatására „varázslatos változás”-on esnek át a szereplők, színpadra vonulnak, s valcert táncolva hagyják feltárulkozni valódi egyéniségüket:

Nikodémi úr (oly sajtószzerű táncmozdulatokkal, amelyekről azt állapította meg a bál utáni közvélemény, hogy Nikodémi úr tánca hasonlított a vándor kutyadúadások mozdulataihoz, amikor dobot, cintányért vernek, sípot fújnak, és csörgőket ráznak); Kriptai úr (aki táncában leginkább azt akarta bizonyítani, hogy méltatlanul helyezték őt gondnokság alá, mert olyan józanul, szabályszerűen táncolt,

<sup>79</sup> Uo., 75–76.

<sup>80</sup> Uo., 191.

<sup>81</sup> Uo., 58–59.

mintha a józsefvárosi előjáró bálján volna); felkelt álmából Jenőke (kidöcögött a belső szobából, és kijelentette, hogy Pörtschach óta nem vett táncosnőt a kezébe, ott is csak egy családias jellegű mulatságon, és ezért már előre engedelmet kért, ha nem tudná a legdívatosabb táncfigurákat) [...].<sup>82</sup>

A kedélyességnek „a konok törzsvendég” megjelenése vet véget. Megfagy a levegő körülötte, és sorra távoznak a vendégek: „Stranszki megitta a jókedvét mindenkinek. Ő volt a végzet embere. Ő volt a balsors, a bánat, a kiábrándulás. Okozója mindennek, ami ezután még történt.”<sup>83</sup>

A regény hangulata több szempontból is a Stimmung metafora összetett jelentésével közelíthető meg. A szöveg lehetővé teszi, hogy a hangulat a ráhangoltság állapotára utaljon, az emlékező irányultságra, érzékenységre, hasonlóan ahhoz, amikor egy hangszer készen áll a játékra, a ráhangolódott elme (gestimmtes Gemüt) készen áll a „Boldogult úrfikoromban...” értelmének meghatározására (bestimmt). A hang színe azonnal elárulja, ha az előadó nincs ráhangolva a beszédre: „Gyakori képzelődés ez ideges, fiatal nőknél – szólalt meg most egy hang az asztalnál, amelyet eddig jóformán alig hallott valaki, részben unott, egykedvű fáradtsága miatt (mintha a hangtulajdonos mindig otthon felejtette volna a hanghegedű hűrfeszítő kulcsait)”.<sup>84</sup>

A Stimmung metafora a ráhangolódás folyamatát vagy aktusát is jelölheti a regény hangolt szövegterében, amely mozgósítja az önműködő ráhangolódás (Einstimmung) vagy meghatározottság (Bestimmung) jelentéseit. Ebben az utóbbi két esetben a ráhangolódás alanya és tárgya azonos, és beszélhetünk önbeállításról (Selbststimmung) vagy önmeghatározásról (Selbstbestimmung) is. Kant a Harmadik kritika 9. §-ában kifejti, hogy az esztétikai ítélet a képzelet és az értelem képességeinek „szabad játékától” vagy „harmóniájától” függ, mely utóbbit nem fogalom kényszeríti ki, hanem érzés határozza meg, az, ti., hogy a képzelet és az értelem arányos „Stimmung”-ban van egymással.<sup>85</sup> Kant a zenei ráhangolódás metaforáját használja a 21. §-ban: a „megismerőerők hangoltságát” (Stimmung der Erkenntniskräfte) elme<sup>86</sup> állapotnak (Gemütszustand) nevezi. Kant számára a Gemüt egyesíti a különböző képességeket.<sup>87</sup>

<sup>82</sup> Uo., 267.

<sup>83</sup> Uo., 279.

<sup>84</sup> Uo., 158–159.

<sup>85</sup> „Az izlésítéletbeli megjelenésmód szubjektív általános megoszthatósága, minthogy bármely meghatározott fogalom előfeltételezése nélkül kell előállnia, nem lehet más, mint az elmének a képzelőerő és az értelem szabad játéka alkotta állapota, amennyiben a két képesség úgy áll egymással összhangban, ahogy az a megismeréshez általában véve szükséges; tudatában vagyunk ugyanis annak, hogy a két képesség eme szubjektív, az általában vett megismeréshez alkalmas viszonyának éppúgy mindenki számára érvényesnek, s következésképp ugyanúgy általánosan megoszthatónak kell lennie, ahogyan minden meghatározott ismeret is az.” KANT, *I. m.*, 128.

<sup>86</sup> A fordító megjegyzése jól érzékelteti a Gemüt jelentésének magyarul nehezen visszaadható összetettségét: „Az ideális megoldásnak egyszerre kellene vonatkoznia a tudati szférára, és lefednie azt is, ahol az érzések lakoznak, amit sem a »lélek«, sem az »elme« nem teljesít.” Uo., 418.

<sup>87</sup> „[H]ogy az ismeretek megoszthatók legyenek, úgyszintén általánosan megosztható kell hogy legyen az elme állapota, vagyis a megismerőerőknek az általában vett megismerésre irányuló hangoltsága, mégpedig az a proporció, amely egy megjelenítés esetében (mely által nekünk egy tárgy adatik) megfelelő ahhoz, hogy e megjelenítésből ismeretet alkossunk.” Uo., 149.

Kantnál az értelmi és érzéki megismerés összehangolását jelenti a hangulat zenei eredetű metaforája. A regény hangolt szövegtére tekintetében ez azért fontos, mert Kant az elme ezen egyesülését a ráhangolódás szempontjából gondolja el. A *Boldogult úrfikoromban...* nyitánya a képzelőerő hangolásaként fogható fel: az előadók és hallgatók, a szereplők és a történetbefogadók viszonylatában olyan képességek egymásra hangolása megy végbe, mely lehetővé teszi, hogy a képzelet elmúlt világokkal kerüljön kapcsolatba: a visszafelé révedő beszédműveletek megkísérik az elvesztett múltat újra jelenvalóvá tenni. A szabadon csapongó képzelet lebontja az életvilág határait, az eltűnt idő utáni sóvárgásban szinte minden elképzelhetővé válik, s a jelent fokozatosan kitölti az újratemtett múlt. Az érzékcsalódás-keltés, az elmúlt világ jelenvalóvá tétele nem függ össze a mű történeti magyarázó erejével, amely csekélynek mondható. A szereplők emlékezésre hangoltan léteznek. Ahogyan, és amire emlékeznek, az aligha mondható történetinek, még ha a múltban időznek is.

Krúdynál a természeti táj, az időjárás és a lelki hangulatok között szembetűnően szoros a kapcsolat, de kérdésessé válik kölcsönös helyettesítésük lehetősége. A Stimmung fogalomtörténetének fontos állomása Carl Gustav Carus *Kilenc levél a tájképfestészetéről* című, 1815 és 1824 között írt műve.<sup>88</sup> Ezek a levelek a Stimmung jelentésmezéjének olyan jelenségekre való kiterjesztését mutatják, mint a tájképek és az időjárás. Carust az elme ráhangolódása és a természet dinamikája közötti megfelelés érdekli. Kiindulópontját a művészetelméletből veszi, azt állítva, hogy a tájképfestészetnek a következő elvi feladata van: „A szellemi élet egy bizonyos hangulatának [Stimmung des Gemüthlebens] (jelentés) ábrázolása a természeti élet egy megfelelő hangulatának [Stimmung des Naturlebens] (igazság) reprodukálásával”.<sup>89</sup> E meghatározás után egy mellékletet is csatol: A „lelki hangulatok [Gemüthsstimmung] és a természeti állapotok [Naturzuständen] közötti megfelelésről”, amelyben „a természeti táj számtalan metamorfózisában kifejeződő sajátos hangulatok [Stimmung]” érdeklik.<sup>90</sup> Krúdy regénye nem tételezi az időjárás és a lelki hangulat szerves egységét, s ez elszakadást jelent az atmoszféra értelmezésének romantikus örökségétől:

A Király utcára nyíló ablaktáblák mögött [...] mind sűrűbben rengő-ringatózó hóesés keletkezett, néha olyan nagy pelyhek is mutatkoztak, amelyek bizonyára valamely meggondolandó üzenetet is hoztak magukkal a szép másvilágról. Ugyanilyen hólakodalom mutatkozott a „Bécs városá”-hoz címezett helyiség udvari ablakain át; ott is, itt is bőségesen havazott; de lehetséges, hogy valaki mindjárt felnyitja

<sup>88</sup> Carl Gustav CARUS, *Neun Briefe über Landschaftsmalerei, geschrieben in den Jahren 1815–1824. Zuvor ein Brief von Goethe als Einleitung*, Gerhard Fleischer, Leipzig, 1831. A mű időszerűségét tanúsítja, hogy modern német kiadása mellett francia és angol nyelven is elérhető, a közelmúltban pedig számos tudományos értekezés tárgyalta. Carl Gustav CARUS, *Neuf lettres sur la peinture de paysage* = Carl Gustav CARUS – Caspar David FRIEDRICH, *De la peinture de paysage dans l’Allemagne romantique*, Klincksieck, Paris, 1988; Carl Gustav CARUS, *Nine Letters on Landscape Painting. Written in the Years 1815–1824; with a letter from Goethe by Way of Introduction*, ford. David BRITT, Getty Research Institute, Los Angeles, 2002.

<sup>89</sup> CARUS, *Nine Letters on Landscape Painting*, 91.

<sup>90</sup> Uo., 92-94.

a kocsmajót, és csendes káromkodással közli a csaposlegénnyel, hogy még vannak kerületek Pesten, ahol nem ismerik az ily mértéktelen havazást, ahol a háziurak, házmesterek és más hivatalos állomásba, felelős rangba előrukkoltatott személyek tudják a módját, hogy mit kell a havazás ellen tenni. Dallosi D. Adolf, a Folies Caprice igazgatója énekelheti a maga népszerű dalait a havazásról, de a Belvárosban a „házfelügyelők” mégiscsak seprővel fenyegetőznek a járókelők felé, mintha azok hoznának magukkal havazást és egyéb veszedelmet.<sup>91</sup>

Ahogy a Duna és a téli táj megjelenik a szövegben, az nyilvánvalóan az adott és az elképzelt keveredésének eredménye. A szó, külső vonatkoztatási mezejét elhagyva, s áthelyeződve az elbeszélés fiktív világába, elveszti referenciális meghatározottságát, s olyan jellé válik, amely lehetséges értelmek elképzése felé mutat. A regényben megjelenített táj hangulata nem a Stimmung pszichológiai fogalmával közelíthető meg, mivel ennek személyes élményre szűkített jelentése elszakad a zenei metaforától, amelyet a *Boldogult úrfikoromban...* mozgósít. Krúdy hangulat-értelmezése közelebb áll Alois Riegl és Georg Simmel felfogásához, akik a művészet és a táj Stimmungjáról elmélkedtek. Mindketten termékenyen használták a metaforát, amelyet ráhangolódásként vagy diszpozícióként értelmeztek, egyaránt alkalmazva a természetre és a szellemre.

Hatástörténeti szempontból Krúdy elsősorban a Stimmung-ot „élő” metaforaként használó gondolkodók örökségéhez kapcsolható, s kevésbé a hangulat lélektani megközelítéseihez. A Stimmung értelmezői hagyományában a hangulat az elme egyesítő elvét (Kant, Schiller, Schopenhauer), a világnézetek egységét (Dilthey), a természet teljességét (Riegl) jelölte, tehát alapvetően egyesítő szerepet töltött be. A *táj filozófiájában* (1913) Simmelnél ez abban a gondolatban ölt testet, mely szerint a táj, tehát a természet teljességén belül lehatárolt sajátos képződmény hangulata (Stimmung) áthatja annak minden különálló alkotóelemét, gyakran anélkül, hogy bármelyiknek is tulajdonítható lenne. A hangulatot lelkiállapotra visszavezető pszichológiai magyarázatok nem hagynak teret a Stimmung metafora összetettségének, amely Kanttól Schilleren át egészen Heideggerig jelen volt. A regény újraolvasása felől Nietzsche különleges helyet foglal el a hangulat fogalomtörténetében. Korai, kiadatlan írása szerint a hangulatok vagy belső küzdelmekből, vagy a belső világra nehezédő külső nyomásból származnak. Nietzsche zenei hasonlatokkal él: a hangulat (Stimmung) súlya akkor nehezedik a lélekre, ha egy esemény (Ereignis) nem talál neki megfelelő akkordot (Saite).<sup>92</sup> Az irodalmi olvasás számára a legnagyobb kihívást a hangulat értelmezéstörténetében fordulatot hozó Heidegger jelenti, aki folyamatosan hang-

<sup>91</sup> KRÚDY, I. m., 132–133.

<sup>92</sup> „Aber nicht nur durch den Wille[n] nimmt die Seele an; die Seele ist aus demselbe[n] Stoff aus dem die Ereignisse gemacht sind oder aus ähnliche[m] und so kommt es, daß ein Ereignis, das keine verwandte Saite trifft, doch mit der Last der [Stimmung] schwer auf der Seele liegt und allmählich ein solches Uebergewicht erlange[n] kann, daß es den ande[r]n Inhalt der Seele zusammendrückt und einengt.” Friedrich NIETZSCHE, *Über Stimmungen* = Uő., *Frühe Schriften*, II., 1861–1864, szerk. Hans-Joachim METTE, DTV, München, 1994, 407.

súlyozza, hogy alapvetően hibás megközelítés a Stimmung pszichológiai szempontból való tárgyalása: a Stimmung nem fogható fel mentális állapotok szempontjából, mivel nem egy elmén belüli történézés. Egy korszak lezárulásával esne egybe Krúdy életműve, ha nem a *hangulat poétikája*, hanem a *hangulat politikája* szolgálna az értelmezés vezérfonalául, mint Giorgio Agamben esetében, aki szerint a „lélek csendes zenéjére való odahallgatás” véget ér Európában 1930 körül.<sup>93</sup>

Vajon Krúdy regényének hangulata átírható-e egyéni lelkiállapotok kifejezésévé? Töredékesen és részlegesen. A regényalakok azonossága kétséges, az arc megkülönböztethetetlen az álarctól. Vilma, ahogy belép a margitszigeti szálloda üvegezett falú ebédlőjébe, melegséget áraszt maga körül, amelyre az ide behúzódók vágnak, ugyanakkor úgy fest, mintha csupán hangulatteremtő kellék volna a színpadon „magvakat ropogtató madár a kalitkába [sic!].”<sup>94</sup> Kalapja önálló életet él, de egészében véve valószerűtlenül hat, mintha élettelen próbabábut díszítene. Mindenesetre érzelmeiket kifejező hangulatokról e részletgazdag leírás esetében aligha lehet beszélni. Nietzsche önkényes jelentéstulajdonításként leplezi le a hagyományozott lélektani, erkölcsi és vallási szóképzlet egyszerűsítéseit *Über Stimmungen* (1864) című, korai, kiadatlan írásában. A hangulatok éppen azért érdekesek, mivel az ének a menthetetlen sematizálás által elfedett rétege jut felszínre általuk, az idő áramlása. Az idő tanúi, az elmúlt világ tárgyai a regényben hangulatot ébresztenek, visszaverik a beljük vetített belső tartalmakat, de a visszatekintő hozzájuk fűződő viszonyában nem tárgyi referenciával rendelkező érzelmei a meghatározóak, hanem *hangolt létezés-módjának* feltárulása és visszahúzódása önmagába.

A tárgyat kereső elbeszélésben szavakból bomlik ki a történet. A *mint* és a *mintha*, vagyis a névszók, illetve a feltételes múlt idejű cselekvések hasonlításához használt kötőszavak behálózzák a regény teljes szövegét, kettőszázötvennégy, illetve kettőszázkét alkalommal fordulnak elő. Metaforikus társítások és metaforikus érintkezések kereszteződő láncolata kapcsolja össze egymással a narratív építőelemeket. Elsősorban nem lelkiállapotokat helyettesítenek a szavak, amikor a szereplő elbeszélőként színre lépnek. Krúdy hősei nem benső tulajdonságoknak megfelelő vonásokat *ismernek fel* környezetükben, hanem egymásból kibomló hasonlatok prizmáján át érzékelik a világot.

Vajon képes-e a hasonlat feltárni a hangulatot mint diszpozíciót, abban az értelemben, amely a „jelenvalólet belevettségét” nyilvánítja meg? A hangulat *rányomja bélyegét* az emberi létezésre. Heidegger bírálata a költészetet értelmező Benn „Wie”-jéről Ricœur így foglalja össze: „Gottfried Benn értelmezése ellen tiltakozva, aki

<sup>93</sup> „The registering of Stimmungen, the listening to and transcription of this silent music of the soul, came to an end once and for all in Europe around 1930.” Giorgio AGAMBEN, *Idea of Prose*, ford. Michael SULLIVAN – Sam WHITSITT, State University of New York Press, Albany, 1985, 90. Agamben „a depresszió és az apátia általános érzését”, amely a modern társadalmat jellemzi, olyan zenének tulajdonítja, amely „már nem muzeálisan hangolt” („no longer museically tuned”). Agamben a zene és a politika állapotát egyenértékűnek tekinti: „the state of music defines the political condition of a given society better than and prior to any other index.” Giorgio AGAMBEN, *What Is Philosophy?*, ford. Lorenzo CHIESA, Stanford University Press, Stanford, 2017, 106; 102.

<sup>94</sup> KRÚDY, *I. m.*, 17–18.

a »Wie«-t a hasonlítás »mint«-jére korlátozza, Heidegger azzal vádolja meg a költőt, hogy a költői igét a »szárított növények« gyűjteményének egy »példányára« szűkíti le.<sup>95</sup> A költészet sokkal inkább abba a magasba tör, ahonnan a nyelv leereszkedik, amikor a holt metafora a növénygyűjteményben tér nyugovóra. Akkor hát melyik az igazi költészet? Az, válaszol Heidegger, amelyik „a leghatártalanabb látást kelti”, amelyik „lényegének eredetébe vezet vissza a szót”, amelyik „megjelenteti a világot”.<sup>96</sup>

A *hangolt létezés*mód megfelelő körütekintéssel vonatkoztatható a regény szereplőinek diszpozíciójára. A *Boldogult úrfikoromban*... aposztrófájának poétikai alakzata összekapcsolható a *diszpozíció időbeliségének* Heidegger adta értelmezésével:

A hangulat oly módon tár fel, hogy odafordulunk saját jelenvaló-létünkhöz, vagy elfordulunk tőle. A saját belevettségünk hogy-jával való szembesülés – akár tulajdonképpen módon lelepleződik, akár nem-tulajdonképpenien elleplezően – egzisztenciálisan csak akkor lehetséges, ha a jelenvalólét léte értelme szerint állandóan voltként van. A voltságot nem az hozza létre, hogy szembesülünk azzal a belevetett létezővel, amely mi vagyunk, hanem csak a voltság eksztázisa teszi lehetővé a magára-találást [Sich-finden] a magunkat-valahogyan-érzés [Sich-befinden] módján. A megértés elsődlegesen a jövőn alapul, a diszpozíció [Befindlichkeit] ezzel szemben elsődlegesen a voltságban időzik. A hangulat időzik, azaz specifikus eksztázisa egy jövőhöz és jelenhez tartozik, persze úgy, hogy a voltság módosítja az egyaránt eredendő eksztázisokat.<sup>97</sup>

A *mulandóság* sejtelve megérinti a személyes múltat megszólító szereplőket, ám a regény a diszpozíció időbeliségét azzal is érzékelteti, hogy *a jelenben éppen bekövetkező eseményt a jövőből visszatekintve legendaként, vagyis „voltságában” teszi hozzáférhetővé:*

Löffelmann, mint hűségese küldönchöz illik, ezalatt földre helyezett hátikosarából kirakosgatta a küldeményt. A különböző színű, sárga, zöld, kék, vörös selyempapirosokból egymás után bontogatta ki a hétdecis és háromdecis butéliákat, amelyekről egyik előadásában (talán éppen fertályóra előtt) az Elnök megemlékezett.

– Özvegy nagyságos asszonyunknak tudomására jutott, hogy a méltóságos Elnök úr hiába keresi Pesten ezeket a bizonyos palackokat. A mi pincénkben maradtak ezekből a régi butéliákból, parancsot adott tehát, hogy a butéliákat ide elszállítsam.

[...] Az Elnök minden kísérlete hiábavaló volt, hogy némi ajándékot keressen elő bugyellárisából a házmester részére. Az eltűnt. Az Elnök tehát kénytelen volt az asztalra helyezett tárgyak közül: a Budapesti Önkéntes Mentők kék zománcú perselyét maga előtt elhelyezni, amelyet először megrázott, hogy meggyőződjön

<sup>95</sup> Paul RICCEUR, *Az élő metafora*, ford. FÖLDES Györgyi – JENEY Éva, Osiris, Budapest, 2006, 207.

<sup>96</sup> Uo., 419.

<sup>97</sup> HEIDEGGER, *Lét és idő*, 392–393.

a benne zörgő nadrággombokról, aztán a további intézkedés végett keze ügyében tartott.

– Ócska nadrággombokat adnak a derék mentőknek – dörmögte magában, mintha még mindig nem akarta volna észrevenni az asztalon elhelyezett, „butélia-batériát” (amint későbbben a hagyományok a váratlan küldeményről megemlékeztek).<sup>98</sup>

A hangulat egzisztenciális alapjellege nem más, mint a „visszavitel valamire.” A „diszpozíció elsődlegesen a voltságon alapul” – írja Heidegger.<sup>99</sup> Krúdy alakjai az ábrándos emlékezés állapotában valósággal visszafelé élnek. A „hangulatok egyedül az időbeliség alapján lehetnek azok, és amit egzisztensen »jelentenek«. Az időbeli interpretáció a félelem és szorongás fenomenjeire korlátozódik.”<sup>100</sup> Krúdy regényének hősei az idő múlását *szorongva* veszik tudomásul. A külvilág hátborzongató idegenségére utal, hogy fenyegetően kísért a záróra, amikor el kell hagyniuk a vendégeknek a fogadó szigetszerű közösséget: „sokszor felemelik poharaikat, mintha azzal végezni akarnának. De szerencsére közbejön valamely új téma, amely miatt meg lehet hosszabbítani a kocsmában való tartózkodást. (De hiszen mi is várja otthon az embert egy Király utcai művirágkészítő boltocskájában?)”<sup>101</sup> A mulandóságon merengve a regény szereplői olyan önfeledt játékra hangolt állapotba kerülnek, mely az „esztétikai állapot” kifordított értelmében kapcsolódik a Stimmung fogalomtörténetéhez: szabadon lebegnek a képtelen és az elérhetetlen között. A hangulat érzékelése a helyet, a teret, a sörházban időzőket atmoszferikus közösségben köti össze. A „hangolt tér” magához hasonítja a benne időzőket: „Podolini, az egykori alszolgabíró, mintha már visszanyerte volna rendes »felvidéki kedvét«.”<sup>102</sup> A hangulat határozza meg Krúdy hőseinek beállítottságát. Az ember diszpozíciója (Befindlichkeit) Heidegger fogalommeghatározása szerint az, ahogy valaki van. Az emlékezet nem engedi rendelkezésre állóként megtapasztalni az elmúlt jelent, amelybe bocsátkozva az ember találkozhatna önmagával. A jelenvalólét időbeliségének megértését megelőzi a hangoltság, amelynek – mint a világhoz való alapviszonynak – a feltárhatósága az „emberi” megváltozott jelentésének kérdését érinti a 20. század harmincas éveinek regényirodalmában. Az érzéki materialitások pusztá fízológiai újraérezékelésén túl vezet Krúdynál a megszólított idő felől érkező hang, amely – Heidegger értelmezésében – mindig már „az által van hangolva és meghatározva, amit mi hallunk.”<sup>103</sup> A „mi” névmás használata arra figyelmeztet, hogy a hangulat nem feleltethető meg az én lelkiállapotának, hanem a „conditito humana” meghatározottságaként azt jelenti: mulandóságra ítélve vagyunk ráutalva a világra.

<sup>98</sup> KRÚDY, I. m., 140–141.

<sup>99</sup> HEIDEGGER, *Lét és idő*, 557.

<sup>100</sup> *Uo.*, 558. (Kiemelés tőlem – D. I.)

<sup>101</sup> KRÚDY, I. m., 57–58.

<sup>102</sup> *Uo.*, 13.

<sup>103</sup> „[W]as das Ohr vernimmt und wie es vernimmt, wird schon durch das gestimmt und bestimmt, was wir hören.” Martin HEIDEGGER, *Der Satz vom Grund*, Günther Neske, Pfullingen, 1978, 87.

Krúdy hősei személyes emlékezetükhöz fordulva a múltba révednek, ahová a képzelet szülte tünemények tartanak. A vágy performatív működésével nem fér össze a kognitív reflexió. Az elbeszélés kiapadhatatlan ironiája ellenben éppen ebből az össze nem illésből fakad. Krúdy regénye nemcsak ironikus önértelmezéseivel tartja távol a szövegtől a hangulat kiváltotta affektusok allegorikus lélektani magyarázatait, hanem mindenekelőtt létesülő nyelvének ironiájával. A metafora és a metonímia atmoszferikus összekapcsolása megnyitja hangulat és életérzés egyértelmű azonosítása előtt „a referenciális eltévelyedés (referential aberration) szédítő (vertiginous) lehetőségeit”,<sup>104</sup> ám az olvasatban keletkező „szemiológiai enigmák” arra figyelmeztetnek, hogy a nyelvteremtő regény nem érzéseket ad vissza, hanem „csak” érzések leképezéseit. A *Boldogult úrfikoromban...*, kilépve a nyelv nem retorikus természetességének és a személyiség egységének szemléleti keretrendszeréből, a hangulat új tapasztalati módjának mélyreható feltárásával és előállításával tűnik ki az avantgárd utáni modernség magyar irodalmából. A személyes emlékezet megszólítása énszerű alakzat, a tünékeny idő átélésének hangulata azonban már nem kizárólag a megszólító szubjektív érzelmeihez kötődik a szövegben, hanem a jelenvalólét végességének tapasztalatához. A hangulat zenei eredetű metaforája eltávolodik a lelkiekre való átviteltől a mulandóság által megszólított ember helyzetének kifejezése felé. A ráhangolt tér megidézése a tünékeny idő atmoszférájával együtt fokozatosan változik át az abszolút, önmagát meghatározó regény jelentés és jelenlét között valószínűsíthető közbülső tartományává Krúdy teremtett nyelvi világában.

<sup>104</sup> Paul de MAN, *Szemiológia és retorika* = Uő., *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. FOGARASI György, Ictus, Szeged, 1999, 23. Illetve angolul: Paul de MAN, *Semiology and Rhetoric* = Uő., *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale UP, New Haven, 1979, 10.



## Horváth János és az irodalmi tudat

1922-ben Horváth János az általa és Thienemann Tivadar által szerkesztett *Minerva* folyóiratban publikálta *Magyar irodalomismeret* című tanulmányát, amely – a címhez fűzött lábjegyzet szerint – noha önmagában is teljes értékű teoretikus munkának tekinthető, mindössze bevezetőjéül szolgál egy még nagyobb lélegzetvételi értekezésnek.<sup>1</sup> Ez az értekezés, jelzi a címhez fűzött lábjegyzet, „a magyar irodalomtörténet önelvű rendszerezésére tesz kísérletet”,<sup>2</sup> vagyis az irodalomtörténet-írás egy olyan stratégiáját avatja szervezőelvévé, amely a legalapvetőbb szinten az irodalmi és nem irodalmi szempontok elkülönítésén alapszik. Horváth vállalkozása a megjelenésekor egyszerre hatott újszerűnek és jól előkészítettnek. A kortárs reflexiók között találhatunk a tanulmány komplex, a befogadói helyzetre is figyelemmel lévő, újfajta szemléletmódját kiemelő írást,<sup>3</sup> valamint olyan részletes analízist is, amely ezzel szemben arra mutat rá, még hozzá teljes joggal, hogy a *Magyar irodalomismeret* előzményei már a szerző korai munkásságában is megtalálhatók.<sup>4</sup>

Horváth gondolatának radikalitása a korabeli irodalomtörténet-írói gyakorlat perspektívájából meglehetősen jól érzékelhető.<sup>5</sup> Beöthy Zsolt nagyhatású, sőt – ter-

<sup>1</sup> Horváth ezt az értekezést, *A magyar irodalom fejlődéstörténetét* végül – és ez meglehetősen sokatmondó – nem adta közre, élete végéig kéziratossá formában őrizte. Éppen ezért, amikor Horváth 1920-es évekbéli teoretikus gondolkodásáról szólnunk, mindenekelőtt a *Magyar irodalomismeret*re kell koncentrálnunk. A magam részéről nem értek tehát egyet Szili József megállapításával, amely szerint „[e]zt a koncepciót egészében lehet vagy kell értékelni”. SZILI József, *A magyar irodalom önelvű rendszerezése = A magyar irodalom története III. 1920-tól napjainkig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András, Gondolat, Budapest, 2007, 39. A *Magyar irodalomismeret* a honi irodalmi modernség egy hatástörténetileg rendkívül jelentős, megjelenésétől sokat és sokféle hivatkozott, olvasott és ismert dokumentuma, és mint ilyen, a maga jogán is szoros olvasásra, elmélyült megértésre érdemes teoretikus szöveg. Ez annál is inkább igaz, mivel, ahogy látható lesz, Horváth tanulmánya – döntő állításainak formális jellege miatt – éppen azokat az életmű más darabjaira jellemző elemeket (önkényesség, ideologikusság, nagyfokú teleologikusság) nélkülözi, amelyek miatt a szerzőt a jelen horizontjából elmarasztalni szokás. A tanulmány jelentőségét illetően hasonló álláspontra helyezkedik Kenyeres Zoltán, aki a szöveget „máig alapvető irodalomlétszemléleti értekezésnek” nevezi: KENYERES Zoltán, *Vázlat Horváth Jánosról = Uő., Korok, pályák, művek. Válogatott tanulmányok*, Akadémiai, Budapest, 2004, 172.

<sup>2</sup> „Egy tanulmány bevezetéséből, mely a magyar irodalomtörténet önelvű rendszerezésére tesz kísérletet.” HORVÁTH János, *Magyar irodalomismeret. A rendszerezés alapelvei*, *Minerva* 1922/4–7., 187.

<sup>3</sup> „Tanulmányából különösen azokat a fejtegetéseket találjuk kiemelendőknek, melyek az olvasónak, mint az irodalom harmadik alaptényezőjének (író, mű, olvasó – ebből áll az irodalom) az irodalomtörténetbe való bevonását kísérlik meg.” Sz. n., [Cím nélkül], *Szózat* 1922. augusztus 6., 17. Ugyanez: Sz. n., *Kritika egy tudományos folyóiratról*, *Dunántúl* 1922. augusztus 12., 4. Lásd még hasonló vonatkozásban: RÓNAY György, *Századeleje*, *Magyar Kultúra* 1936/13–24., 171.

<sup>4</sup> BISZTRAY Gyula, *Modern irodalomszemlélet. Horváth János új könyve*, *Magyar Szemle* 1931/5–8., 22–32, különösen: 24. Horváth munkásságának nagyfokú koherenciájára mutat rá az értékelő utókor is: NÉMETH G. Béla, A „nemzeti klasszicizmus mestere” – a „nemzeti klasszicizmus tanítványa”. *Horváth János és a 19. század = Uő., Hosszmetsetek és keresztmetsetek*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 476.

<sup>5</sup> Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Történetiség – megértés – irodalom*, Universitas, Budapest, 1995, 43.

mészetesen Horváth számára is – megkerülhetetlen millenniumi szintézise, *A magyar irodalom kis-tükre*, mely még a kimerült eposzhagyomány egyes műfaji jegyeit történeti elbeszélésébe integrálva<sup>6</sup> és a nemzeti lélek vagy szellem<sup>7</sup> megnyilvánulásának mértékét kánonformáló vezérelvvé avatva lépett fel, az irodalmat – ilyesformán mint a nemzeti szellem kitüntetett, hiszen legközvetlenebb megnyilvánulási formáját<sup>8</sup> – elsősorban politikai és morális kódok felől tartotta megközelíthetőnek. Ahogy Szénási Zoltán írja, „Beöthy esetében ezek kifejezetten férfias, katonai erények: bátorság, egyenesség s (a pártoskodások ellenére is) legjelentősebb nemzeti érdek iránti elkötelezettség, áldozatkészség”.<sup>9</sup> Beöthy irodalomtörténete, ellentétben – az egyébként önmeghatározása szerint is inkább Gyulai Pál munkássága felől építkező<sup>10</sup> – Horváth 1922-ben napvilágot látott koncepciójával, mely az „önelvűséget” helyezi a középpontba, a magyar irodalom és a politika kapcsolatát ekként egymástól elválaszthatatlannak mutatja: „talán nincs nemzet a világon, melynek egész irodalma oly egyen s benső és szoros viszonyban állott volna politikai életével, mint a magyar”.<sup>11</sup>

Ebben persze nincs semmi meglepő: az irodalom és a politika Beöthynél megfigyelhető egymást feltételező, egymással szerves kapcsolatban álló jellegének tételezése<sup>12</sup> tulajdonképp szervesen illeszkedik a magyar irodalomtörténet-írás Toldy Ferenctől eredeztethető, az irodalom történetét elsősorban a politikai közösség – és az annak lényegét alkotó nemzeti szellem – története felől elgondoló hagyományába. Ez a hagyomány az irodalmi alkotások létét és az irodalommal való foglalkozás gyakorlatait egy olyan rendben tartja elgondolhatónak, amely a művek esztétikai dimenzióját végső soron jogi, etikai és teológiai kódok felől mutatja megközelíthetőnek, hiszen, alapfeltevése szerint, az esztétikai szüntelenül és szükségszerűen visszaíródik a nemzeti létezés funkcióteljességét reprezentáló/megnyilvánító szellem struktúrájába, amelyből származik. A létesülés mint ilyen egyfajta le- és elkötelezettséget is magával von, egy, a nemzeti szellem viszonyában megragadható eredendő adósságot, amelyet le kell róni, vagy legalábbis: amelynek lerovására törekedni kell. Az irodalmi művek megalkotása és

<sup>6</sup> Vö. SZÉNÁSI Zoltán, *A magyar nemzettudat kis-tükre. Beöthy Zsolt irodalomtörténeti szintéziséről* = Uő., *Néma várostrom. Népnemzeti tradicionalizmus és konzervatív kritika a magyar irodalmi modernség kontextusában 1920 előtt*, Universitas, Budapest, 2018, 36. Emellett Beöthy könyve az eposz ünnepi funkcióját is átvette, ehhez lásd Dávidházi Péter részletes áttekintését: DÁVIDHÁZI Péter, *Egy nemzeti tudomány születése. Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*, Akadémiai, Budapest, 2004, 852–870.

<sup>7</sup> Munkáiban Beöthy ezeket szinonimaként használja: BEÖTHY Zsolt, *Az irodalomtörténet elmélete*, I., s. a. r. dr. Lázár Piroska leánygimnázium ifjúsága, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest, 1940, 12.

<sup>8</sup> BEÖTHY Zsolt, *A magyar irodalom kis-tükre*, Athenaeum, Budapest, 1920<sup>6</sup> [első kiadás: 1896], 22. Lásd még: Uő., *Az irodalomtörténet elmélete*, I., 9; 30.

<sup>9</sup> SZÉNÁSI, I. m., 37–38.

<sup>10</sup> Vö. DÁVIDHÁZI, *Egy nemzeti tudomány születése*, 819–822. Gyulai és Horváth kapcsolatához lásd: KOROMPAY H. János, *Gyulai Pál és Horváth János = (B)Irodalom. Gyulai Pál az irodalom élén*, szerk. AJKAY Alinka – CSÁSZTVAY Tünde, reciti, Budapest, 2018, 103–109.

<sup>11</sup> BEÖTHY, *A magyar irodalom kis-tükre*, 213. Lásd még a hatodik kiadáshoz írott előszót: „A magyar szellem folytonosságának megszakadása az irodalomban: a magyar politikai fejlődés, talán az élet megszakadása.” Uo., 8. Lásd még ehhez Schöpflin Aladár ilyen irányú megfigyelését: SCHÖPFLIN Aladár, *A magyar irodalom története a XX. században*, Grill Károly Könyvkiadóvállalata, Budapest, 1937, 55.

<sup>12</sup> Vö. BEÖTHY, *Az irodalomtörténet elmélete*, I., 30–32. „A nemzet politikai történetének egyes tényei csak az illető nemzet irodalmában megjelentő nemzeti lélek ismerete által lesznek világossakká.” Uo., 32.

az irodalmi művekkel való foglalkozás e renden belül éppen ezért a nemzeti felelősségvállalás egy-egy formájaként lesz értelmezhető. Az irodalmi mű esztétikai dimenziója ekkor sohasem állhat magában: az irodalom tapasztalata egyszerre integrálja magában a jogi, az etikai, a teológiai és az esztétikai szférát, az irodalom elgondolhatóságát ezek történeti összefüggérendszerére utalva.

Az előbbieket fényében érthető csak meg igazán, miben is állt a *Magyar irodalomismeret* tétje. Amikor Horváth az irodalomtörténet-írás elméletének kidolgozása során az irodalomtörténet szervezőelveinek és az azokról való gondolkodásnak a tárgyalásába bocsátkozott, körülhatárolva saját pozícióját, a maga lendületességével a szempontjából mindenekelőtt két rendkívül fontos, negatív elkülönítést vezetett be. Ennek folyamán először is elutasította azt a szubsztancialista gondolatot, amely szerint az irodalom fogalmi elgondolhatósága kívül helyezhető a történeti megismerés hatókörén, akár egy általános, ahistorikus irodalomfogalomnak, akár a jelen irodalmi horizontjának a totalizálása révén:

Az irodalom fogalma nem állandó, hanem történelmileg alakuló, változó fogalom; korszerinti megkötöttségében tehát nem fogadható el vezérelvül egy, az irodalom egész történeti anyagát rendszerező szintézis számára. [...] Mert hisz a mi kérdésünk csak az lehet: mikor mit tartottak irodalomnak, nem pedig, hogy mi mit tartunk annak.<sup>13</sup>

A *Magyar irodalomismeret* második, az előzővel összefüggő igen jelentős elhatárolása az irodalomtörténet-írás sajátos szempontjainak nélkülözhetetlensége kapcsán tűnik fel. Horváth, bár ez Beöthy perspektívájából még megengedhetetlennek minősült volna, korántsem elutasítva azt, elkülönítette az irodalomtörténet-írói praxist a nemzeti szellem manifesztációjának történeti kutatásától (ami által, mint erre Horváth maga is utal, implicit módon szembe is fordult a magyar irodalomtörténet-írás meghatározó hagyományával és minden korábbi szintézissel):<sup>14</sup>

Kétségtelen, hogy a nemzeti elvű rendszerezés tárgyi igazságon alapszik s mint szaktudományi jelenség mélyen gyökerezik a hazai előzményekben [...]. Jogosulatlannak nem is mondható hiszen vezérelve egy olyan ösztön-erő, mely műveltségi fejlődésünk egész területén érvényesül, s melynek mozgó hatalmából a szellemi élet minden ága s így az irodalom is részesedik. De ép ebből következik, hogy a nemzeti elv nem kizárólag az irodalomé, nem saját elve az irodalmiságnak. Már pedig az irodalomtörténet önálló, vagy önállósulni kívánó tudomány-egyed; a nemzeti elv alá foglalva azonban segédtudomány szerepére utaltatik, csak egyik ágává tétetik meg az összes nemzeti történetnek, a magyar szellemi élet összes történetének, holott szaktudományunk éppen annak megfigyelését célozza, hogy miként különül el e közös, széles

<sup>13</sup> HORVÁTH, *Magyar irodalomismeret*, 189; 197. (A kiemelést elhagytam – B. G.)

<sup>14</sup> „A szintézis valami nagy, összefüggő egésznek, egynemű egységnek fogja fel anyagát: van tehát vezérelve, összefoglaló szempontja.” *Uo.*, 187. Horváth a fogalmat ugyanitt az irodalomtörténet szinonimájaként használja.

alapról s miként fejlődik önálló összefüggésként tovább az, amit magyar irodalomnak nevezünk. S ha irodalomtörténetünk mindeddig oly rendszerező elvet vallott magáénak, mely nem csupán az övé, hanem mindazon történeti tudományoké, melyek a magyar szellemi élet múltjával foglalkoznak: ez csak azt jelenti, hogy a nemzeti történeti tudományok összességéből még eddig nem önállósult eléggé, a maga speciális feladatait nem határozta meg kellő tisztasággal.<sup>15</sup>

Az irodalomtörténeti kutatás eszerint sem az irodalom ahistorikus történeti állandóként elgondolt fogalmára, sem pedig a nemzeti szellemére nem támaszkodhat saját funkciójának és gyakorlatainak megalapozása során. Amíg az előbbi esetében az irodalomfogalmak történeti feltételezettsége és ebből következő sokszínűsége lehetetleníti el az irodalom lényegének meghatározását (a latinitás kultúráját is magában foglaló „litteratura” például nem azonos a nemzeti nyelvű szépirodalom modern fogalmával),<sup>16</sup> addig az utóbbi azért nem válhat az irodalomtörténet-írás szervezőelvévé, mert a nemzeti szellemre irányuló tudományos érdeklődés, legyen az akár irodalom-, társadalom- vagy politikatörténeti, a kutatás tárgyát eminens módon helyezi kívül a vizsgált jelenségen. Innen nézve akár azt is lehetne mondani, hogy a nemzeti szellem irodalmi megnyilvánulásaira irányuló kutatás ára a jelenség, esetünkben tehát az irodalom bizonyos mértékű, ám az irodalomtörténet autonómiáját – ha úgy tetszik, „kಿದifferencializálódását” (*Ausdifferenzierung*)<sup>17</sup> – mindig jelentős mértékben csorbító, és ezért Horváth számára meghatározó érvényű felejtése. Ez az oka annak, állapítja meg közvetlenül az előbbieket után a szerző, hogy az „irodalomtörténetnek *irodalmi* elvről, *önelvű* rendszerezésről kell gondoskodnia, ha mint szaktudomány a maga lábán akar állni.”<sup>18</sup> Rendkívül fontos ugyanakkor felfigyelni arra, hogy az irodalmi elv elsődlegessége Horváthnál mégsem zárja és nem is zárhatja ki a művek nemzeti karakterére ügyelő irodalomtörténeti figyelmet. Ennek két főbb oka van.

Egyfelől, habár a nemzet irodalmi reprezentációja, mint látható volt, nem lehet az irodalomkutatás központi tárgya anélkül, hogy az irodalomra mint irodalomra irányuló figyelmet veszélyeztetné, a „nemzeti ösztön”, valamint a történeti megismerés egy magasabb fejlettségi fokán: „öntudat”<sup>19</sup> azoknak az erőknél a megnyilvánulásaiként ismerhető fel, amelyek az irodalmi alkotásokat – a nemzeti értékek kitüntetett formáiként – maguk is meghatározzák, előállításukban lényeges szerepet vállalva. A nemzeti elv mint ilyen az irodalmi alkotás és irodalomértelmezés diszpozicionális feltételeként azonosítható. Vizsgálata pontosan ebből következően nem lesz azonos

<sup>15</sup> Uo., 190.

<sup>16</sup> Uo., 196.

<sup>17</sup> Niklas LUHMANN, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, I., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998, 66. Arra, hogy Horváth koncepciója összefüggésbe hozható Luhmann rendszerelméletével, már Kulcsár-Szabó Zoltán is rámutatott: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Az „alapviszony” Horváth Jánosnál és Thienemann Tivadarnál = Szerep és közeg. Medialitás a magyar kultúratudományok 20. századi történetében*, szerk. OLÁH Szabolcs – SIMON Attila – SZIRÁK Péter, Ráció, Budapest, 2006, 53.

<sup>18</sup> HORVÁTH, *Magyar irodalomismeret*, 190–191.

<sup>19</sup> Uo., 191.

az irodalom jelenségeinek vizsgálataival, mivel ez utóbbiak szükségszerűen túlnyúlnak a létüket megalapozó diszpozíció területén. Az irodalom tehát, miközben a nemzet diszpozicionális sajátosságainak nyomát viseli magán, sohasem korlátozható és a legkevésbé sem redukálható pusztán erre a tulajdonságára (többek között azért sem, mert tematikus szinten Horváthnál nagyon is elképzelhető az irodalom „nemzetietlen”, ennyiben saját konstitúciójával szembeforduló formája).<sup>20</sup>

Másfelől a nemzeti elv érvényesülése Horváthnál már csak azért is megkerülhetetlen, mert, ahogy a szerző hangsúlyozza, a különböző nemzeti irodalmak eltérő nemzeti diszpozíciókkal, történeti lehetőségfeltételekkel és hatóerőkkel állnak viszonyban, ami azt is jelenti, hogy megfigyelhető azonosságaik – ezek öltenek majd testet az „irodalmisság” fogalmában – ellenére az irodalmi alkotások egyes csoportjai nem közelíthetők meg azonos módszertani apparátus segítségével. Vélhetőleg ez az oka a nemzetihez hasonlóan „strukturált világirodalmi tudat” szembetűnő hiányának a szerző munkásságában, amelyre Szili József hívta fel a figyelmet. Megjegyezhető ugyanakkor, szemben Szili kategorikus megállapításával,<sup>21</sup> hogy – habár valóban nem a magyarhoz hasonlóan rendszerezett formában, de – a világirodalmi tudat Horváth gondolati felépítményében már eleve benne foglaltatik, saját helyiértékkel bír, hiszen az alkotás folyamatait mindenkor meghatározó hagyományokat a szerző egyáltalán nem korlátozza a nemzetiek körére („Amit valamely kor irodalmi élete az összes készletből magára nézve aktuálisnak tud s az eleven irodalmi viszonyba bevon: az jelenti e kor szempontjából az *irodalmi hagyományt*.”).<sup>22</sup> Innen nézve válik láthatóvá, hogy Horváth, miközben számol a különböző hagyományokkal rendelkező irodalmak közötti párbeszéd lehetőségével – lásd a „nemzetközi klasszicizmus” korszaktörténeti alakzatát a *Fejlődéstörténetben*, a tervezett, de meg nem jelent *Két korszak határán* előszavát<sup>23</sup> vagy az Ady költészetét értelmező *Ady s a legújabb magyar lírát*<sup>24</sup> –, amely rendszerében a nemzetközi tendenciák szelektív inkorporációjának formájában realizálódhat (a világirodalmi tudat eszerint, ha van ilyen, csakis a megismerés nemzeti formájának függvénye lehet: ez a Horváthnál számtalan helyen feltűnő saját–idegen megkülönböztetés tengelye), az eltérő társadalmi és kulturális feltételek, vagyis az „irodalmi termelés”<sup>25</sup> igencsak összetett valósága miatt utasítja el implicit módon a világirodalom egységesként felfogott „fejlődéstörténetének” tételezését. A világirodalom ebben a teoretikus keretben tehát éppen azért nem más, mint az egymással párbeszédben álló, ám egymás alakulástörténetében gyökeres változásokat

<sup>20</sup> Lásd ehhez: S. VARGA Pál, *Horváth János Fejlődéstörténetének örökségéről*, ItK 2009/2., 200–201.

<sup>21</sup> „Ennek az elméletnek nincs *strukturált* világirodalom-tudata. A Horváth János-féle magyar irodalom-fejlődés-történetnek nincs helye a világirodalom fejlődéstörténetében. Az általa alapul vett magyar irodalomtudatnak sincs folyamatos világirodalom-tudata, még kevésbé világirodalom-fejlődéstörténeti tudata.” SZILI, I. m., 47.

<sup>22</sup> HORVÁTH, *Magyar irodalomismeret*, 201.

<sup>23</sup> HORVÁTH JÁNOS, *Két korszak határán* = Uő. *Irodalomtörténeti és kritikai munkái*, V., szerk. KOROMPAY H. JÁNOS – KOROMPAY KLÁRA, Osiris, Budapest, 2009, 232–235, különösen: 233.

<sup>24</sup> HORVÁTH JÁNOS, *A magyar irodalom fejlődéstörténete*, Akadémiai, Budapest, 1976, 42; HORVÁTH JÁNOS, *Ady s a legújabb magyar líra* = Uő. *Irodalomtörténeti és kritikai munkái*, V., 266–310.

<sup>25</sup> HORVÁTH, *Magyar irodalomismeret*, 201.

előidézni képtelen nemzeti irodalmak<sup>26</sup> „készlete” (korpusz) és az ehhez való viszony nemzetenként és koronként változó megnyilvánulási formája (hagyomány), mert az irodalom története Horváth szerint sohasem redukálható pusztán annak poétika-történeti dimenziójára (legyen az nemzeti vagy transznacionális irodalom). Akár azt is lehetne mondani, hogy szemben a világirodalom szükségszerűen általánosító, felülről építkező modelljeivel,<sup>27</sup> Horváth munkásságában, noha korántsem ez áll a fókuszában, implicit módon a világirodalom alulról építkező elgondolása dolgozik.

Az irodalomtörténet-írás nemzeti jellegének biztosítása, mely Horváthnál mindekelőtt a magyar irodalom egyedi karakterének érvényre juttatásaként értelmezhető, az irodalom szavára való figyelmes ráhallgatás, vagy a szerző lentebbi szóhasználatára felelve: kihallgatás által valósulhat meg. A rá- vagy kihallgatás aktuusa, a meghallott „vallomás” megértése és szóhoz engedése ekként maga válik azzá a struktúramozzannattá, amely garantálni képes a nemzeti elv érvényesülését:

A magyar, német, francia, stb. irodalmak mind valamennyien irodalmak lévén, kétségkívül lesz valami közös-elvűség szintéziseikben, de azonos vezérelv mellett is más és más valóság-rendszert fognak eredményezni s önálló egyedekként különülnek el egymástól, mert történelmi határozásaiuk különfélék voltak. A tárgyi hűség követelménye tehát magában foglalja az egyediséget is. Nem szabad kölcsönkérnünk másától semmiféle sablont, sőt még csak általános filozófiai rendszert sem a magunk szintéziséhez. Örömmel ragadva meg a külföldi szaktudomány minden eszméltető tanulságát, ugyanakkor minden idegen rendszermintát el kell hárítanunk, s csak irodalmunk saját történeti anyagának a vallomására kell bízunk magunkat.<sup>28</sup>

A Toldy Ferenctől Pintér Jenőig<sup>29</sup> húzódó klasszikus paradigmától elkülönböző irodalomtörténet-írás tengelye eszerint a „történeti anyag vallomására” való ráhallgatás, mely a tudományos gyakorlat szintjén nemcsak a vizsgálat egyik alapjaként megfogalmazott „önelvűség”, hanem az emellett szintén kulcsfontosságú szerepben megjelenő „tárgyi hűség” – amely itt mindenekelőtt a történetiséghez, a vizsgálandó anyag történeti változatosságához való hűséget jelent<sup>30</sup> – letéteményeseként is elgondolható („Az óhajtott szintézisnek, mint már is látható, vannak elvi előtételei: tárgyi hűség és önelvűség, minek figyelembe vétele nélkül útunk legkezdetén eltévedhetünk.”)<sup>31</sup>

<sup>26</sup> A nemzeti irodalmak Horváthnál ennyiben akár autopoietikus, önfenntartó zárt rendszerekként is értelmezhetők: „Bármennyire is függ a környezetétől, az autopoietikus individualitás zárt rendszer.” Niklas LUHMANN, *Szociális rendszerek. Egy általános elmélet alapvonalai*, ford. BRUNCZEL Balázs – KISS Lajos András, Alkalmazott Kommunikációtudományi Intézet – Gondolat, Budapest, 2009, 286.

<sup>27</sup> David Damrosch ezt a paradigmát nevezi „élettelen globalizmusnak”: David DAMROSCH, *Világirodalom-történet felé*, ford. VADERNA Gábor, It 2014/3., 382.

<sup>28</sup> HORVÁTH, *Magyar irodalomismeret*, 194.

<sup>29</sup> Vö. Uo., 192.

<sup>30</sup> Vö. Uo., 193.

<sup>31</sup> Uo., 192.

A ráhallgatás vezérelve mind a jelenséggel mint jelenséggel való foglalkozás (önelvűség), mind pedig az abban fellelt sajtátszerűségekből és így a történetiség által támasztott kérdésekből kiinduló megismerés (tárgyi hűség) követelményeinek megfelel.

Az önelvűség követelménye annak kijelölésére utal bennünket, ami mindennemű irodalomban *állandó*; a tárgyi (történeti) hűség kívánalma pedig a *változó* (egyedítő) mozzanatok számbavételére kötelez; amaz kielégíti a gondolkodás abstractio-igényét, emez biztosítja a konkrét valóság érvényesülését a felépítendő rendszerben; amaz lehetővé teszi az egységes szempontú szintézist, emez a megrajzolható kép történeti igazságát; amaz határozza meg a szintézis egységét, emez tagoltságát.<sup>32</sup>

Az önelvűség és a tárgyi hűség fogalma Horváthnál, mint az idézett részben látható, a művek szintjén a változékonyság és az állandóság pólusaként válik megragadhatóvá. Amíg ennek értelmében az önelvűség az „irodalmiság” fogalmára épül,<sup>33</sup> vagyis arra, ami minden irodalmi műben, így a különböző nemzeti irodalmakban is közös és ezáltal az irodalom tekintetében a legmesszebbmenőkig általános és formális – „az irodalom állandó lényege”, „alapviszonya”, Horváth híres meghatározása szerint nem más, mint: „Írók és olvasók szellemi viszonya írott művek közvetítésével”<sup>34</sup> –, addig a tárgyi hűség az irodalom inherens történeti tagolódását képezi le, amely, mint látható volt, magában foglalja annak nemzeti-kulturális előfeltételezettségét is. A *Magyar irodalomismeret* rendszerében a formális állandóság és a történeti változás e kettős kötését a „fejlődés” fogalma tartja egyben.<sup>35</sup> A fejlődés itt – ellentétben Horváth teleologikus irodalomtörténeti munkáival, melyek a nemzeti klasszicizmusban ismerik fel az irodalmi fejlődés csúcát<sup>36</sup> – nem több, mint az azonos különböző alakokban való testet öltése, történetileg kondicionált, állandó és kikerülhetetlen változási folyamat, mely azonban nem érinti az irodalmiság önidentikusságának dimenzióját. A fejlődés fogalma, mely az 1922-es tanulmány keretein belül – követve Horváth 1908-as vázlatát<sup>37</sup> – az irodalom fogalmi mezejének egyfajta szűkülését, specializálódását jelöli, mint ilyen Horváth szerint képes megalapozni az irodalomtörténeti szintézis egy új formáját („Gondolatrendszer nyújt s mégis tárgyi igazságot; egyidejű; össz-szemléletet, s mégis időrendi kibonatkozást tesz lehetővé.”),<sup>38</sup> vagyis a fenti összefüggésrendszerben a fejlődés vizsgálata válik azzá a központi szervezőelvvé, amely – ellentétben az irodalommal vagy a nemzeti szellemmel, sőt az önmagában vett irodalmisággal (önelvűség) és történeti változással (tárgyi hűség) – a tárgyalt jelenség viszonyában

<sup>32</sup> Uo., 195.

<sup>33</sup> Uo., 199.

<sup>34</sup> Uo., 196. (A kiemelést elhagytam – B. G.)

<sup>35</sup> Uo., 195.

<sup>36</sup> Lásd: HORVÁTH JÁNOS, *Nemzeti klasszicizmusunk irodalomszemlélete* = Uő. *Irodalomtörténeti munkái*, IV., szerk. KOROMPAY H. JÁNOS – KOROMPAY KLÁRA, Osiris, Budapest, 2008, 951–1045. Valamint: HORVÁTH JÁNOS, *Gyulai Pál* = Uő. *Irodalomtörténeti és kritikai munkái*, V., 13–116.

<sup>37</sup> „A fejlődés fokozatai tehát ezek: magyarországi, magyar nyelvű, nemzeti tartalmú, művészi. Minden utóbbi fokozat a megelőzőnek szűkítése.” HORVÁTH, *A magyar irodalom fejlődéstörténete*, 16.

<sup>38</sup> HORVÁTH, *Magyar irodalomismeret*, 195.

adekvát módon alapozhatja meg az irodalomtörténeti munka módszertani apparátusát és gyakorlatait.

Ahogy fentebb látható volt, az önelvűségi szempont és vizsgálati fenoménja, az irodalmiság lényegét az írók és az olvasók között az írás kultúrtechnikája/-technikái által kialakított kommunikációs viszony létesíti. Horváth ezt az irodalom fogalmára nézvést tisztán formális, vagyis a szövegek – tematikai, poétikai vagy retorikai – mibenlétével kapcsolatban semmiféle előírást nem támasztó struktúramozzanatot nevezte „irodalmi alapviszonynak”. Akár azt is lehetne mondani, hogy az irodalmi alapviszony tulajdonképp az irodalmi kommunikációban részt vevő ágensek inherens, egymás viszonyában fennálló, többirányú feltételezettségének alakzata,<sup>39</sup> hiszen, túl az olvasó nyilvánvaló szerzőre és művére utaltságán, a mű – mint a szerző nem győzi hangsúlyozni – maga is csupán az olvasók által léphet be az irodalmi életbe („Amit soha senki el nem olvasott, azt soha senki nem tarthatta irodalomnak.”).<sup>40</sup> Az e viszonyba való belépés tehát a nyilvánosságba való betagozódás mozzanata is egyben.<sup>41</sup> Az irodalom korszakonként változó fogalmát a *Magyar irodalomismeret* belátásai szerint nem a művek, hanem a nyilvánosság diszkurzív tere létesíti, amelyet az olvasók teremtenek meg. Lényeges továbbá, hogy a Horváth definíciójában megjelenő írás-fogalom nem korlátozódik a szűk értelemben vett írott művek csoportjára. Sokkal inkább egyfajta tágan értett inskripció technika jelölőjeként áll,<sup>42</sup> amely meghatározás teret enged annak, hogy a rögzítés és tárolás modern technomateriális vívmányai által közvetített művek is az írás fogalmának fennhatósága alá rendelődjenek. Ugyanakkor ezzel egyidejűleg Horváth a népköltészeti hagyományt például – az archiváció eljárásainak ellenszegülő mibenléte miatt – ki is zárja az irodalmiság tartományából,<sup>43</sup> ami annak a struktúramozzanatnak a jelentőségére mutathat rá, amelynek során az írásbeliség (az irodalom tekintetében konstitutív módon) leválik a szóbeliségről, és önálló életre kel. Mint Kulcsár-Szabó Zoltán rámutat, a „Horváth elképzelt fejlődéstörténet számtalan pontján megfigyelhető az írás ilyen kidifferenciálódásának logikája: például az irodalmi és az irodalomalatti rétegek (értsd: írásosság és szóbeliség) közötti hasadás jelenti az irodalom voltaképpeni kezdetét, az írás elválása az egyetlen nyelvhez való kötöttségétől vezet a magyar nyelvű irodalom létrejöttéhez, a költészettörténet voltaképpeni kezdetét a szövegvers énekversről való leválása jelenti stb.”<sup>44</sup>

<sup>39</sup> „Írók, művek, olvasó közönség: szükségképpeni feltételei, tényezői tehát az irodalomnak s mind egyenként, mind pedig egymásra utaltságukban tárgyai az irodalomtörténetnek.” *Uo.*, 200.

<sup>40</sup> *Uo.*, 199.

<sup>41</sup> „Az író, aki akár nemes ihletből, akár hiú becsvágyból valamely műve közzétételével a nyilvánosság figyelmére jelentette be igényét, ezzel megszűnt magánszemély lenni, és jogos kritika tárgyává lett egyéniségének mindazon elemeire nézve, amelyeket műve által egyenesen vagy közvetve maga szolgáltatott ki a nagy nyilvánosságnak.” HORVÁTH János, *A kritika jogai és korlátai = Uő. Irodalomtörténeti és kritikai munkái*, V., 552.

<sup>42</sup> „Mondanom sem kell, hogy [az írás fogalma alatt – B. G.] nem csupán kézírás értek, hanem bármily technikai módon, nyomtatás vagy fonográf, stb. útján, *megrögzített szövegeket.*” HORVÁTH, *Magyar irodalomismeret*, 196.

<sup>43</sup> *Vö. Uo.*, 197–198.

<sup>44</sup> KULCSÁR-SZABÓ, *Az „alapviszony” Horváth Jánosnál és Thienemann Tivadarnál*, 42.



Az irodalmi alapviszony mint az irodalmi kommunikáció „végtelenül ismételt”,<sup>45</sup> tehát minden kommunikatív aktusban újralétesülő és éppen ezért lezárhatatlan, rögzíthetetlen mivoltában elgondolható modellje<sup>46</sup> maga is tartalmaz nem állandó mozzanatokot – ez már pusztán csak formális mivoltából is következik. Horváth első ránézésre némileg paradoxnak ható megfogalmazása szerint ezek „az állandó lényeg változó mozzanatai”.<sup>47</sup> A változók körét – melyek az irodalmi kommunikáció formális rendjét úgymond tartalommal töltik fel – ebben az összefüggésben olyan kulturálisan, társadalmilag és gazdaságilag jelentős különbségeket felmutató, ráadásul történetileg rendkívüli variativitásra szert tenni képes tényezők alkotják, mint 1. a művek nyomdai, kereskedelmi és intézményes forgalmazása („irodalmi élet”), 2. az irodalmi alapviszony ágensei („írók, olvasók”), 3. az alapviszony médiumai („a művek, irodalmi hagyományok”), valamint 4. az irodalom gyakorlási módja (vagyis az „irodalmi nyelv”, „műformák: versalakok és műfajok”).<sup>48</sup> Az irodalmi alapviszony változó tartalmú tényezői, túl azon, hogy az irodalmi nyelv mellett a tudományos értelmező gyakorlatok büvkörébe vonják az irodalom előállításának, valamint disztribúciójának technikai és intézményes feltételeit, mindenekelőtt a megértés kiküszöbölhetetlen történeti feltételezettségére mutatnak rá. Joggal állapítja meg tehát az irodalmi alapviszony kapcsán Kulcsár Szabó Ernő, hogy „az irodalom időbeli létmódjának feltárása itt [...] elsősorban annak a mintaszerű hermeneutikai műveletnek köszönhető, hogy Horváth János nemcsak az irodalmi tudat történetiségét feltételezi, hanem abból indul ki, hogy magát az irodalmi történetiség megértését is történetiség előzi meg”.<sup>49</sup> Az előbbieket a rendszerezés számára ugyanakkor nem önmagukban vagy legalábbis nem kizárólagosan önálló mivoltukban bizonyulnak jelentősnek: az alkotás és a befogadás lehetőségeit messzemenően meghatározó történeti változók sokfélesége Horváthnál mindenkor a különböző tagok egymással való kapcsolatba lépése és a sokféleségnek az egységben – méghozzá egy, a sokaság irányából levezethetetlen egységben – való felszámolódája felé tart.

A *Magyar irodalomismeret* az e változók szükségszerűnek mutatkozó hegeli egybegyűlésének és kiegyenlítődéésének eredményeképp előálló és ekként a különböző irodalomtörténeti korszakok arcukat meg határozó fenomént „közös lelki formaként” nevezi meg:

<sup>45</sup> HORVÁTH, *Magyar irodalomismeret*, 202.

<sup>46</sup> Lásd ehhez: *Uo.*, 201.

<sup>47</sup> *Uo.*, 200.

<sup>48</sup> *Uo.*, 200–202.

<sup>49</sup> KULCSÁR SZABÓ, *Történetiség – megértés – irodalom*, 43. Ugyanakkor: „Horváth [...] azzal teremt új, jelentéstani szubsztancializmust, hogy kommunikációs modelljének kölcsönösségét nem terjeszti ki az irodalmi jelentésalkotásnak sem a történeti, sem pedig interpretációs dialogicitására.” *Uo.*, 45. Horváth ilyen irányú kritikájáért lásd még: KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Igazság és mediális értelem. Az esztétikai tapasztalat konstrukcióinak irodalomtörténeti megalapozása a magyar modernségben = Uő., Megkülönböztetések. Médium és jelentés az irodalmi modernségben*, Akadémiai, Budapest, 2010, 94–99. Ennek a megállapításnak azonban az alábbi szöveghely ellentmondani látszik: „Mert bár az irodalmi alapviszony mindenkor egyes személyek közt létesül s abstrakte az író látszik végső kezdeményezőnek: a kezdeményező egyén maga is részese a múlt örökségének, tagja a körnek.” HORVÁTH, *Magyar irodalomismeret*, 205.

E közös lelki forma egyrészt fejlődmény, aktuális eredője az egész irodalmi múltnak, némiképp kényszerű megkötöttség, öröklött hajlam: *irodalmi ízlés*; másrészt azonban eleve-állásfoglalás minden továbbitval szemben, adva levő foglalat az aktuális irodalmiság számára, befogadó képesség és akarat, mérték és ítélet, szemlélet és eszmélkedés: egyszóval *irodalmi tudat*.<sup>50</sup>

Amíg az „irodalmi ízlés”<sup>51</sup> és médiuma, az „irodalmi stíl” a fentebb áttekintett történeti változók (az irodalmi élet, az írók és olvasók pozíciói, a hagyományok, az irodalmi nyelv) összességének egyfajta kivonatát foglalja magában,<sup>52</sup> addig az „irodalmi tudat” az irodalom önreflexív struktúráinak jelölője lesz. Az irodalmi ízlés a – Horváthnál mindig ízlésváltozásokként leírt – korszakváltások, az irodalmi tudat pedig a korszakok vizsgálatának központi fogalma.<sup>53</sup> Az irodalmi tudat határozza meg az egyes korszakok önszemléleti pozícióit és perspektíváit, ami azt is jelenti, hogy nem csupán reprezentálja, hanem létesíti is az adott kor irodalomszemléletének és irodalomfogalmának kereteit.<sup>54</sup> Mint ilyen, egy tágan értett történeti alakulásfolyamat eredménye, amely hajtóerőként egyaránt magában foglalja az írók saját reflexióit, minden, az olvasóközönség körében elhangzó állítást, sőt az irodalom előállításának és elosztásának intézményes feltételrendszerét is.<sup>55</sup> Teljes kifejlődése, amelyről Horváth szerint az önálló, saját szerű tudományos gyakorlattal rendelkező irodalomtörténetírás tesz tanúságot, egy, az „öszöntől” a „tisza eszméletig” terjedő skála végpontját jelöli: „A szellemi élet egészéből vált ki külön szervezetként az irodalom s abba ömlesztzi bele végső eredményét, a maga öntudatát, egyik lényeges eleméül az összes műveltségnek”.<sup>56</sup>

Az irodalmi tudat reflexív struktúrájának e teljessége a Horváth által felvázolt összefüggésrendszerben az irodalom autonóm, tehát az egyéb társadalmi alrendsze-

<sup>50</sup> Uo., 202–203.

<sup>51</sup> *A nemzeti klasszicizmus irodalmi ízlésében* olvasható definíció szerint „egyéni vagy közösségi lelki tulajdon – mely elvszerű következetességgel – öntudatlan vagy tudatosan – ítél meg vagy alakít (fogad vagy létesít) – a tetszés szempontja alá tartozó (esztétikai) értéket”. HORVÁTH JÁNOS, *A nemzeti klasszicizmus irodalmi ízlése* = Uő., *Irodalomtörténeti munkái*, IV., 737.

<sup>52</sup> Vö. HORVÁTH, *Magyar irodalomismeret*, 203.

<sup>53</sup> Vö. Uo., 206.

<sup>54</sup> Vö. Uo., 203. Ezzel kapcsolatba hozható, ahogy Horváth *Nemzeti klasszicizmusunk irodalomszemlélete* című munkájában, meghatározva az értekezés céljait, az alábbi módon fogalmaz: „»Irodalomszemlélet: nem fejezi ki egészen, amit tervezek. Legyen beleértve mindez: az irodalom felfogásának módja (»fogalom«); irodalom és más műveltségi területek viszonyának értelmezése: tehát irodalomelmélet. Ezzel kapcsolatban az irodalmi fejlődés feltételeinek, tényezőinek, hatásrendszerének: szóval történetbeli mozgása egyetemes törvényeinek az ismerete: tehát az irodalom történetbőlcsele. Továbbá, mindezekről is befolyásoltan: az irodalom aktuális programja s e program (felfogás) szempontjából az egykorú irodalmi jelenségek bírálata. Végül: kisebb részben a világirodalom, főképp azonban a magyar irodalom történeti jelenségeinek méltatása, felfogása: nemzeti klasszikusaink egészben meg nem írt, de nevezetes elemeiben reánk hagyott magyar irodalomtörténete, s abból most már tovább kifejtve, magáról e tudományról való felfogásuk: irodalomtudományi elveik, az irodalomtörténeti szintézis számára értékesíthető gondolataik és példaadásuk. / Tárgyam tehát: a nemzeti klasszicizmus összes *irodalomtudata*, elméleti, gyakorlati és tudományos jellege s tartalma szerint.” HORVÁTH, *Nemzeti klasszicizmusunk irodalomszemlélete*, 951.

<sup>55</sup> Vö. HORVÁTH, *Magyar irodalomismeret*, 206.

<sup>56</sup> Uo. (Kiemelés tőlem – B. G.)

rektől megkülönböztetett létének tanúságtételeként azonosítható.<sup>57</sup> Kialakulása nemcsak azt jelzi, hogy az irodalom elkülönült az írásbeliség egyéb formáitól – és ezért önszemléletében immár fontos szerepet játszik, hogy az, aki ír, elsőrendűen esztétikai, és nem pedig például történetírói, tehát a történeti tényeket megragadni vágyó gyakorlatot végez –, hanem azt is, hogy a fejlődése azon pontjára ért, ahol megközelítése szigorú értelemben már csakis az önálló, az irodalom autonómként tételezett létmódjából levezetett elvek alapján szerveződő tudományos gyakorlatokon keresztül tekinthető legitimnek<sup>58</sup> (ezért is kritizálja Horváth finoman az őt megelőző és a vele kortárs, az önelvűség szempontját nem érvényesítő irodalomtörténészeket). Az irodalmi tudat kifejezett formája ilyen értelemben egyértelműen összefüggésbe hozható az irodalmi modernség önreflexív tendenciáival,<sup>59</sup> sőt akár azt is lehetne mondani, hogy a tudatosodás végső állomásának, már ami a magyar irodalmat illeti, itt éppen Horváth saját – poetológiai reflexiókat és önreflexiókat egyre nagyobb számban kitermelő, a műközpontú, elidőző<sup>60</sup> kritikai diskurzus megeremtését és stabilizálását programmá avató, valamint az irodalomtörténettel már mint egy legitimitását és autoritását tekintve megkérdőjelezhetetlennek tartott önálló diszciplínával számoló – kora bizonyul.

Az előbbiektől értelmében az irodalmi tudat fogalma Horváthnál mind az implicit (irodalom), mind pedig az explicit (irodalomtörténet-írás) irodalomszemléleti pozíciók megragadására alkalmasnak mutatkozik, vagyis képes hozzáférést biztosítani az irodalmi alkotás és befogadás rendjének mindent átfogó diszpozicionális alapjához. A fogalom rendkívüli teoretikus teherbírása annak köszönhető, hogy miközben az irodalmi tudat – a pusztán formális relációként elgondolt irodalmi alapviszony végső struktúrájaként – az egyes korszakok feltételeként értelmezhető, tehát minden értelemlétesítési aktust megelőz és meghatároz,<sup>61</sup> a *Magyar irodalomismeret* belátásai szerint maga is egyes, az irodalmi ízlés többdimenziós összefüggésrendszere által modellált történeti lehetőségfeltételek viszonyában konstituálódik:

Irodalmi ízlés és irodalmi tudat ez iker-mozzanatai a végső változók a fejlődés rendszerében, mint ékkő és foglalat a gyűrű tetején. A gyűrű, mely egyén és kollektivitás között a körforgás örökös végbementét, s örökös újrakezdését példázza, ezzel valóban kiteljesült.<sup>62</sup>

<sup>57</sup> Lásd a 17. lábjegyzetet!

<sup>58</sup> Vö. HORVÁTH, *Magyar irodalomismeret*, 205.

<sup>59</sup> Ez érintkezik egy tágabb társadalomtörténeti tendenciával: Anthony GIDDENS, *A modernitás következményei*, ford. SZEMES Botond, Helikon 2017/3., 386–387.

<sup>60</sup> „A modern költészet önprezentációs sémáiban általában feszültséget tapasztalunk a közvetlen retorikai hatásra irányuló és a hatás következményeit mérlegre tévő intellektuális funkciók között. Ráadásul mindeme funkcióknak a nyelv médiumán belül kell valamiféle egyensúlyt találniuk, aminek természetes következménye, hogy a modern »metapoétikus« költészet lassú, elidőző olvasást igényel, ráadásul olyan értelmezési stratégiákat hoz előnybe, amelyek nem az üzenet gyors azonosítását, hanem inkább annak elhalasztását vagy állandó felülvizsgálatát preferálják.” MOLNÁR Gábor Tamás, *Visszacsatolások. Irodalomértelmezés és reflexivitás*, Méliusz Juhász Péter Könyvtár, Debrecen, 2019, 144.

<sup>61</sup> Vö. HORVÁTH, *Magyar irodalomismeret*, 206.

<sup>62</sup> Uo.

Horváth irodalomtörténet-elméleti rendszerének „végső eredője”<sup>63</sup> eszerint nem végső alap abban az értelemben, amiként egy, az értelemlelésítés minden abszolút alapjaként létesülő „ős-aktus”<sup>64</sup> az. Az eddigiekre ügyelve Horváth elméletének központi téziseit, különös tekintettel az irodalmi tudat összefüggéseire, három főbb pont köré rendezhetjük el:

1. Ahogy a végtelen körforgást, a foglalat és az ékkő összetartozását reprezentáló gyűrű trópusa megmutatja, az egyéni létesítő aktusok eredete szükségszerűen tagolódik szét az irodalmi ízlés (kollektív) struktúráiban – miközben létmódjából fakadóan mindenkor az abba való konstruktív jellegű betagozódás irányába tart. Az egyéni irodalmi és teoretikus teljesítmények sohasem függetleníthetők az őket megelőző és meghatározó, ilyen értelemben pedig rajtuk túlnyúló feltételrendszerektől, hiszen létük konstitúciójának tekintetében a hagyományban való benne állásuk legalább annyira lényeges mozzanat, mint az egyéni lelemény, az ingeniózus poétikai-retorikai vagy gondolkodástörténeti újítás. Ahogy fentebb látható volt, az egyéni alkotás *lehetősége* ennyiben a művek nyomdaipari és kereskedelmi forgalmazásának, intézményes kezelésének (elosztásának, ellenőrzésének és osztályozásának), az írás és az olvasás társadalmi, anyagi és kulturális helyzetének, az író olvasók hatástörténeti pozíciójának, valamint az ez utóbbival mélyen összefüggő, a különböző műfaji mintákat és követelményeket összefogó nyelvi feltételezettségnek a metszetén létesül.<sup>65</sup>

2. Az irodalmi tudat az irodalmi folyamatok ágenseinek perspektívájából transzcendentálisnak tekinthető. Egyszerre tudatos („akarat”, „ítélet”, „eszmelkedés”) és tudattalan vagy legalábbis nem feltétlenül tudatos („befogadó képesség”, „mérték”, „szemlélet”), reflexív és a reflexiót strukturáló, az egyén számára hozzáférhető és rajta túlnyúló képződmény. Mint ilyen, egy, az irodalmi értelemalkotás különböző komponenseit integráló totális alakzat. Ez, vegyük észre, lényegi elmozdulást jelent az 1908-as *Irodalmunk fejlődésének fő mozzanatai* belátásaihoz képest,<sup>66</sup> amely a fogalom jelentésére irányuló kérdést ekként tette fel és válaszolta meg: „Mi az irodalmi tudat? Az írónak elődeihez s olvasóközönségéhez való tudatos viszonya.”<sup>67</sup> Az 1908-as és az 1922-es meghatározás döntő különbsége persze következik az elméleti keret időközbeni differenciáltabbá válásából. Az irodalmi tudat Horváthnál ekkor még nem az irodalmi alapviszony formális struktúrájának központi eleme, mint a *Magyar irodalomismeret*ben lesz. Az 1908-as szövegben, egyfelől, az írók számára az irodalmi hagyományban való pusztán benne állás reflektív módja, másfelől, az olvasók részéről,

<sup>63</sup> Uo.

<sup>64</sup> Martin HEIDEGGER, *Kant tézise a létről*, ford. KORCSOG Balázs = Uő., *Újtjelzők*, szerk. PONGRÁCZ Tibor, Osiris, Budapest, 2003, 425.

<sup>65</sup> Babits Mihály *A magyar irodalmi műveltség kezdeteit* éppen Horváth „szociológiai” irányultsága miatt kritizálja: BABITS Mihály, *Szellem-történet* = Uő., *Esszék, tanulmányok*, II., Szépirodalmi, Budapest, 1978, 309.

<sup>66</sup> S. Varga Pál például az 1908-as szöveg felől értelmezi a fogalmat: S. VARGA, *I. m.*, 199; 206. Ugyanígy jár el: KENYERES, *I. m.*; továbbá: SZILI, *I. m.*

<sup>67</sup> HORVÁTH, *A magyar irodalom fejlődéstörténete*, 17.

egyfajta folytonos, egyidejűleg szinkrón és diakrón tájékozódáskényszer (az irodalomkritika ezek metszetén válik az irodalmi tudat „megtestesülésévé”). Mint ilyen, elsősorban történeti kategória, amely a magyar irodalom esetében két nagy korszak elkülönítését teszi lehetővé: az irodalmi tudat 18. századi kialakulása (szimbolikusan az 1772-es dátummal jelölt korszakhatár) előtti és az ezt követő időszakét.<sup>68</sup>

A fiatal Horváth ezt a periodizációs elvet, mint az erre vonatkozó lábjegyzetében ő maga is aláhúzza, az őt 1923-ban katedrához segítő<sup>69</sup> Négyesy Lászlótól veszi át. „Az új magyar irodalom – írja Négyesy – csak tizeddel mult százéves. A régítől egy rendkívül fontos pontban különbözik, abban, hogy tudatossá lett. 1772 óta van magyar irodalmi öntudat. Az irodalom eszméje nem ekkor merült fel először, de ekkor emelkedett általános tudattá, vált mozgató erővé; az irodalom ekkor szervezkedett s foglalt helyet a közcélok közt, a nemzeti nagy érdekek és feladatok sorában.”<sup>70</sup> Fontos hangsúlyozni, hogy az átmenet, amely az irodalmi tudatot, immár a Horváth által radikálisan átszajátított és átalakított elméleti keretben, az alapviszony formális struktúrájának – a szerző fentebbi hasonlatát követve: – ékkövévé tette, nagymértékű eltávolodást jelent Négyesy idézett koncepciójától. Az irodalmi tudat ekkor már sokkal inkább az implicit és explicit módon egyaránt megnyilvánuló, vagyis a minden műben, tanulmányban és ítéletben így vagy úgy, de ott munkáló, egyszerre szubjektív és a szubjektivitás struktúráit megalkotó *irodalomszemléleti pozíciók*, mint a múlthoz való tudatos viszonyulás alakzata. Az irodalmi tudat, emlékezzünk, a *Magyar irodalomismeret* szerint „eleve-állásfoglalás minden továbbitval szemben, adva levő foglalat az aktuális irodalmiság számára”, és mint ilyen, még ha szükségszerűen össze is köt a múlttal („eleve-állásfoglalás”, „adva levő”), pontosabban az azt hozzáférhetővé tévő hagyománnyal, az értelemleléstető aktusok feltételeként eredendően a jövő felé orientált.

3. A performativitás elméletei felől nézve azt lehetne mondani, hogy Horváth a gyűrű példájával pontosan a boldogult performatívumok<sup>71</sup> azon feltételével vet implicit módon számot, amely szerint a performatív aktus sikeres végrehajtását biztosítani hivatott konvenciók maguk is beiktatásra, vagyis őket megelőző és létesítő aktusokra utaltak.<sup>72</sup> Amennyiben ez igaz, úgy feltételeznünk kell, hogy minden működőképes performatív aktus más, őt megelőző aktusokban alapozza meg magát, ami azt is jelenti, hogy a cselekvés csak akkor válhat lehetségessé; a performatívumok láncolata csakis akkor nem omlik önmagába az oksági viszonyok végtelen regresszusának eredményeként,

<sup>68</sup> Vö. Uo. Az 1772-es dátum irodalomtörténet-írói alakulástörténetéhez lásd: SZILÁGYI Márton, *Az eredet dilemmái. Az 1772-es korszakhatár kérdéséhez*, It 2020/3., 255–270.

<sup>69</sup> Vö. KENYERES, I. m., 160.

<sup>70</sup> NÉGYESY László, *A mértékes magyar verselés története. A klasszikai és nyugat-európai versformák irodalmunkban*, Hornyánszky Viktor Könyvnyomdája, Budapest, 1892, 47. Vö. HORVÁTH, *A magyar irodalom fejlődéstörténete*, 18. (8. j.) Horváth később tanulmányt szentelt az idősebb pályatárs munkásságának: HORVÁTH János, *Négyesy László*, It 1931/1–4., 1–7.

<sup>71</sup> JOHN L. AUSTIN, *Tetten ért szavak*, ford. PLÉH Csaba, Akadémiai, Budapest, 1990.

<sup>72</sup> Vö. Jacques DERRIDA, *Törvényerő. „A tekintély misztikus alapja”*, ford. KICSÁK Lóránt, L'Harmattan – Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék, Budapest, 2016, 36–37.

ha létezik vagy legalábbis létezhet egy olyan aktus, amely minden továbbiért felel – egy önmegalapozó, autoperformatív aktus, amelyben az összes többi is megvetheti a lábát, így stabilizálva konstitúcióját.<sup>73</sup> Egy effajta aktus végrehajtása mindenekelőtt és végső soron egy önmaga jelenlétében lévő tudatot feltételez, amely, végrehajtva az első, minden lételemet megteremtő tételezést (*Setzung*),<sup>74</sup> megnyitja az események láncolatát, és ezáltal utat enged a létesítési aktusok történeteként felfogott történelem folyásának.<sup>75</sup>

Horváth az 1920-as években ezzel a gondolkodói modellel szemben, mint látható, a kezdet vagy eredet közösségi széttagolódása mellett érvel, vagyis elutasítja egy, az irodalom történetét megalapozó és ezáltal nyomként vagy maradványként irányító abszolút aktus vagy „szuperperformatívum”<sup>76</sup> lehetőségét. Ez a szerzőnél máshol, *A magyar irodalom fejlődéstörténetében*, történeti keretbe illesztve, explicit módon is kifejeződik. Horváth az eredet trónfosztását itt annak lekövetetetlen történeti megtöbbszöröződésére és titokzatosságára hivatkozva végzi el: „E történelőtli korban rejtőznek az irodalom *kezdetei* is. Jól szokás többes számban mondani e szót. Mert kezdet nincs, csak kezdődések vannak. De mikor s mik voltak ezek? – nem tudhatni többé.”<sup>77</sup> Az irodalmi tudat, hiába transzcendentális az irodalmi kultúra ágenseinek perspektívájából, mikor eredetét keressük, vagyis például arra a pontra igyekszünk rátapintani, hogy egészen pontosan miben, mely mindent megelőző és irányító mozzanatban áll egy-egy korpusz vagy mű letaglózó zsenialitása, éppen úgy porlik szét, amiként a modern szépirodalom története veszik saját megfoghatatlan kezdeteinek – Derrida azt mondaná: misztikus – ködébe. Nem arról van szó tehát, hogy az irodalmi tudat ne lenne vizsgálható. Sokkal inkább arról, hogy vizsgálata az irodalom beláthatatlan történeti komplexitásával szembesít.

<sup>73</sup> Lásd ehhez: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Konvenció és szuperperformatívum Austinnál*, *Performa* 2017/6., 1–19. Továbbá: FOGARASI György, *Performativitás/teatralitás*, *Apertúra* 2010/1. <https://www.apertura.hu/2010/osz/fogarasi-performativitas-teatralitas/>

<sup>74</sup> Az alábbi fordítás hagyományát követve: Immanuel KANT, *A tiszta ész kritikája*, ford. ALEXANDER Bernát – BÁNÓCZI József, Franklin-Társulat, Budapest, 1913<sup>2</sup>.

<sup>75</sup> Ehhez részletesebben lásd: BALOGH Gergő, *Afformatív. A performativitás kritikája Werner Hamacher munkásságában*, *Alföld* 2019/6., 72–89.

<sup>76</sup> Andrzej WARMINSKI, „As the Poets Do It”. *On the Material Sublime = Material Events. Paul de Man and the Afterlife of Theory*, szerk. Tom COHEN – Barbara COHEN – J. Hillis MILLER – Andrzej WARMINSKI, University of Minnesota Press, Minneapolis–London, 2001, 26.

<sup>77</sup> HORVÁTH, *A magyar irodalom fejlődéstörténete*, 73. Vö. S. VARGA, *I. m.*, 201–202.

# Az én színrevitele a másik nyelvén

Gárdonyi Géza *Vallomás* című művének narratív rétegei

„Csak két szóval mondom hát el.”

A *Vallomás* Ilkája

A nyelvtől vagy arctól való megfosztottság Gárdonyi hőseit több műben is determinálja: a szó(nélküliség) börtönében él Besztercey Szilveszter, a *Vallomás* hőse, aki csak felesége, Ilka igencsak rontott nyelvén keresztül jut szóhoz és ilyen a szintén korlátozott nyelvi kóddal „megszólaló” Átilla is *A kürt* című kisregényben, aki még saját nevét is Átlának ejti. Az *Ida regénye* két főhőse, Ida és Csaba a közlés lehetetlenségével, a tabuk mindenhatóságával küzd, *Az öreg tekintetes* Csurgó Károlya hajdani otthonvilágával együtt elveszíti narratívájának biztonságát is. Az *Isten rabja*iban Jancsi fráter ugyancsak pluralizálódó nyelvek, nyelvi világok határán helyezkedik el, ahol az egyik érvényessége felülírja a másikat. Emellett – ugyancsak tabukat felvonultató – szimbolikus értelemvilágának nem lehet része a kimondás vagy éppen a nyelvvé, szóvá tevés felszabadító aktuusa. A *Vallomás* Ilkájának hosszadalmas elbeszéléséből kiderül, hogy teremtett magának egy olyan „ideális” férjet, mint amelyet hajdan elképzelt, azzal a különbséggel, hogy nem festőhöz, hanem költőhöz szeretett volna hozzámenni. Szilveszter ellentéte mindennek, ami költői – legalábbis a nyelvi kifejezést illetően. Neki szavak helyett „csak” a képi kifejezés lehetősége jut, így önmaga paródiájává válik, amikor a nyelv birodalmában próbál eligazodni. Még a lánykérés szavait is felesége adja a szájába, s csupán az ő értelmezésében válik ez a groteszk szertartás magasztossá.

A *Vallomás* kiindulópontja mindössze egyetlen kérdés, melyet az egyes szám első személyű elbeszélő fogalmaz meg: hogyan válhatott régi ismerőse, Besztercey Szilveszter „aranyérmes háborús hőssé”? Az újságban olvasott hírt a nyomtatás ténye instanciává teszi, az igazság jelölőjévé (hiszen több lap is megírta), ezért az elbeszélőnek saját tapasztalatát megkérdőjelezve kell kiderítenie, mi állhat a különös katonai karrier mögött.

Már a kisregény felütése sejteti, hogy az elbeszélő magával a nyelvvel is játszik: a különleges nevű Besztercey Szilvesztert teszi meg főhősének, s „ilyen nevű ember nincsen kettő”,<sup>1</sup> holott a későbbiekben éppen annak lehetünk tanúi, hogy Szilvesztert szerepszemélyiségei és mások (itt például Ilka) interpretációján keresztül megteremtő szubjektumai éppen hogy eltávolítják az egységes szubjektum ideáljától. Kijelentésének ironikus színezetét jelzi a névben rejlő játékoság is, amit először Ilka húga, majd maga Ilka is érvényre juttat: a Szilveszter nevet Szilvává változtatják, mely tulajdonnévvé vált köznévvé már önmagában is a humor forrása lehet szemantikai hálója miatt,

<sup>1</sup> GÁRDONYI Géza, *Vallomás* = Uő., *A kürt. A kapitány. Vallomás*, Kossuth, Budapest, 2012, 217.

ám e szemantika még tágabb játékeret képez a vezetéknev összeolvasásával. A beszercei szilva az egyik legelterjedtebb (s legigénytelenebb) szilvafajunk, így e jelentésréteg is hozzájárulhat hősünk szubjektumának felépítéséhez.

Az elbeszélő ezek után eljátszik az önkéntes és a közös ügyes szavak többjelentőségével, megállapítva, hogy „a közös ügyes észjárás nemcsak a legényt fordítja ki a polgári rendből, hanem a magyar szót is.”<sup>2</sup> E szó kerül voltaképpen érdeklődése célkeresztjébe, mert bár Besztercey után nyomoz, régi ismerőse a regény során egyszer sem jelenik meg, csak távollétével uralja a szöveget, helyét átveszi a róla való beszéd, azaz tulajdonképpen maga az interpretáció, mely e „kifordított magyar szó” médiában keresztül keres magának teret.

Már a narrátor némaságra ítéli első mondataiban: „ő maga sohase beszél”<sup>3</sup> hősként való megnevezését bolond tréfának, őt magát nyúlfejűnek, gyávának, jámbornak titulálva. Társaságban ugyan felbukkan, ám lényegi vonása ekkor is némasága. „Dehát azért kedveljük. Vagyhogya, csakis azért.”<sup>4</sup> Ismerősei, barátai más szeretni- (vagy elfogadni)valót nem is találnak benne, hallgatagsága válik elsőszámú személyiségjegyévé, mely megelőzi vegetarianizmusát vagy éppen festői tehetségét. Ám mintha festészetében is e jellemvonás bukkanna fel, hiszen a festő kevés vonással, ámde remekül rajzol. Igaz, se nem igazán egyedi, se nem fantáziadús: „csak két-három tárgya váltakozik: az ősz színeit festi, de mindig kék ég alatt, és a vizet festi, de a nád elmaradhatatlan. Emberképe meg mindig egy cseresnyeszajú leány, vagy fiatal asszony, barna szemü és mosolygó nézésü.”<sup>5</sup> A három téma csak a mű egészét ismerve válik érthetővé s emeli ki a festőt a sztereotip ábrázolásmód fogságából, ugyanakkor éppen e témák zárják be egy ennél visszavonhatóbb csapdába: a múlt egy pillanatába, annak örökös újraélésébe.

A dicsőséges haditett hamar lelepleződik, hiszen az elbeszélő útra kel, felkeresi Besztercey házát, hogy kiderítse, miért kaphatott barátja ily magas kitüntetést. Az otthonos családi házban azonban nem jut el a festőig, mivel annak felesége, a sokszavú Ilka, a „pompás barackvirág asszony”<sup>6</sup> „fogva tartja” a maga történeteivel, anekdotáival, meséivel, míg férjénél modell van. Hangját csevegőnek, „kedves furulyázó”-nak írja le a vendég.<sup>7</sup> Már első mondataiból kiderül, hogy klasszikus műveltsége igen hiányos, ám mondatai retorizáltságával éppen e nem létező műveltséget szeretné fitogtatni. Hallgatója, az elsődleges elbeszélő reflektál erre a különös esetre, a rosszul ejtett latin szavakra, a helytelenül használt szólásokra, majd egyre inkább a háttérbe vonul, s átadja a helyet a másodlagos elbeszélőnek, az „asszonykának”, aki szóáradatát még heves gesztikulációval is kíséri.

Besztercey hőstette igen hamar, már a regény negyedik oldalán kiderül, így az olvasó számára is nyilvánvalóvá válik, nem ez lesz az a cselekményszál, mely a törté-

<sup>2</sup> Uo.

<sup>3</sup> Uo.

<sup>4</sup> Uo.

<sup>5</sup> Uo., 218.

<sup>6</sup> Uo., 219.

<sup>7</sup> Uo.



netet előreviszi vagy éppen szervezi, de a férfi egyik legfontosabb tulajdonságát itt is megtapasztalhatjuk: „ha izgatott valamiért, vagy felindul valamin, nem szól. Harapófogóval se lehet belőle egy szót kicsikarni.”<sup>8</sup> Háborús hőstette is némaságának köszönhető, hiszen nem bátorságból őrizte meg ezrede titkait, hanem éppen frusztrációjából, félelméből fakadóan. A történet nem igazán különös: már a narrátortól megtudtuk, hogy Besztercey félénk és szótlan, e tulajdonsága a harctéren egy szerencsés véletlen folytán megmentette az életét s hőssé avatta. Semmi több nem kerekedik ki e kalandból, mint egy furcsa, egyszeri geg, az legfeljebb egy rövid novella csattanója lehetne, amelyben kicsit mosolygunk a főhősön, de kinevethető másságán kívül mást nem is tudunk meg róla. Valljuk be, igen sekélyes lenne az elbeszélés, ha itt véget érne, s nem fejlődne tovább gazdagabb szövegvilágú történetté, melyben a (meg sem jelenő) főhős mellett más entitások és identitások is átvehetik a főszerepet.

A vendég is érti s érzi, hogy nem ez lesz az igazi sztori: semmi újat nem kapott, amit nem sejtett volna, ám az eddigi talány helyébe új talány lép: hogyan vehette feleségül barátja ezt a csinos, csevegő asszonyt, s ami még inkább megnyitja kíváncsiságát: vajon hogyan vallotta meg szerelmét, hogyan kérte meg a nő kezét?

Azonban Ilka e kérdésekkel más aspektusból szembesül, számára mást jelent a lánykérés, az asszonnyá válás, mint vendége számára, s ezzel együtt más reflexiókat ad férje némaságára is. Nem érti kérdezője felvetését, aki arra csodálkozik rá, hogy barátja jó, ha öt szót mond ki egymás után: „Öt szót? Nem tapasztaltam. Mink rendszeren beszélgetünk. Hiszen férj és feleség mindig beszélget egymással” – ismerteti az asszony a jól megtanult s magáévá tett ideológiát.<sup>9</sup> Férje szótlanságát – valószínűleg helyesen – gyerekkori dadogására, s még inkább az abból való kigyógyítás traumatikus folyamatára vezeti vissza, mely a férfi szavakhoz való viszonyát egy életre meghatározhatta. Szavak helyett egy másik kommunikációs közvetítőeszközhöz, a rajzoláshoz, festéshez fordul, akkor is e médium lesz segítségére, amikor Balatonfüreden megismerkedik leendő feleségével. A komikus, zöldségevő figura nevetség tárgyává válik asztaltársaságában, ám később felfedezett rajzai, melyek a szavak helyett a kép nyelvén beszélnek, megváltoztatják a róla kialakult véleményt. Szilveszter esetében a határátlépés a poszttraumás stressz következményeként is értelmezhető, azaz retorikai értelemben visz végbe határátlépést, melynek során a keret – itt a festmények, rajzok kifejezőeszköze – narrációs küszöböt hoz létre. A narratív forma érdekessége, hogy a megszólaló nem létezik a küszöbön kívül, megszólalása csak a határátlépés, a megszólalási forma létrehozása miatt válik lehetségessé. E határátlépés, vagy retorikai értelemben parabázis eleve megkettőzi az elbeszélőt, amennyiben „a parabázis egy diszkurzus megszakítása a retorikai regiszter átváltásával.”<sup>10</sup> Elbeszélő és elbeszélő lesz egyszerre, eltávolítja önmagától, így eleve relatívvá és bizonytalaná teszi mind a létrehozható szubjektumot, mind a reális fogalmát.

<sup>8</sup> Uo., 220.

<sup>9</sup> Uo., 222.

<sup>10</sup> Paul de MAN, *Az irónia fogalma* = Uő., *Esztétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, Osiris, Budapest, 2000, 195.

A parabázis szerkezete azonban itt nem záródik be, hiszen Besztercey képekben elbeszélte világa Ilka (hiányos nyelvi kóddal jellemezhető) elbeszélésén szűrődik át. Narrációja folyton szétszórja a történet építőköveit, mintha – ha élhetünk e metaforával – nem egy stabil építmény felépítése lenne a cél, hanem egy kesze-kusza, folyton visszabontott és újraépíthető, rendhagyó és formabontó építmény megkonstruálása. Ilka e konstrukcióhoz az elbeszélést hívja segítségül, mely mozzanat értően simul Gárdonyi *Titkosnapló*-ban olvasható megállapításához: „*Vallomás* című novellám magja egyetlen ige: beszél.”<sup>11</sup> Viszont ezzel párhuzamosan hozzátehetjük a mű másik magját: hallgat. A kettő kiegészíti egymást, csupán e relációban válnak szubjektum- és műépítő entitássá s teszik folyamatosan vibrálóvá a történetet. Kétségtelen, hogy Ilka kifogyhatatlan szóáradata, anekdotázó hajlama a humor és irónia remek forrása, nem véletlen, hogy Eöry Vilma az értékszerkezetet vizsgálva gondolja, hogy „[a] *Vallomás* közvetítette nőkép első olvasatra is ironikus, igaz, csak szelíden, de némileg komikus is.”<sup>12</sup> Ugyanakkor Eöry egyértelműen a másodlagos elbeszélőt, Ilkát nevezi meg a mű főhőseként, mely szerep – az előbb elmondottak értelmében – multiplifikálható, hiszen mind Ilka, mind Besztercey jellemének és szubjektumának alakulását, bemutatását nyomon követhetjük, csak éppen más-más eszközök segítenek a jelentésteremtésben. Ami az egyik oldalon hiány, az a másikon többlet, párbeszédet folytat egymással a nyelvi és a képi ábrázolás és emlékezet, s mindkét médium a saját történetét zárja be egy igencsak meg- és kimerevített képbe.

A sokat csacsogó lány, akinek verbális teljesítményétől még pap kérője is megriad, múltbéli vágyként az emelkedett szavakhoz s azok képviselőjéhez való csatlakozást fogalmazza meg: „Én – nyíltan megvallva – mindig azon imádkoztam, hogy költő vegyen el, aki szép verseket ír, és rólam is ír egyet, vagy többet is. A verseket igen szeretem.”<sup>13</sup> A lány a vágyott Másikat felruhazza a nyelvhasználat professzionális képességével, melynek eredménye maga a vers lehet, mely megőrzi vagy éppen létrehozza azt az Ént, akire ő szubjektumként gondol. Az így konstruálódó szubjektum mindenestől a nyelv terméke és rabja, aki a mindenkori és mindenféle realitást maga mögött hagyja. Bár e kívánságát egy kissé árnyalja későbbi kiegészítése („Vagy költő, vagy birtokos ember, mint édesapám. Az is jó, ha költő nincsen.”),<sup>14</sup> mely éppen ebből a vágyott (álom)világból ragadja vissza a realitás és költészetnélküliség talajára, miközben arra is reflektál, hogy a költők igen ritkán látogatnak el a falvakba.

A közelgő füredi utazás éppen ezért a realitástól való elrugaszkodásnak is lehetőséget kínál: ha már a költők (vagy egyáltalán: a vágyak hősei) nem mennek falura, majd a falusiak indulnak útnak s találják meg álmaikat. Ilka – saját visszaemlékezése szerint – nem sejtí, hogy eleve kiházasítás céljából utaznak a fürdővárosba, s rokona

<sup>11</sup> GÁRDONYI Géza, *Mesterkönyv* = Uő., *Titkosnapló*, vál., bev., utószó Z. SZALAI Sándor, Szépirodalmi, Budapest, 1974, 66.

<sup>12</sup> EÖRY Vilma, *Gárdonyi nőképe. A narratív perspektíva nyelvi-stilisztikai szerveződése a Vallomás című kisregényben* = *Mesterkönyvek faggatása. Tanulmányok Gárdonyi Géza és Bródy Sándor művészetéről*, szerk. BEDNANICS Gábor – KUSPER Judit, Ráció, Budapest, 2015, 135–136.

<sup>13</sup> GÁRDONYI, *Vallomás*, 226.

<sup>14</sup> Uő., 227.

már elő is készített egy praktikus partit, akiből azonban hiányzik minden poézis. Ám a lány e poétai hajlamot keresi udvarlójában, Forgácsban, éppen ezért majd könnyen el is hiszi, hogy a kedvéért s odaadó szerelmét bizonyítandó egy igen ritka rózsát szerzett meg. Másik (nem megszervezett) udvarlója, leendő férje megjelenése viszont összekuszálja a tökéletesnek hitt forgatókönyv cselekményszálait: Beszterceyről nem tudnak semmit, csak azt, hogy nem polgári foglalkozást űz, s a kiállása sem olyan, amivel a lányokat magába tudná bolondítani. Ilka azonban kiemelt figyelmet fordít a festőre, talán azért is, mert saját – eddigi, álmaival átszótt – narratívájába könnyebben be tudja illeszteni, mint a patikus Forgácsot: „[a] művész is költő, színek költője.”<sup>15</sup> Besztercey így annak a nagyobb értelemvilágnak válik részévé, mely Ilka számára az ideális, elképzelt jövőt jelenti, s ha nem is a lány által legjobban ismert eszközzel, a szavakéval fogja leírni, legelső gesztusként rögtön le fogja festeni. E tett ugyanúgy megpecsételi a lány sorsát, mint a korábbi, költeményekbe zártság terve: mind Forgács, mind családja elkövetkező napjai e kép megszerzésére szótt tervek körül forognak, mintha annak birtoklása határozná meg jövődjüket. Ezt az arc-képet az elsődleges elbeszélő már megcsodálhatta Beszterceyék szobájának falán, ahová az emlékezet egy darabjaként, a múlt felidézőjeként került, magába zárva keletkezésének pillanatát, majd kapcsolatuk kezdetének epizódját. A férfi képi nyelve Ilka költészeti igényével találkozik, kitölti az üres helyeket, a lány konkrét képek nélküli jövőképét.

Besztercey ugyan nem egészen szótlán a füredi társaságban, ám a szavakat csak nehezen lehet belőle kihúzni. A folyton csevegő, csacsogó Ilka (s hasonló tulajdonságokkal rendelkező családja) számára a szótlanság olyan, mint a vegetarianizmus: érthetetlen s értelmetlen, ugyanakkor mind más-más kontextusba helyezik az idegen férfi figuráját. Olvasóként mi pusztán a másodlagos elbeszélő történetén keresztül ismerkedünk meg vele, így alakja Ilka folytonos önreflexióival s anekdotáival egészül ki. A lány folyamatosan szembeállítja az elbeszélés jelenét az elbeszélte történet jelenével, így téve egyszerre reálissá és relatívvá az eseményeket: az átélt élmény realitása az emlékezet struktúrájában relatívvá válik, új jelentés(ek)e)t nyer. Rendszeresek az elbizonytalanító és relativizáló mondatkezdések, mint például az alábbiak: „Hát nekem sejtelmem sem volt róla”;<sup>16</sup> „De mondom, nem is sejtettem.”;<sup>17</sup> „Én még akkor nem tudtam”;<sup>18</sup> „Még akkor persze nem tudtam, hogy festő.”;<sup>19</sup> de az időbeli relativizálást és a múltba szóródás tapasztalatát erősítik a szöveg további önreflexív kifejezései is: „Már akkor igen tetszett nekem”;<sup>20</sup> „Furcsálltam”;<sup>21</sup> vagy éppen a történetmeséleésből kitekintő s azt eltávolító önreflexiók, például: „Szerettem nézni az imádkozó embert.”<sup>22</sup>

<sup>15</sup> Uo., 234.

<sup>16</sup> Uo., 227.

<sup>17</sup> Uo.

<sup>18</sup> Uo.

<sup>19</sup> Uo., 229.

<sup>20</sup> Uo., 238.

<sup>21</sup> Uo.

<sup>22</sup> Uo.

Ilka elbeszéléstechnikájának szembevetendő eleme a rengeteg anekdota, amely az emlékezés linearitását folyamatosan megtöri, epizódszerűségével hol a lányról, hol családjáról vagy éppen Szilveszterről fest le olyan jeleneteket, melyek jellemüket árnyalják, de akad olyan is, mely pusztán kilép az elbeszélés kontextusából, új ágat rajzolva az eddig is igencsak csapongó folyamathoz. Az anekdotikus történetek (például a pesti cselédek jellemzői, Ilka gyerekkori iskolája, a helyesírástanulás, a lutheránus pap története, színházi kalandjuk Budapesten, a katolikus templomok szépsége, a pápista rokon bemutatása, a primás rózsája, Besztercey dajkájának története, elmélkedés a vénlányokról vagy éppen Petőfiről) többnyire semmit nem tesznek hozzá a történet alakulásához (talán a primás rózsájának története kivétel – de erről később kiderül, hogy csupán áltörténet, hazugság), mégis fontos szerepet játszanak a narrációban. Ezeket keresztül ismerjük meg az elbeszélő, mesélő Ilkát s saját történeteivel való viszonyát, majd így bontakozik ki az „elbeszélt Besztercey”-jelenség is. Láthatóvá válik, hogy a lány a világot csak saját narratív technikáján keresztül képes értelmezni, s bár rávilágít arra, hogy férje is ezt teszi, ez mégsem válik számára reflektálttá. A beszéd képességével gazdagon megáldott fiatalasszony elbeszélő múltbéli és jelenbéli énjét is a beszéd, a kimondás imperatívuszához igazítja, Beszterceyt is csak akkor tekint(het)i vőlegényének és elkötelezettjének, amikor szavakkal is megvallja szerelmét, melynek már többször tanúbizonyságát adta: „Minden szerelmes rég vallott már, mikor a szóra kerül a sor” – mondja,<sup>23</sup> majd hozzáteszi: „De hát, ha így szokás, ha úgy kell, ha az a rend.”<sup>24</sup> A társadalmi eljárás és elvárás tehát nem a szimbolikus megnyilvánulásokra és kifejezésekre épít, csupán a szavakra, e narratívában nem lenne elegendő a jegyendő vagy jegygyűrű mint szándékkifejező tárgy átadása,<sup>25</sup> hiszen a performancia elveszítette jelentés- és tett-teremtő erejét. A kifejezőeszközök (és így a művészetek) hierarchiája a társadalmi konszenzust tükrözi, mely annak ellenére is, hogy „szüntelenül képek sokasága veszi körül, [...] e közönség mégis azt tanulta, hogy a képekkel szemben a szavakat részesítse előnyben.”<sup>26</sup> Itt válik plasztikussá, hogy nem csupán narratív, hanem performatív világuk is elkülönül egymástól, aminek tanúbizonyságát Ilka elbeszélése (és Besztercey tette) szolgáltatta: a lány, jóval a „szóbeli” lánykérés előtt megkapta a hõn áhított portrét, melyet a festõ titokban, emlékezetből készített róla, vélhetően pusztán saját maga számára. A képkészítés által sajátá tette, birtokolta ideálját, a festmény a Másik lenyomatává, szimbólumává vált, így az átadás, a látszólagos ajándékozás gesztusa tulajdonképpen a csere aktusává is válik: az ábrázolt, egy adott pillanatba merevített lányt elcseréli a hús-vér, valóságos modellre. A portré egészen a 19. századig gyakori jegyajándéknak számított, különösen az uralkodók és a nemesek körében, melynek segítségével távollévő (akár sohasem látott) jegyesüket

<sup>23</sup> Uo., 280.

<sup>24</sup> Uo.

<sup>25</sup> Jókai Mór *Sárga rózsá* című regényében lehetünk tanúi annak, hogy a hortobágyi pusztá szimbolikus értelemvilágában élő Decsi Sándor számára egyértelmű (és kizárólagos) jelként működik a jegyajándék performatív aktusa, ám ami az ő számára evidencia, az a megajándékozott Kláríka számára nem az.

<sup>26</sup> Mieke BAL, *Látvány és narratíva egyensúlya*, ford. HARTVIG Gabriella = *Narratívák I. Képleírás. Képi elbeszélés*, szerk. THOMKA Beáta, Kijárat, Budapest, 1998, 158.

ismerhették meg. Nem szokatlan a kép és az ábrázolt alak azonosítása, hiszen – ahogy Szajbély Mihály az optikai médiumok érzékszerv-értelmezésével kapcsolatban megjegyzi – „korábban úgy tartották, hogy a látás a látható külvilág pontos megjelenítője; nem kevesebb, nem több annál.”<sup>27</sup> A keletkezett képnek a lánnyal való azonosítása így egy intermediális<sup>28</sup> kapcsolatot generál az elbeszélés pragmatikai szintjén: létezik egy festmény, melyet mi, olvasók csak elbeszéltként ismerünk, ám a festmény modellje, „eredetije” maga a másodlagos elbeszélő, alkotója pedig a másodlagos elbeszélő által megteremtett (fő)hős. A szöveggé váló kép (vagy éppen a képpé váló elbeszélés) egy önmagába visszatérő, körkörös mediális kapcsolatot eredményez, mely viszonyrendszerben egyik nem létezhet a másik nélkül. A (befogadó által) sohasem látott kép az intermediális kapcsolat főszereplőjévé lép elő, léte generálja, majd irányítja a cselekmény hol nagyon is kiszámítható, hol kiszámíthatatlan szálait.

Szilveszter önmaga számára készítette el az áhított jegyes portréját, talán éppen arra gondolva, hogy soha nem láthatja többet az elbűvölő hölgyet, ám az események különös alakulása (s nem kis mértékben Forgács rosszul felmért terve) lehetővé tette számára a portréba zárt lányalak eredetire cserélését. A „csere” azonban önmagába visszaforduló tett is, hiszen annak a lánynak ajándékozza a képet, akit végül megkap, így a lány és a (hozzá tartozó) portré is a férfi házába kerül.

Ugyanakkor kifejezetten árulkodó s Besztercey szubjektumát erősen festő jelenet a már korábban is idézett, a piktor repertoárjára vonatkozó ismertetés. Ahogy fentebb is láthattuk – s ahogyan barátja is tudja –, három témája van: az ősz színei a mindig kék ég alatt, a víz a nádassal és a cseresznyepiros szájú leány.<sup>29</sup> Mindhárom téma élete kitüntetett eseményéhez, a füredi kalandhoz s a leánykéréshez kapcsolódik, ahol ugyancsak látta és le is festette e kifejezetten nem formabontó s különleges „modelleket”, melyek így folytonos vissza-visszatérésük miatt e pillanat rabjává teszik a festőt, aki ezáltal a például Vajda Jánosnál is látott befagyott emlékezet foglyává válik.<sup>30</sup> A festmény tehát nem önmaga képez narratívát, nem az válik fontossá a befogadó számára, mit láthat rajta a mű valamelyik szereplője, de talán az sem, hogyan beszéli el a képeken látható jeleneteket, történéseket, tájakat vagy emberalakokat. Ilka narrációjának realitásfoka (ha létezik ilyen egyáltalán) az elbeszélés előrehaladtával egyre megkérdőjelezhetőbbé válik. A nyelv és a kép nem tud összekapcsolódni, ekphraszisszá válni, nem a nyelv képi ereje kerül a középpontba, inkább a kettő összevetetlensége, saját narratív teljesítménye. Ahogyan Gottfried Boehm meg-

<sup>27</sup> SZAJBÉLY Mihály, *A sötét szoba és a bűvös lámpa. Kemény és Jókai = Uő., Intermediális randevúk a 19. században*, Pro Pannonia, Pécs, 2008, 66.

<sup>28</sup> Az intermediális kifejezést itt Werner Wolf fogalomrendszere alapján használom: Wolf médiumfogalma a szemiotikai kapcsolódáson alapul, mely a különböző jelölő- vagy hordozóformák közötti kulturális tartalomátadásra épít. „durch einen spezifischen [...] Gebrauch eines semiotischen Systems [...] oder die Kombination mehrerer Zeichensysteme [...] zur Übertragung kultureller Inhalte.” WERNER WOLF, *Intermedialität. Ein weiteres Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft = Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*, szerk. Herbert FOLTINEK – Christoph LEITGEB, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 2002, 179.

<sup>29</sup> GÁRDONYI, *Vallomás*, 218.

<sup>30</sup> „E perceret élem szakadatlan; / Agyamban ez a jelenet / Kering szüntelen, változatlan, / Mint befagyott emlékezet.” Vajda János: *A kárhózat helyén*

jegyzi, „[a] 20. századig fel sem merült, hogy kép és nyelv egymással olyan viszonyba kerülhetnének, amelyben rokonságuk törékeny kapcsolatnak bizonyul. [...] Arra, hogy szó és kép egymásra utalását le lehetne rombolni, senki sem gondolt.”<sup>31</sup> A nyelvtől eltávolodva vagy éppen el is válva „a 19. század utolsó harmada óta [...] a festészet a »tisztán vizuális« képre törekedett, olyanra, amely megszabadult a nyelv minden ballasztjától, megkísérelte elvágni a szálakat, amelyek az öröklött nyelvi humanizmus jelentésvilágaihoz (a mítoszhoz, a valláshoz vagy a históriához) kötötték.”<sup>32</sup> Ilka és Besztercey narratív teljesítménye is más-más médium segítségével teljeseedik ki, a történet végére bizonyossá válik, hogy egyik eredménye nem applikálható a másikba, s ahogyan a férfi bezárkózik festményei és a festés performatív tevékenységének világába, addig a nő sem képes kilépni a nyelv, s elsősorban annak szóbeli manifesztációja, a beszéd zárt és bezáró territóriumából.

Ilka nyelvi világának relativitásáról akkor értesülünk plasztikusan, amikor az elbeszélés alatti (lényegében) egyetlen nem nyelvi teljesítményét megfigyeljük: színrelépésekor, vendégük üdvözlésekor három tojást tart a kezében,<sup>33</sup> melyeket hol lerak, hol felvesz, de minden reflektált mozdulatánál felhívja beszélgetőtársa (vagy inkább csak hallgatója) figyelmét arra, hogy sietnie kell, a szakácsné várja a tojásokat, éppen ezért csak nagyon röviden beszélheti el Besztercey kitüntetésének, majd különleges eljegyzésüknek a történetét. Ám folyton megfélekedzik eredeti céljáról és feladatáról, „elcsevegte”<sup>34</sup> az időt, szavá tette mindent, ami tett lehetett volna. Már története vége felé közeledik, amikor a leánykéretés terve megfogalmazódott benne („Beszterceyt megnyilatkoztatom”),<sup>35</sup> hallgatója s az olvasó sejti, hogy már csak a történet – igen régóta várt – csattanója lehet hátra, amikor (a dajkának írt levelezőlap említése után) újra eszébe jutnak a tojások és ideje rövidsége. „Csak két szóval mondom hát el” – ígéri,<sup>36</sup> ám huszonnégy oldallal később, a vallomás elbeszélésekor (természetesen) még mindig kezében tartja a tojásokat, ezáltal kijelentései valóságtartalma is megkérdőjeleződik. Az elbeszélés valós idejében történő cselekvések (sietség, a tojás kivitele) ugyanis csak verbális megerősítést kapnak, ténylegeset nem, nem sikerül percek alatt elmesélnie a történetet (ahogy többször is ígéri), és nem sikerül kivinnie a tojásokat a szakácsnének. Ilka így a valós tettektől megfosztott, azokat csupán narrativitásukban átélő szubjektummá válik, aki e saját, narratív világába vonja be az egészen más mediális közegben létező Beszterceyt, megsemmisítve annak vizuális-performatív világát. Emellett Ilka tetteinek hiánya és az elbeszélés gazdagsága azt is feltételezheti, hogy mindazon események, melyekről mi csak az ő elbeszélésén keresztül értesültünk, hasonló realitásfokkal bírnak, mint a tojások kivitele vagy mondandója rövidre fogása.

A *Vallomás* így felkínálja a beszéd/beszéltetés mint narratív aktus fenomenológiáját – hiszen láthatóvá válik, hogy a(z) eleve interpretált) történetet elmesélő szub-

<sup>31</sup> Gottfried BOEHM, *A képleírás. A kép és a nyelv határaitól*, ford. RÓZSAHEGYI Edit = *Narratívák I.*, 19.

<sup>32</sup> *Uo.*, 20.

<sup>33</sup> GÁRDONYI, *Vallomás*, 219.

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

<sup>35</sup> *Uo.*, 254.

<sup>36</sup> *Uo.*, 256.

jektum saját identitását teremti meg az elbeszélés során –, ugyanakkor ez az aktus magában hordozza a másik szubjektumának, arcának átírását, ezáltal a másik megsemmisítését is. Hasonló eljárást figyelhetünk meg a *Festő a falun* elemzése során,<sup>37</sup> e műben a képi ábrázolás semmisíti meg a hajdani kislány arcát s ezzel az emlékezetben élő leképeződését. Itt a nyelv követi el e transzformációt, hozzákapcsolódva az emlékezet és felejtés kettősének dinamikájához, de még inkább a múlt szubjektumainak dekonstruálásához. A történet tragikumát ugyanakkor feloldja a narratív struktúra tükröződése: amit Ilka a nyelv segítségével hoz létre (transzformál, ferdít), azt Besztercey a festmények képi világának közbeiktatásával éri el, amennyiben befagyott emlékezetként éli újra és újra a (sosemvolt) lánykérés pillanatait – sajátos vizuális világban.

<sup>37</sup> Erről bővebben lásd *A csillagok fényezése* című Gárdonyi-kismonográfiámban írt *Képpé váló test, szóvá váló kép* című fejezetet: KUSPER Judit, *A csillagok fényezése. Emlékezet és narratíva Gárdonyi Géza műveiben*, Líceum, Eger, 2015, 49–58.

# Fluiditás József Attila lírájában

Gyöngy, [Zöld napsütés hintált...]<sup>1</sup>

## A fluiditás lehetőségeiről

Babits Mihályról írta egykor Schöpflin Aladár – 1926-os szerzői estje beszámolójában –, hogy „érezni azt a rejtelmes fluidumot, mely az ő szívéből a többi szívekbe árad”.<sup>2</sup> Prohászka Ottokár pedig úgy fogalmazott *A diadalmas világnézet* című munkájában, hogy az evangéliumot hívhatjuk „természetfölötti fluidumnak, melyet Krisztus áraszt a lelkekbe, [...] a krisztusi életerő kiárad az egész erkölcsi világra s telítve van étellel, mint ahogy azok a termékeny ösvizek voltak, melyek fölött Isten lelke lebegett.”<sup>3</sup> Prohászka (és mellette Bergson) nagy hatással volt Dienes Valériára,<sup>4</sup> aki – amint azt Tverdota György kimutatta<sup>5</sup> – József Attila *Eszméletét* ihlette. A *fluiditás*, *fluidum* jelentésmezejébe nemcsak a fentiek tartoznak, a *fluere* ('folyik') jelentésű ige, illetve annak protoindoeurópai alakja 'megdagad, duzzad, emelkedik, kiárad, kiömlik, túlcseresznye, túlfolyik' jelentéseivel bővíti a kört. A címbeli *fluiditás* alapvetően a folyadékra, folyékonyságra utal, az élő szervezettel szoros összefüggésben: a víz mellett ideértendők az élőben található fluidumok (testnedvek), de az élőnek afféle protéziseként elgondolható fluidum is (szellem, effektivitás értelemben, amint azt Babits esetében láthattuk). A természettudományokban a *fluidumnak* további jelentései vannak: folyékony, híg vagy épp légnemű anyag,<sup>6</sup> az alkímiában pedig a fluidizáció egyik jele a vér.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> A szöveg a *Biopoétika a 20–21. századi magyar irodalomban* (NKFIH K 132113) című OTKA-projekt keretében készült.

<sup>2</sup> SCHÖPFLIN Aladár, *Babits Mihály szerzői estje*, Nyugat 1926. november 1., 710.

<sup>3</sup> PROHÁSZKA Ottokár, *A diadalmas világnézet*, Szent István-társulat, Budapest, 1927, 104. Prohászka-nak ugyanezen évben (1927) megjelent az *Élő vizek forrása* című könyve.

<sup>4</sup> VÖ. TAMÁS Erzsébet, *Prohászka Ottokár és Dienes Valéria rejtélyes barátsága = Prohászka ébresztése*, I., szerk. SZABÓ Ferenc, Távatok, Budapest, 1996, 235.

<sup>5</sup> TVERDOTA György, *Létösszegző versciklus a pálya fordulóján = A magyar irodalom története III. 1920-tól napjainkig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András, Gondolat, Budapest, 2007, 277–290.

<sup>6</sup> Így nevezték a fizikusok azt a hipotetikus anyagot, amellyel a fizikai jelenségeket magyarázták, súlyát mérhetetlenül kicsinek tartva. A geológiában a folyadékok és gázok gyűjtőszava, minden anyag ide sorolható, amelyik képes viszkozus áramlásra. A gyógyszerészetben a folyékony, híg állagra használják. A fluidizálás pedig, mint vegyipari művelet, a szilárd anyag folyadékhoz hasonlóvá tételét jelenti. Ennek során a szemcsék a fluidizációs rétegben intenzív helyváltoztató mozgást végeznek, forráshoz hasonló állapotba kerülnek. „A fluidizált szemcserendszer a folyadékokhoz hasonló módon felületi feszültséggel és viszkozitással rendelkezik, felülete hullámzik, hidrosztatikus nyomása van.” Lásd Dr. DÉVAY Attila, *A gyógyszer technológia alapjai*, Pécsi Tudományegyetem Gyógyszer technológiai és Biofarmáciai Intézet, Pécs, 2013, 381–382.

<sup>7</sup> *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*, szerk. PÁL József – ÚJVÁRI Edit, Balassi, Budapest, 1997. Online elérés: <https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/szimbolumtar/ch02.html#v%C3%ADz> (Utolsó letöltés: 2021. augusztus 19.)



E téma szervesen összefügg a teremtés révén a költői (ön)reprezentációval, a szó keletkezésével, a líra performatív gesztusaival, illetve az áramló, „sugallt” tudatfolyam-írással. „Még jó, hogy vannak jambusok és van mibe / beléfogóznom” – olvasható a (*Szürkület*) című, 1934-es versben, amely a fluiditásra mint turbulens áramlásra reflektál; a tudatfolyam-írást reprezentáló költeményből afféle kiszólás a citált sor, mely szerint a versmérték, a forma gyeplőül szolgál. A zenének is sajátos fluiditása és tünékenysége van, s beszélhetünk a korszellem fluiditásáról, áramlásáról is. A fluidum – például Babitsnál – a szó mögöttes zenéje, az a titokzatosság, amely a költői beszédet megannyi poétikai eszköz használata mellett vagy ellenére létrehozza. Weöres Sándor egy korai recenziójában szemléletesen járja ezt körül: a versekből „áradó fluidum a lényeg; önfeledt, ernyedt kedélyállapotban élvezhetjük legteltesebben [...], bírálgatás nélkül átengedve magunkat az ütemek mágnes-sodrának [...] [mint] kényúr, aki tétlenül engedi, hogy gyönyörködtessék. [...] a költészet közel áll a legkevésbé gondolati művészethez, a zenéhez.”<sup>8</sup>

A József Attila-lírában és annak recepciójában számos alkalommal került előtérbe a víz, a folyó, a tenger vagy épp a vérkörök témája – mindezeket, a fluiditást nagyobb egységként is érdemes szemlélni. Az emberi testnedvek (vér, könny, exkrétumok) és természeti nedvek, képződmények (növényi nedvek, eső, gyöngy) éppúgy külön explikációt igényelnének ebben a korpuszban, mint például a folyó és a tenger, s nem csak motivikailag. A tanulmány igyekszik rámutatni, miként érhető tetten a fluiditás József Attila lírájában, vagyis hogyan alakítja a versszerveződést, a lírai én megszólalását a folyadékszerűség, mint egynemű, ősi folytonosság és körforgás, hogyan keletkezik a költői szó, a fluid halmazállapot (folyó, csepegő, hulló, szivárgó, dinamikus) miként jelenik meg, hogyan formálódik és alakul át (jéggé fagy, gőzzé válik, sárrá sűrűsödik, megalvad, kiszárad), illetve miként mutatkozik meg a fluiditás a keletkezés/teremtés, élet jeleként – az általánosabb összefoglaló gondolatok után konkrétan két vers (*Gyöngy*, [*Zöld napsütés hintált...*]) elemzésén keresztül bontva ki a témát.

József Attila költészete zártnak és repetitívnek tűnik, ha a fluiditással kapcsolatos szavak előfordulására fókuszálunk. Az összes versében<sup>9</sup> a víz szóra több, mint hetven találatot ad a kereső (beleszámítva az összetételeket is, például *vízcepptisza*, *vizesés*). Több, mint hetvenszer szerepel a tenger is, csaknem hatvanszor az *eső/esik* (de ugyanennyiszor változatai is: *zápor*, *zivatar*, *permeteg*, *vihar*), majdnem negyvenszer a *hab*; a *part* szintén. Valamivel kevesebbszer a *folyó*, *patak*, *hullám*, *csepp*, *nedv*, *tó*, *kút*, *fürdő*, ritkább a *tajték*, *örvény*. A vizsgált igék közül a leggyakoribb a *ring*, csaknem ötvenszer szerepel (amely az anya és a gyermekkor utáni vágyhoz kötődik a recepcióban),<sup>10</sup>

<sup>8</sup> WEÖRES Sándor, *Menekülő múzsa. Vas István versei*, Nyugat 1939/2., 123–124.

<sup>9</sup> Csaknem 73 ezer szóból álló lírai korpusz: lásd <http://jozsefattila.elte.hu/verssek/osszes-vers.html> keresője, az ott található saját versek alapján, műfordítások nélkül. A 2021. március 25-i József Attila-konferencia korpusznyelvézeti előadása alapján József Attila 58 ezer szót használt (forrásuk a MEK volt, változatok és rögtönzések nélkül, összesen 532 verset vizsgáltak), aminek 27,1%-a főnév, 19%-a ige, illetve 12%-a melléknév, lásd HORVÁTH Péter – TÁTRAI Szilárd, *A személy, az idő és a modalitás jelölésének igei mintázatai József Attila verseiben*. Az előadás online megtekinthető: [https://www.youtube.com/watch?v=P\\_0zuLvDMRA](https://www.youtube.com/watch?v=P_0zuLvDMRA) (Utolsó letöltés: 2021. augusztus 19.)

<sup>10</sup> Lásd BÓKA László, *József Attila. Esszé és vallomás = Ős., Válogatott tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1966, 181–183.

ennek töredéke gyakoriságban a *csobog, csorog, folyik, sodor, gázol, áramlik, fürdik, úszik, locsol, mos, öblít* stb. A *hajó* vagy a *tutaj, csónak, bárka, ladik* valamelyike összesen csaknem harmincszor szerepel, számottevő a *háló* és a *halak*, továbbá egyéb vízi állatok (*csiga, rák, polip*) is előfordulnak – a vízi állatok találkozása számos erotikus utalást rejt, mint például az 1926-os, Bécsben írt *A rák* című versben.

Az emberi testnedvek közül a *verejték/veríték, izzad* több mint hússzor fordul elő, a *könny* csaknem százszor, a *vér* is hasonlóan gyakori. Majdnem ötvenszer szerepel a versekben a *tej* is – ugyan nem mindig anyatejre vonatkozik, de több ízben az (is) értendő mögötte. Az *Ódában* (1933) ott a *salak* szó is: a salak, mint örök anyag halad a „belek alagútjain / és gazdag életet nyer [...] a buzgó vesék forró kútjain!“. Az egyik korai versben ekképp vegyül az izzadság a vérrel, mintegy alkímiai leírásaként: „Az üvegöntők nagy tüzeket raknak / És vérükkel meg verítékükkel / Összekeverik az anyagot, / Mely katlanukban átlátszóvá forr. / Azután meg táblákba öntik / S erős karjuk fogyó erejével / Egészen simára hengerelik. / És amikor megvirrad a nap, / A városokba meg a tanyai viskókba / Elviszik vele a világosságot.” (Ez a *Tanitások* ötödik versszakának eleje, amely *Üvegöntők* címen külön versként is megtalálható.) A vers az üvegöntést a költői mesterséghez hasonlítja, a különféle anyagok vegyítése, forralása, halmazállapotának, viszkozitásának változtatása<sup>11</sup> az ember által történik, aki végül (részben) eggyé válik az anyaggal, legalábbis elegyednek vele a testnedvei: átlátszóra forrva átlényegülnek, s az alkotás/műalkotás kerül előtérbe, amely világságot visz mindenhová (átvitt értelemben: ablakot nyit, rálátást biztosít) – vagyis mintha a költészetnek innen kezdve társadalmi felelőssége is volna. A versszak végén deklarálódik, hogy a napszámos és a költő nem választható el egymástól: „Lassan egyformán elfogy a vérük, / Ők maguk is átlátszóvá lesznek.”<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Érdemes megjegyezni, hogy 1936-os vallomásában, amelyben a költő arra keresi a választ, miért ír verset, az alábbi gyerekkori emlékeket idézi fel az üveggel mint anyaggal, illetve anyjával kapcsolatban: „Gyerekkoromban egyszer azt hallottam, hogy az átmelegedett üveg elpattan, ha hideg víz feccsen rá. Aznap este, mikor a mama kitette a lábát a konyhából, azonnal kipróbáltam e tétel igazságát. Egy kis vizet fröcsköltem a lámpaüvegre. Az üveg eltört, én megdöbbsentem, a mama pedig belépett. Meglepetten s egyben fölindultan támadt rám – Te, te – mért törted el a lámpaüveget? Lesütött szemmel hallgattam a szemrehányást és növekvő daccal türtem a pofonokat, melyek ugyan csak zuhogtak. Anyámat különösen csökönyös hallgatásom ingerelhette. Mért törted el a lámpaüveget? Mit is válaszolhattam volna? A legszemtelenebb hazugságnak látszott volna, ha az igazat felelem: Én nem törtem el a lámpaüveget! Eltört, »mert az átmelegedett üveg elpattan, ha hideg víz feccsen rá«. Ugyan én fröcsköltem le, de nem azért, hogy eltörjem, hanem hogy lássam, igaz-e az, amit hallottam s ami oly érdekes volt számomra, hogy meg kellett vizsgálnom. Nagyon igazságtalannak éreztem a fenytést. De ha védekezésül azt mondom, azért fröcsköltem vizet az üvegre, mert úgy hallottam, hogy akkor eltörik, anyámban azt a hitet keltettem volna, hogy tudatos rosszaság, komoly gonoszság volt, amit tettem. Ugy, hát te tudtad és mégis? Igen, tudtam, de azt is tudtam, hogy a gyereket mindig becsapják, hol a gólyamesével, hol meg azzal, hogy hercsula lesz ebédre.” JÓZSEF Attila, *Verstan és versírás. A szavakat, némák találták ki* = *Uó. Összes művei*, IV., s. a. r. FEHÉR Erzsébet – SZABOLCSI Miklós, Akadémiai, Budapest, 1967, 27.

<sup>12</sup> Ez a szabadvers egyébként Kassák-utánérzet, mint azt már 1938-ban jelzi Fejtő Ferenc (FEJTŐ Ferenc, *József Attila költészete*, Szép Szó 1938/1., 68–88.), s erre aztán kitér Lőrincz Csongor is a korai József Attila-líra Kassák-hatásait taglaló tanulmányában (LŐRINCZ Csongor, *A lírai hang röntgenképei. Kassák Lajos és a fiatal József Attila költészete*, It 2017/3., 331–357.). Később, 1931-ben József Attila ezt írta Kassákról: „Mifajta filozófiába menekül, ha már a valóságot úgy kiejti a keze közül, mint a szórakozott halász a síkos halat?” JÓZSEF Attila, *Kassák Lajos 35 verse* [1931] = *Uó. Összes tanulmánya és cikke 1930–1937*, I., szerk. TVERDOTA György – VERES András, s. a. r. SÁRKÖZI Éva, József Attila Társaság – L'Harmattan, Budapest, 2018, 369.

A görögöknél a tej, a víz és a bor a halotti áldozati szertartások során használt tisztító anyagok,<sup>13</sup> a tej az orfikus hagyományban az újjászületéshez kapcsolódik: a Földanya méhébe lépő beavatott első itala. A Héraklész-mítosz szerint Héra tejének szétfröccsenő cseppjeiből keletkeztek a csillagok és a Tejút.<sup>14</sup> A tej – amely spirituális szinten a szellemi világba való bevezetődés, megvilágosodás, a bőség jele, az alkímiában az aranykészítés egyik alapeleme – számos József Attila-versben szerepel, már a húszas évek első felében is, a(z anya)tejivás, a szoptatás konkrét képeivel, például: „Nektek úgy adom oda magam, mint az anya meleg teli mellét az ő éhes / kicsikéjének” (*Néha szigetek*, 1924). A Vágó Mártának írt *Gyereksírás*ban (1928) a szeretett lényt testvéreinek vágyja: „Anyám melle tárula feléd, – / erős valék mint az anyatej / s ajkad közül sírva folyok el, / édes fogad elejté csecscét. // Mért nem ikertestvérem levél? / Összebújhatnánk télen melegen / kádacskámban velem fürdenél.”, másik változatában: „Hiába, hogy majd anyám ölén, / mellén majd mosolyogva szendereg / jóllakottan két szopós gyerek / s lehelettel csókol: te meg én.” Az árvaságot, anyahiányt, illetve a szoptatást tematizálja az *Anya* című vers (1934): „Harmadik napja sírja, mondja, / mint tébolyult anya motyogja / – mert csecstre vágyom – rám meredve: / Reátaláltam gyermekemre, / aludj el, édes kedvesem, te, / csitt, csitt, kicsikém, tente, tente...” – szól az altatódalokat idéző versrészlet. A már nem élő, hiányzó anya számonkérése mutatkozik meg például a *Kései sirató*ban (1935): „Tőlem elvetted, kukacoknak adtad / édes emlőd s magad” vagy a kritikai kiadásba [*A „Kései sirató” vázlateiből*] címen felvett töredékben: „A homokot, sarat a számba rágyva / enni tanítasz? Földet falni szoktatsz? / Kinek kedvéért ne piszkítsak ágyba, / ha már szemmel se szoptatsz?” A vihar ellen védő anya hiánya megkettőzve, inskripcióként van jelen a *Mint a mezőn* (1936) című versben, amelyben az anyának mint biztonságot jelentő térnek a vágya rajzolódik ki: „Mint a mezőn a kisfiut, ha / eléri a vihar / s nincs **tanya, anya**, hova futna / kapkodott lábaival”.<sup>15</sup> A *hetedik* (1932) című vers utolsó versszakára is érdemes kitérni: „hét emberként szállj a sírba. / Egy, kit tejes kebel ringat, / egy, ki kemény mell után kap, / egy, ki elvet üres edényt”. Ismert a *Betlehemi királyok* (1929) alábbi részlete is: „Irulpirul Mária, Mária, / boldogságos kis mama. / Hulló könnye / záporán át / alig látja Jézuskáját. / A sok pásztor mind muzsikál. / Meg is kéne szoptatni már.” Szemléletes az *Iszonyat* (1934), amelynek kezdő helyzetképében egy alkóvban „szendereg / csücsörgő szájjal, rongy pólyában / s fölnyög néha egy kisgyerek”, akire a hétéves nővére vigyáz: „A mama lelkére kötötte / ezt a dögöt”. Amikor felsír, a nővére szenvtelenül „az ordító szájba tolja a tejes üveg”-et – a vers ennek az ismétlődő folyamatát írja le, a szexualitás terén is értelmezhető ambiguitásokkal: a fluiditás különféle igéivel (ráng, csöpög, szop, nyel stb.). A vers a szegénység, nyomorúság leírása is: az anya reggeltől estig dolgozik, noha a csecsemő „csak az öl erős melegét” kérné, a nagyobbik gyerek eteti őt pótléku, cumisüvegből. A sírás többféleképpen visszatér a versben, s e ponton össze is olvad egymással a természeti és az emberi, illetve a gyerek és az anya sírása: „Éjjel a csillagok nem égnek, / évszakok sírnak és egek. / Álmában sír az anya s éb-

<sup>13</sup> Vö. HOMÉROSZ, *Odüsszeia*, XI. 26–27.

<sup>14</sup> A bekezdés a *Szimbólumtár* vonatkozó szócikke alapján készült.

<sup>15</sup> Kiemelés tőlem – P. A.

red / azt hiszi, sír a kisgyerek.” A citált versekben színre vitt gyermeki/férfi vágy az anyai mell/öl után az utolsó években is számos alkalommal megismétlődik. Az *Amit szivedbe rejtessz* (1936) megerősíti a férfi aspektust: „S aki él, mind-mind gyermek / és anyaölbe vágy” – olvasható a Freud 80. születésnapjára írt versben.

Viszkozitás tekintetében változó anyagiség tematizálódik az *iszap, mocsár, sár* szavak révén, s még gyakoribb a *nyirkos, nedves, vizes, ázott, lucskos, nyálkás, harmatos*. Ezek oppozíciói is megtalálhatók persze: *száraz, kiszárad, puszta, szomj/szomjas* stb. Az *árad–apad* és változatai még többször szerepelnek, a halmazállapotváltás szintén, főként a *füst/füstöl* (például „Füstöl a víz” – *Holt vidék*, 1932), *poros víz* („Poros a víz, nincs kedve kéklenni. / Zörrenő fák közt pikkelylik az út –” *Határ*, 1932), *jég* („jegesen porlik sziklák peremén” – *Egy kisgyerek sír*, 1933), *kásás hó/víz* (lásd a híres, Kurtág György által megzenésített töredéket: „Kásásodik a víz, kialakul a jég / és bűneim halállá állnak össze.”), *kókadás* („lóg a káka / kókkadón a pusztaságba.” – *Holt vidék*, 1932).<sup>16</sup>

A korábbi József Attila-versekben a fluiditás (elsősorban mint víz, áramlás) többnyire még a szerelemhez kapcsolódik – számos népdal mintájára.<sup>17</sup> Persze akad kivétel, például az Ady Endrét idéző,<sup>18</sup> patetikus, kamaszos hangot megütő *Szeretném, ha vadalmafa lennék!* című, 1921-es vers, amelyben a gyerekeket tápláló-óvó fa kerül középpontba. A fa mint az örök körforgás része az élet jeleként nyilvánul meg; még akkor is hasznos lehet, amikor immár elveszíti víztartalmát: „ha majd egykor kiszárad / És a tél apó kiváogat, / Lángjaival felszárítná / Könnyeit a bús árváknak.”

Azt már Szigeti Lajos Sándor is megállapította, hogy a korai József Attila-versek a víz és a tenger ábrázolásával Adyt követik.<sup>19</sup> A korai versekben a tenger „tengő csoda” (*Tengerhez*), harsog, árad (*Végtelen óta...*), a vizes tájban az ember partot érni vágyik (*Szép lobogóval, vagy anélkül; A gyerekszemű élettavon*). Pszichoanalitikus olvasatok szerint a feminin vízzel, tengerrel szemben álló part maskulinitását erősíti a szárazföldön álló fa (mint fallikus szimbólum), amely a víztükör mellé kerülve világok határán álló mágikus jelkép, s amelyhez a magyar folklórban kozmogóniai és samanisztikus képzetek kapcsolódnak. A mi kultúrkörünkben az egyik leggyakrabban előforduló fa a fűz,<sup>20</sup> amely József Attilánál már *A Kozmosz éneke* című, 1923-as szonettkoszorúban is szerepel: „Dübörgő gépváros zugó agyam [...] Mint korhadt

<sup>16</sup> József Jolán *József Attila élete* című könyve volt az első, amely a verset a Szabadszálláson gyermekkorban töltött idővel kapcsolta össze: „Attila elemi iskolás korában három nyarat töltött halászó nagybátyánk kunyhójában. A bácsi ekkor messze a falutól, a zsembékos halastó partján lakott és varsáit vigyázta a vízben, esténként pedig hálóit foltozta. Mari néni meszelt, kenyeret dagasztott és – beszélt. A kisfiú nagyon szerette őket, a füstölgő vizet, ahol »lóg a káka kókkadón a pusztaságba.«” JÓZSEF Jolán, *József Attila élete (II.)*, Korunk 1940/1., 13.

<sup>17</sup> Számos népdalunkban is jellemző a szerelem–víz társítás, lásd erről például LANZENDORFER Zsuzsanna, *A víz a magyar népdalkincsben*, Honismeret 2018/5., 61–66.

<sup>18</sup> Lásd Adynál például ezt: „Mert voltam búsult, csüggeteg, árva” (*Utálnak, de csodálnak*).

<sup>19</sup> SZIGETI Lajos Sándor, *„iramló fényt a tengeren”. Menekülés- és teremtmésmítosz József Attila lírájában = „A Dunánál”. Tanulmányok József Attiláról*, szerk. TASI József, PIM, Budapest, 1995, 92–105.

<sup>20</sup> Keszeg Vilmos szerint a transzcendenciát erősíti: a fűzfá hatóanyagai, leveleinek ezüstös színe, lehajló ágai, sípkészítésre való alkalmassága stb. Lásd KESZEG Vilmos, *Két világ határán: a fűzfa*, Székelyföld 1998/2., 150–159.

fűz görnyed szomoruan / Deres partján zajló, jeges patakknak”. Nem sokkal később, az 1924-es *Szomorúfűz*ben a „lábonjáró szomorúfűz” patakot keres, amelynek leheverhet az ölébe. Szintén 1924-es *A gondolkodó szonettje*, amelyben a kiszáradt fűz korhadtan „görnyed szomoruan” a jeges patak partján, s az 1925-ös, utólag a *[Bibliái]* címet kapott versben is szerepel a füzes part. 1926-tól „a primitív teremtmények szemléletének megfelelően, egyértelműen női princípiumként jelenik meg a víz” – jelzi Szigeti.<sup>21</sup> Az első vers, amelyben a part erőteljesen hordozza magában a maszkulinitást, szexuális konnotációkkal telítve, a *Hivogató* című, 1926-os darab: a versbeli madár a tó közepe fölött repül, a növény tárt szirmokkal vár, „szép erős fiatalember áll” a parton, „Tenyerét a vízbe meríti”, „szerszámját fölemeli”, „csengőket kalapácsol”, s a halak odaúsznak hozzá. A *Szeretők lázadásában* (szintén 1926-ból) a lányok a tengerrel, a fiúk pedig a parttal kapcsolódnak össze: „[a víz] zúgása / erősíti az éneklőket. // A lányok dalát: Tenger vagyunk, / keserű só vagytok ti bennünk, – / a fiúk dalát: Partok vagyunk, / keserű tenger vagytok bennünk. –”. A *Csak a tenger jött el*, illetve a *Négyen ugrottunk vízbe* című versek is értelmezhetők e jelentéshalmazban.

A későbbi József Attila-versekben – mint például a *[Zöld napsütés hintált...]* kezdetű, valószínűleg 1936-os versben – ennél árnyaltabb és absztraktabb a tenger–part ellentét. A *Flórának* című kései versben a határhelyzet az élet–halál kontextusában válik értelmezhetővé (nyugalom partja, halál partszegélyei). A *Csak most...kezd*tűben „Elenyésztek a régi partok, [...] új értelem szegélye bukkan.”

A vízzel gyakran összekapcsolódik az ég (és az égitestek) látványa. Ugyan a háló általában a fogság jelképe, a József Attila-versben jellemzően kozmikus szimbólum: „Kiterített fagyos hálóm / az ég, ragyog – / jeges bogai szikrázón / a csillagok” (Háló). A tengerből kifogás, a halászat a kincslelés jele, a halász a bölcs szimbóluma, aki felhossa a gazdagságot a mélyből. A *Tudtam én* vagy a *Holt vidék* című versekben a halak bőségként, a túlélés zálogaként, az újjászületés lehetőségeként tűnnek fel, a *Tájvers-töredékek*ben viszont a kifogott halak vízszomja tematizálódik.

József Attila világvilágában a víz mint alakatlan, formátlan elem maga az ősananyag, költészetében „a víz–föld elem párosítás a prioritás, mégpedig úgy, hogy a földet inkább a halál képzetköréhez, a vizet pedig a születéshez, termékenységhez, szexualitáshoz társítja” – olvasható Szigetinél.<sup>22</sup> A víz kinetikussága és metamorfózisai révén e lírában az életnek a jele, a teremtés/keletkezés általa/benne történik. A recepció alapvetésére építve (miszerint a tenger a női pólus, a part a férfi) a tengerbe, vízbe dobás a férfi elemnek a nőiben megmerítkezését és feloldódását mint a megtermékenyülés és az élet alapfeltételét jelentené. „Vízcepp / alakjában világítsz álmaimban” – olvasható a valószínűleg 1927-ben keletkezett *Kiszombori dalban*.

Az archetipusok felőli értelmezések ismertek a recepcióban, s némelyik meg is támogatható József Attila-textusokkal, például *A Dunánál* alábbi sorai révén: „Én úgy vagyok, hogy már száz ezer éve / nézem, amit meglátok hirtelen. / Egy pillanat s kész az idő egésze, / mit száz ezer ős szemléltet velem. [...] Verset írunk – ők fogják

<sup>21</sup> SZIGETI, „iramló fényt a tengeren”, 447.

<sup>22</sup> Uo., 448.

ceruzámat / s én érzem őket és emlékezem”, vagy a harmadik szakaszból ezáltal: „az összejtig vagyok minden ős” – azonban érdemes e versekről lehántani a rájuk tapadt, a versszövegen túlra mutató értelmezéseket, asszociációkat.

### A Gyöngy című versről

Nemcsak a víz, hanem a gyöngy – mint vízben meglelhető kincs – is rendre felbukkan József Attila költészetében, korai lírájában elsősorban a tökéletesség, a szépség, az értékek és a vitalitás (gyöngyöz, azaz ’mozgásban van, pezseg, folyik, él’) megtestesítője. Az 1922-es *Szerelmes keserű hazafiség*ban például ekképp: „mint szökőkút, gyöngyöz életár”. „[D]ombor kebled, ime, fénylik, akár a gyöngy” – olvasható a *Névnapi dicséret* című versben, amelynek érdemes idézni a második versszakából is: „Oly mű nincs sehol, ó, mely vele érne fel – / márványkőben a vér: kő, nem igaz, nem él. / Benned vér dübörög, piros.” Az előbbiekhöz hasonló kontextusban jelenik meg a *Gyöngysor* című szonettben is: „Szonett, te drágakő, te antik / Gyöngysor”, amelyben nyilvánvalóan a szonett évszázados rangjára, hagyományára mint láncolatra, illetve a szabályos sorba rendezésre reflektál a *gyöngysor* a vers metapoétikai szintjén.<sup>23</sup>

Az 1926 utáni versekben is megjelenik néhányszor a gyöngy,<sup>24</sup> s még többször a gömb,<sup>25</sup> kiemelkedik ezek közül az alábbi, 1928-as költemény:

#### Gyöngy

Gyöngy a csillag, úgy ragyog,  
gyöngyszilánkokként potyog,  
mint a szőlő, fürtösen,  
s mint a vízcsepp, hűvösen.

Halovány bár a göröngy,  
ő is csámpás barna gyöngy:  
a barázdák fölfüzik,  
a bús földet diszítik.

Kezed csillag énnekem,  
gyenge csillag fejemen.  
Vaskos göröngy a kezem,  
ott porlad a szíveden.

<sup>23</sup> A gyöngysor elsősorban „a családfát, a generációk, a lét folytonos láncolatát jelképezi. A perzsa irodalomban a gyöngyfűzés azonos a költészettel”, lásd *Szimbólumtár*.

<sup>24</sup> Például: „Vad ágyúszóval vágatott / gyöngyház-korán a tenger át” (*Két vázlat. Németh Andornak*), az előbbi vers változata: „zöld füstben a vízre száll – / két fürtje gyöngyházgyerek / késére gondol vissza már.” (*Németh Andor*) Idézhetnénk a *Harmatocska* vagy a *Medvetánc* című verseket is: „Lágy a táj, gyöngy az est; / tömött, fonott falomb” (*Harmatocska*); „Gyöngyöt őszig válogattam, / fogaimra úgy akadtam.” (*Medvetánc*)

<sup>25</sup> A *Medáliákban* felfedezhető kör- és gömbformákról s azok poétikai szerepéről legújabbán lásd: ÁGOSTON Enikő Anna, „virág volt ez a vers, almavirág”. *A Medáliák önreflexiói*, It 2021/2., 191–207.

Göröngy, göröngy, elporlik,  
gyenge csillag lehullik,  
s egy gyöngy lesz az ég megint,  
egybefogva szíveink.<sup>26</sup>

A vers címe egyetlen szó, amely rögtön az első sor elején megismétlődik, a tizenhat soros versben összesen négyszer szerepel önmagában (*gyöngy*), illetve további négyszer felidéződik (csaknem hibátlan) inskripcióként (*göröngy*). Ez a szimmetria és arányosság jellemző a vers formájára is: négyszer négy sorból áll, szabályos rímelésű, minden sora hét szótagos. A *gyöngy* szó – amely Kosztolányi Dezső szerint<sup>27</sup> a tíz legszebb magyar szó egyike – végső soron kínai eredetű, de a törökök által került Európába, valószínűleg \**dzsindzsü* alakban; véghangzója lekopása után a tőhangzó labializálódott, majd nyíltabbá vált.<sup>28</sup> Ha a szó jelentésére fókuszálunk, az elvárasi horizonton minden bizonnyal egy értéktelített tárgy jelenik meg, legyen szó akár a tengermélyi kagylóból származó, értékes kincsről, akár a felfűzhető gömbről, akár az értékes személyről (például: „te vagy a szakácsok gyöngye”), akár a vízcseppről vagy buborékról (harmat gyöngye/gyöngyöző víz). A címbe emelt szó proleptikus helyzete révén az egész versre vonatkozik, tulajdonképpen maga a vers is egy gyöngy- (szem), vagyis nem mindennapi, nem könnyen hozzáférhető, nagy becsben tartott, sokáig csiszolódott kincs, amelynek kulturális értéke, hagyománya van.<sup>29</sup> A gyöngy szerves kapcsolatban áll a fluiditással, hiszen vízben keletkezik, s maga is részben vizet (2–4 %) tartalmazó, apró, rugalmas, de tömör test. Az emberi behatás nélkül létrejövő igazgyöngy természetes vizekben él, puhatestű kagylóban születik, amikor abba bekerül egy idegen részecske (homokszem, parazita, szervesetlen törmelék), amelynek következtében a kagyló nyálkakártyája meszes anyagot választ ki: gyöngyház réteggel vonja be az idegen anyagot. A gyöngyöt a conchiolin (konkin) nevű fehérje tartja össze, annak mennyiségétől függ a gyöngy színe. Látható tehát, hogy a gyöngy anyagában s egyáltalán a keletkezésében milyen nagy jelentősége van a fluiditásnak: nedvek (víz és nyálka) nélkül nem is létezhetne.

Visszatérve a vershez: a második szó belépésével – „gyöngy a csillag” – azonosítódik az apró, tenger mélyéről származó igazgyöngy a tágassággal, az égi csillag kozmikus látványával. Látszólag ezek hasonlóak, a ragyogó gyöngy és a csillag emberi tekintettel egyforma méretűnek tűnhet: az égi szféra tükörképe a földinek. A két eltérő világ: a földi és az égi (mélység–magasság) egymásba olvad ebben a trópusban. Míg a nyitó kép az égre (felfelé) irányította a figyelmet, a második sor megfordítja a vektorokat: az aláhullásra fókuszálunk.

<sup>26</sup> JÓZSEF Attila *Összes versei*, II., közzéteszi STOLL Béla, Akadémiai, Budapest, 1984, 28. (Kiemelés tőlem – P. A.)

<sup>27</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *A tíz legszebb szó = Uő., Nyelv és lélek*, Osiris, Budapest, 1999, 211–212.

<sup>28</sup> *Etimológiai szótár. Magyar szavak és toldalékok eredete*, főszerk. ZAICH Gábor, Tinta, Budapest, 2006, 255.

<sup>29</sup> „Számos nép szerint [...] a gyöngyben a tűz és a víz, a két kozmikus ellentét egysége valósul meg; a termékeny teljességet jelenti. [...] A perzsa irodalomban a gyöngyfűzés azonos a költészettel”. *Szimbólumtár*.

Az esőcseppszerű hullás, a potyogás (mint a könnynél), porladás a temporalitást is hozzáadja a térhez: jelzi az idő múlását és a végességet.<sup>30</sup> A szőlővel – amely táplálékként is szolgál az ember számára – bekerül a vers terébe az élet (a szerves, az organikus), s egy rendkívül szerteágazó jelentéshálózat (a bőség jelétől és a Jézus-jelképtől a Dionysos-kultuszig, de eszünkbe juthat Petőfi verse<sup>31</sup> is, amelyben a költőhöz hasonlítódik a szőlőtő). Ha pusztán a verssornál és annak jelentésénél maradunk, hamar felismerhetjük a szőlőszemben a gyöngyszem alakját, így tehát a kettős azonosítás hármassá, sőt, implicit négyessé válik: *gyöngy – csillag – szőlő – vízcsepp*. A csillaghullás jelenségének vizualitása a szőlőfürt alakját idézi fel. A harmadik sorban ez a szőlőfürt teszi igazán térbelivé a képet. A köztudattal ellentétben a vízcsepp is gömb alakú, azonban a negyedik sor hasonlata már nem a vizualitásra, látásra, sokkal inkább más érzékeinkre hat: az ízlelésre, bőrérzékeletre. A hátravetett jelző (*hűvösen*) valószínűleg 'enyhet adó' értelemben szerepel, a lédús-folyékony, hús érzetet idézve fel. Illetve hűvös, azaz hideg színnek nevezhető a vízé (kék) és a csillagé (ezüst). Ebben a hideg összhatásban jelenik majd meg a barna mint meleg szín. A ragyogó, hideg színek halványra (talán a szótagszám miatt került ide az irodalmiasabb, Jókai, Kosztolányi és mások által is használt o betűs *halovány* változat) és barnára válnak, a levegő és a víz a földdel érintkezik, elegyednek. A *göröngy*–*gyöngy* rímek által konstituálódó hangzósságot e versszakban különösen megtámogatja a sorokon belüli összecsengés, alliteráció: *bár – barna – barázdák – bús*, illetve a mély magánhangzók aránya (itt szerepel a legtöbb belőlük).

A *göröngy* – mint rög, száraz vagy fagyott földdarab – származékszó, talán a *görög* ('nehezen gördül') szóéval azonos a töve.<sup>32</sup> Mint nehezen gördülő anyag a *göröngy* a *gyöngy* csámpás ('esetlen, nehézkes, bizonytalan járású') változata, ellenpólusa, azaz tökéletlen *gyöngy*, gömb. A kilencvenes évek elején Szabolcsi Miklós már felhívta a figyelmet a *gyöngy*–*göröngy* szókapcsolatra, vagyis arra, hogy az már Vörösmarty Mihálynál is szerepelt, a *Fóti dalban*, a két szó egymás ellenpólusaként kongruens:<sup>33</sup> „Törjön is mind ég felé az / Ami gyöngy; / Hadd maradjon gyáva földön / A göröngy.”<sup>34</sup> A *csillag* és *gyöngy* együtt szerepeltetését is megtaláljuk már Vörösmartynál: „Csillag, gyöngy és földi ágból: / Három ellenző világból” (*Csongor és Tünde*) – ahol a csillag (magasság, ég) és a gyöngy (mélység, vízszint alatti világ) közé ékelődik a földi ág (fa, földi világ).

A *göröngy* – hangzásánál és helyzeténél fogva – József Attilánál rész–egész viszonyban áll, tartalmazza a *gyöngy* betűit, leszámítva a szóeleji *g/gy* mássalhangzó

<sup>30</sup> Lásd a vers szemiotikai elemzéséhez: CSEKE Zsuzsa Anikó, *Így él a vers*, Korunk 1998/6., 103–109.

<sup>31</sup> „Mert a szőlővessző és a / Költő sorsa oly hasonló. / Költő és szőlővessző / A világnak adja lelkét. / Szőlővessző lelke a bor, / A költőnek lelke a dal. / Lelkünkét ha átaldtuk / Borban, dalban a világnak: / Elhervadunk, elenyészünk. [...]” (A költő s a szőlővessző).

<sup>32</sup> *Etimológiai szótár*, 244.

<sup>33</sup> SZABOLCSI Miklós, *Kemény a menny. József Attila élete és pályája 1927–1930*, Akadémiai, Budapest, 1992, 183–184. Figyelemre méltó továbbá e rímekkel Kosztolányi Dezső *Kedves* (1912) című verse.

<sup>34</sup> Tverdota György, aki a tiszta költészet egyik változatának tekinti a *Gyöngy* című verset a József Attila-lírában, felhívja a figyelmet arra, hogy valódi hatás is lehet a Vörösmarty-rímeké, mert más, ugyanebben az évben (1928) keletkezett műben is kimutathatta Vörösmarty sorait előzményként. Lásd TVERDOTA György, *A tiszta költészet két változata József Attila lírájában*, Forrás 2005/4., 20–29.



különbségét – s a paronomázia két szóalakja rímhelyzetbe is kerül egymással, amelynek során az a benyomása támadhat az olvasónak, hogy a *göröngy gyönggyé* rövidül, azaz a kemény csomóvá összeállt, porózus földdarab egységessé, gömbölyűvé simul, tökéletessé csiszolódik, vagyis átvitt értelemben: az akadály, nehézség elhárul (a hatodik sor végén).

A vertikális mozgás ekkor megszűnik, a hetedik sortól az irány horizontálisra vált: a barázdák „fölfűzik” a barna gyöngyöt, azaz a göröngyöt – a barázda a termőföldbe vajt árokszerű mélyedésként (akár szőlőtőkék között), sávszerűen helyezkedik el, a földön úgy mutatnak tehát a göröngyök, mint szabályosan felfűzött gyöngyök. A második versszakban az *emberi* jelei is megmutatkoznak, minden sorában található egy-egy szó, amely erre utal: *halovány* (arc), *csámpás* (láb), *barázdák* (ránckok), *bús* (emberi érzélem). De maga a földbe (jobbára ekevassal) vágott barázda is emberi konstrukció, ember alkotta sávba tagozódnak tehát be a földdarabok. (A *barázda* ugyanakkor orvosi kifejezés is az emberi agy egy részére vonatkoztatva: az agytekervényeket agybarázdák határolják.)

A *csámpás* szó a *verslábakkal* is összefüggésbe hozható. Minden bizonnyal nem véletlen, hogy a *verslábak* épp a *göröngy* szó bekerülésénél válnak *csámpássá*, az első versszak csaknem hibátlan kétütemű, trocheusi hetesei a második versszakban felborulnak, a 4–3 osztatú hetesek 3–4 osztatúvá válnak, majd a *gyöngy* szó ismételt megjelenése után, tehát a vers hetedik-nyolcadik sorára visszaáll a rend (4–3), és ezt az ígék is megerősítik: *fölfűz* (azaz rendben egymás mellé helyez), *díszít* – a két ige egyébként a gyöngysorra mint nyakékre is vonatkozhatna.

A csillag az isten és a beavatottak szimbóluma, Mária jelölője;<sup>35</sup> a csillaghullás pedig a magyar néphitben a halál jele.<sup>36</sup> Ez csak abból a szempontból lehet releváns, hogy a csillag lehullása a versben az elmúlással kapcsolódik össze (a hullás pedig a könnyek révén az elsiratást is kontextualizálhatja), ugyanakkor – láthatjuk majd – az újjászületéssel is. Az elmúlásra utal a *porlik* kifejezés, amely a kőnemű, lassan porrá széteső anyag átalakulását jelzi, miként az emberi holttest is fokozatosan porrá válik. A *göröngy* a fonémák szintjén is porladás révén válik azonossá a *gyönggyel*, hiszen az utolsó versszak első sora megerősíti, performatív, ráolvasásszerű gesztusával, a harmadszori kimondás révén teszi semmissé: „göröngy a kezem, / [...] Göröngy, göröngy, elporlik”. A *göröngy* szó kiejtésében némi megbicsaklás érzékelhető, ezt oldja az *elporlik* spondaikus kimértsege. Az „a kezem” rövid *verslába*ival ellentétben az *elporlik* szó hosszú, kitartott szótagjai – illetve sorvégi pozíciója – erősítik a szó performativitását. A *göröngy* mint barna, csámpás, vaskos földi anyag elporlik, pontosabban metamorfózison megy keresztül: azonosul a vízből származó *gyönggyel* és általa a ragyogó égi *csillaggal*, így az ég–föld–víz hármasa is kirajzolódik a versben; mindez az élet körforgását teszi lehetővé, az újjászületés harmóniájával.

<sup>35</sup> Az *Ave maris stella* himnuszban Mária „tengercsillag”, a hánykódó hajók, azaz a lelkek útmutatója, „vezérlő csillaga”. Lásd *Szimbólumtár*.

<sup>36</sup> DIÓSZEGI Vilmos, *halál előjelei* = *Magyar Néprajzi Lexikon*, főszerk. ORTUTAY Gyula, Akadémiai, Budapest, 1977. Online elérés: <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-neprajzi-lexikon-71DCC/h-7297A/halal-elolejelei-729C9/> (Utolsó letöltés: 2021. augusztus 19.)

A kilencedik és tizedik sorral visszatér a kezdő sorpár népdalszerű, ismétlésekkel retorizált hangja. A *Gyöngy* párrímeit bokorrímek fokozzák a harmadik versszakban. A rímek ugyan még inkább összekötik e sorokat, az írásjelek azonban elválasztják őket, ugyanis míg minden versszak egy egész mondat, itt két mondatból áll a négy sor: szintaktikai szinten is különválnak egymástól a megszólító és a megszólított leírása. E ponton azonosítódik a csillag a megszólított kezével, és tulajdonképpen innen válik a vers vallomásszerűvé, címzetthez szóló szerelmes költeménnyé. A megszólított keze „gyenge csillag”, a lírai én keze ezzel szemben „vaskos göröngy”. A gyenge ’gyöngéd’ értelmében a vaskosnak mint zömöknek, durvának az ellentéte. A megszólított keze a megszólító fején nyugszik, míg a megszólítóé a megszólított szívében. Mindez azt sugallhatja – mivel a fej, a vaskosság a maszkulinitáshoz kötődő jegy, a szív, a gyengeség (gyöngédség) pedig sztereotipikusan feminin jelkép –, hogy a megszólító, a lírai én férfi, míg a megszólított nőnemű. Ismert, hogy a vers egy kéziratát *Gyöngy Mártinak* címmel<sup>37</sup> József Attila Vágó Mártának ajándékozta, a címzett visszaemlékezésében az is olvasható, hogy Vágó Márta július 6-i születésnapjára készült a vers<sup>38</sup> – mindez persze nem jelenti azt, hogy a vers neki/róla szólna, csupán ajánlásnak tekinthető a címbebeli név. Továbbá ez a haptikus gesztus, az érintés éppúgy érvényes lehet (fele)baráti viszonyban is, mint szerelmi kontextusban.

Az előző versszak intimitása az utolsó versszakra eltűnik, ott ismét a kozmikus távlatok nyernek tért, mindebből az utolsó sor hoz feloldást. Hiszen a befejezés újjászületést ígér (a magas hangrendű magánhangzók dominálása, ami pozitív érzetet kelt, felerősíti ezt), illetve a természeti és emberi, női és férfi, égi és földi egybeolvadását. Beleértendő azonban a végesség, lezárttság is: a korábban folyamatában látott *potyogás* és *porlás* itt *lehullássá* és *elporlássá* vált, nyomatékos utaló igekötőkkel. Érdemes kiemelni az *el* és *le* igekötők tükörstruktúráját is: az eltűnés a lefelé mozgással egészül ki, vagyis az *elmúlás* a földi világba *aláhullással* együtt jár.

A versbeli mozgás a kereszt formáját, illetve annak manuális mozgását rajzolja ki: előbb az égre irányul a tekintet, majd lefelé nézünk, azután horizontálisan vezetni szemünket a göröngyből kirajzolódó barázda: épp úgy, ahogy keresztet vetünk (fentről le,

<sup>37</sup> JÓZSEF Attila *Összes versei*, II., 29.

<sup>38</sup> „Attila megjelenésének születésnapom előtti napon *Gyöngy Mártinak* című versével. – Nem hozhatom le a csillagokat – mondta – és gyöngyosort sem vehetek, hát itt a »Mártinak«-sorozat harmadik száma. Föltette a kezemet a fejére, és úgy olvasta, hogy *Kezed csillag énnekem, gyenge csillag fejemen. Vaskos göröngy a kezem, ott porlad a szíveden*. Később *Gyöngy* címmel meg is jelent. – Igazán jobban örülsz a versnek, mintha igazi virágot és gyöngyöt kapnál? – kérdezte. – Hogy lehet azt összehasonlítani? – kiáltottam fel. – Hiszen a virág elhervad, és a vers örökre megmarad! – Örökre? – ragyogott fel. – Na, most elárultad magad. Mégis sokra becsülsz, nagyra becsülsz a költészetemet! – Ugyanis gyakran szidtam, hogy önhitt. Szerette a társalgást fennhéjázó megjegyzésekkel fűszerezni. – Mit szólna, milyen zseniális vagyok? – kérdezte néha nevetve bár, de nagyon kevés iróniával. És ha elkésett, vagy egyéb megbízhatatlansági vád merült fel ellene: – Az nem számít ily kiváló embernél! – Fintorogva, de mély meggyőződést színélve. Csak színélve, mert hiszen odavolt, boldog és hálás minden kis elismerésért. Hallotta valahol, és nekem is elmondta, hogy csak a hamis gyöngy tökéletes gömb, az igazgyöngy – csám-pás, halovány göröngy. A *Tedd a kezed* óta ez a verse volt az első, ami igazán nagyon tetszett nekem.” VÁGÓ Márta, *József Attila*, Szépirodalmi, Budapest, 1975, 87.

majd balról jobbra / jobbról balra) – s ez a vers felépítésében is érzékelhető, hiszen az első versszak (és az utolsó) a lehullást, a második versszak a vízszintes mozgást viszi színre.

A harmadik versszak némiképp kilóg ebből a struktúrából. Mint szóba került, ez az egyetlen, amely eltér szintaktikailag a többitől, ugyanakkor abban is különbözik, hogy míg a többi a tájat járja körül (kozmosz távlatokat, illetve földi létet), ez tartalmaz *emberit* is: *én–te* viszonyokat, birtokos személyjeleket (ezen kívül ez csak a vers utolsó szaváról mondható el: *szíveink*). A személyes névmás ráadásul az alapalakkal nyomatékosított formában jelenik meg először: *énnekem*. A kiasztikus struktúra által kirajzolódó kölcsönösség (a *te* *kezed* – csillag *énnekem/fejemen*, az *én* *kezem* porlad a *te* *szíveden*) a vers utolsó sorában oldódik, talál nyugvóponton: „egybefogva *szíveink*”.<sup>39</sup> (S ne feledjük e ponton a katolikus liturgia *Sursum corda*-részét sem: „Emeljük fel szívünket!”). Ráadásul az ott deixis („ott porlad a szíveden”) határozottan a másakra irányítja a figyelmet, az ént így kimondatlanul is itt lévőként, a másikat távolabb lévőként, egymástól elkülönítve pozicionálja. Érdemes megjegyezni, hogy ez a kettős szerkezet azonban a korábbi szövegváltozatban nem volt meg, ott ekképp szerepelt a vers tizenkettedik sora: „ott porlad a *szíve~~men~~*.”<sup>40</sup>

A már jelzett keresztvetés mozdulata a kéz révén is megidéződik: a keresztvetés során a homlokot (fej), szívtájékon a mellet (szív) és a két vállat kell megérinteni. Az ördög elűzésére, illetve rontás elhárítására is használt keresztvetés a földivel szembeni égivel, transzcendenssel kapcsolatos hit világát tovább erősíti a vers performatív terében. Az őskeresztények csak a homlokra vetettek keresztet, egy időben az arckereszt is jellegzetes volt (orr és szem vonala), s később alakult ki a teljes testet érintő forma, amely szimbolikusan az értelem (homlok/fej), érzések-vágyak (szív) és cselekedet, erő (vállak) jele. Ez esetben mintha a vállat a vers helyettesítené, azaz maga a vers válik cselekedetté, performatív erővé. Ráadásul a korai hármas (homlok–száj–szív) megjelölésből itt a középső hiányzik: „értelmünkkel hinni, szánkkal megvallani, szívünkkel befogadni akarjuk az evangéliumot”<sup>41</sup> – amely hiátust a vers tölti ki: azaz a vers a megszólaló, a versszöveg maga a konfesszió, a tanúságtétel.

A vers végén immár nem az égen található csillaggal azonosítódik a gyöngy, hanem magával az éggel, ám a *megint* szócska arról árulkodik, hogy ismétlődés tanúi vagyunk: azaz a vers itt „újraindul”, rekurzív hurokként, önmagába záruló körként (gyöngyként!). Végig jelen, illetve jövő idejű igealakok szerepelnek a szövegben, amely szintén erősíti a sorok folyamatos, egymás után olvashatóságát, az iteráció lehetőségét. Ez a körkörösség a víz útjára, körforgására is ráillik: a víz itt az *élet* jelölője (testi szükséglet), ugyanakkor – vallási kontextusban – az eljövétel/mennybemenetel kettősére is utal, illetve annak évről évre ismétlődő ciklikusságára a vallásos évkörökben, szertartásokban (lelki szükséglet). A fluiditás ekképpen mint szellemi-transzcendens

<sup>39</sup> A vers másik szövegváltozataiban: *összefogva*, illetve *egybefolyva* [!] szerepelt, lásd JÓZSEF Attila *Összes versei*, II., 294.

<sup>40</sup> Uo. (Kiemelés tőlem – P. A.)

<sup>41</sup> *Magyar Katolikus Lexikon*. Online elérés: <http://lexikon.katolikus.hu/K/keresztvet%C3%A9s.html> (Utolsó letöltés: 2021. augusztus 19.)

áramlás (kiáradó Szentlélek?) is értelmeződik. A víz és kereszt(vetés) kettőssége pedig a keresztelésben csúcso sodik ki. József Attila több versében utal a keresztre, keresztelésre, keresztvetésre, keresztény mivoltára, továbbá önvallomásából, a *Curriculum vitae*-ből is kitűnik a bevonódottsága. A Nyergesújfalu közelében működő szalézi rendre is hivatkozik benne, amely az 1910-es években költözött a területre: az egykori Szentkereszt kolostorépületében gimnázium is helyet kapott (írása szerint majdnem kispapnak tanult ott).<sup>42</sup>

Összességében megállapítható, hogy a körforgás a Gyöngyben nemcsak a víz átalakulását, a természet rendjét jelöli, de az embernek az ebbe betagozódását (két ember közötti intimitást), s mindezeknek a kereszténységben, a traszcendensben való feloldódását is.

Nem volna eredménytelen ezt a verset a szintén 1928-ban született *Medáliákkal* összevetni – amelyben „hűvös és bölcs vizeket ittam én” (mint elefánt); „zöld füst az ég és lassan elpirul”; „totyog, totyog a piócahalász”, „a csillagok, kis fehér kukacok”, „boronaként a vetésen vonódj – / az ég fölött, mint leng a fellegek” –, hiszen föltűnő a legalább motivikai szintű hasonlóság. S érdemes citálni a román Radu Boureanu versét is, amelyet József Attila *A vörös ló* címmel fordított magyarra (nyersfordításból), s amely számos párhuzammal szolgál a Gyöngy című vershez: „Mint fény, mely láthatatlan sziklatömbön át / folyik a mindenségben, lassu folyásban”; „Ugy hullt le, mint óriási gyöngytömeg”; „És tovashálltam, / csillagok közt, melyek nagyobbak a földnél”, „Hullócsillagok tánca keresztlett az égen”.<sup>43</sup>

Továbbá megemlíthető még a *Welle der Nacht* című nyolcsoros Gottfried Benn-költemény is, mégpedig azért, mert tematikailag és időben is igen közel áll a tárgyalt József Attila-vershez – ami pusztán koincidenanciának is tekinthető, de elképzelhető, hogy e ponton „összeért” az európai irodalom két nagy költője. A húszas években elkezdett és a negyvenes években befejezett vers – mára klasszikus, magyarul Rónay György fordításában *Éj habja*, Mohácsi Árpádeban *Éj hulláma* (Benn 1948-as *Statische Gedichte* című kötetéből) – szintén a tenger működésmódját mutatja meg: a hullámverés következtében partra vetődő kagylót, majd a tengerbe visszahulló fehér gyöngyöt. Maga Benn – *Líraproblémák* című munkájában – így utal vissza erre a versre:

a két strófát [...] hűsz esztendő választja el egymástól, az első készen volt, tetszett is, de nem találtam hozzá másodikat, míg végül, két évtizednyi kísérletezés, gyakorlás, vizsgálódás és elvetés után sikerült a második, így jött létre az *Éj habja* – ilyen sokáig kell az embernek bensőjében hordoznia valamit, ilyen széles ív fog át olykor egy apró verset.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> „Nyergesújfalura küldtek kispapnak a szaléziánusokhoz. Itt csak két hetet töltöttem, hiszen görög keleti vagyok és nem katolikus.” JÓZSEF Attila, *Curriculum vitae*, Szép Szó 1938/6., 3–6.

<sup>43</sup> Radu BOUREANU, *A vörös ló (Calul roșu)*, ford. JÓZSEF Attila, Utunk 1956/42., 3.

<sup>44</sup> Benn ugyanitt idéz saját korábbi, 1923-as előadásából is, amelyben a tenger alacsonyabb rendű élőlényeknek érzékszerveit, csillóit hozta példának: mi lenne, ha egy ember testét teljesen beborítaná a szóra érzékeny csillók halmaza? „Érzékenységük a jelnek szól, a jel nyomtatott képének, a fekete betűnek, csak annak.” A szavak misztériumáról, a kék szín csodálatáról lásd tovább: Gottfried BENN, *Líraproblémák* [1951], ford. KURDI Imre, Holmi 1991/8., 960., 962.

## A [Zöld napsütés hintált...] című versről

A *Zöld napsütés hintált...* kezdetű, tizennégy szótagos, hetes jambusokban (és ütemhangsúlyos verselésben) írt darab *A hullámok lágy tánca...* kezdetű szonett párja, amellyel nagyjából egyidőben keletkezhetett. Az 1955-ös kiadás szerint utóbbit 1936 nyarán írta Balatonszárszón (bár ezt kizárólag „a vers tartalmi elemei teszik valószínűvé”), előbbiben pedig a „francia tengerparton töltött hetek emléke tér vissza, valószínűleg az utolsó évek vergődésében, 1936-ban vagy 1937-ben írhatta.”<sup>45</sup> Meg kell jegyezni azonban, hogy mindkét darálás impulzusszerű, nem tényekre, hanem benyomásokra épít, az indokok tehát a keletkezéstörténetre nézve nem meggyőzőek. Az azonban valószínűsíthető, a vers szóhasználata, építkezése alapján, hogy valóban a *Gyöngy* című vers után keletkezhetett, kései darabról van szó.

[*A hullámok lágy tánca...*] című szonettben az érzelmek „csendesesen / mozdulnak”, a *ringatóan* szóra „a víz a tóban” rím válaszol. Osztróluczky Sarolta utal rá, hogy a nyolcadik sor gyakorlatilag magában rejti a teljes első rímet, hiszen a *ring* szó is jelen van paronomasztikus viszonyban: „emlékezés visszfénye, szerelem / hatalma **ring**, mint a nagy víz a **tóban**”,<sup>46</sup> továbbá a *ringató* szó anagrammatikusan tartalmazza a tizedik sorbeli *tangót* betűit is. A múlt vizén ringatózás ekképp „a jelen táncában (és minden mozdulatában) emléknymókként ott van”.<sup>47</sup> A valószínűleg nagyon is tudatos költői szóhasználat ellenére a szonett kilencedik sora, afféle fordulópontja megtagadja a tudatosságot, s az emlékezés mechanizmusának tudattalan folyamataira, illetve az érzelmek zabolázhatatlan áradatára utal ekképp: „Én nem értem, csak érzem az egészet.” A [*Zöld napsütés hintált...*] hasonlóan tagadó, a racionalitást, illetve emlékezést negáló kijelentést tesz: „Én nem tudom, hogyan, mi volt.”, vagyis inkább, mintha az okokat és az összefüggéseket nem értené – bár a teste emlékezik az őt ért hatásokra, ésszel nem tudja felfogni azokat:

[Zöld napsütés hintált...]

Zöld napsütés hintált a tenger lágy, habos vizén,  
meztelenül, vígan, nagy messzi beusztam biz én,  
a fényes ég, a csipke víz pólyája testemen,  
bölcsőben fekvő ringtam ott, behunyva két szemem.

Én nem tudom, hogyan, mi volt. A locska őselem,  
a víz kihült és nagy hideg zuhant rám hirtelen.  
Szívemből rémület szökellt, mint bokorból a vad,  
kiáltottam vón s keserűn szájon vágott a hab.

<sup>45</sup> JÓZSEF Attila *Összes versei*, II., 550.

<sup>46</sup> Kiemelés tőlem – P. A.

<sup>47</sup> OSZTRÓLUCZKY Sarolta, „...zene mögött zug az örök erdő”. József Attila: [*A hullámok lágy tánca...*], Partitúra 2009/2., 53–78.

A hátam mögött szüntelen valami ordított.  
 Iszonyúbb volt, mint óriási tarajos gyikok  
 csordája, az a tenger ott s én küzdöttem vele,  
 elfeledtem, hogy mit sem ér az ember élete.

Usztam, vagy usztam volna, ám úgy értem partot ott,  
 hogy vert a hullám s végül egy hatalmas kidobott

A „nem tudom” a személyes névmással (*Én*) nyomatékosul, amely ráadásul mondat-, sor- és versszakkezdő pozícióba kerül. Az *én* a vers mindhárom pontján úgy szerepel, hogy grammatikailag elhagyható volna – tehát hangsúlyozás, kiemelés a funkciója a másik két helyen is (a második sor végén, illetve a tizenegyedik sorban). Feltűnően sok az énré utaló személyjel is a versben, különösen, ha a korábban elemzett Gyöngyre gondolunk, amelyben ez alig fordul elő. A személyességben a saját test határainak birtokos személyjelekkel kijelölésén túl (*testem, szemem, hátam, szívem*) egyes szám első személyű, múlt idejű igék dominálnak, illetve egyes szám harmadik személyű, szintén múlt idejű igék – ezek egyik része passzív (*ringtam, rám zuhant, szájon vágott, vert, kidobott*), másik része aktív (*kiáltottam, küzdöttem, elfeledtem, usztam*). A narratív-retrospektív vers a régmúlt egy pontjába vezet el, amelyből folyamatosan haladunk a közelmúlt felé. Ahogy közeledünk időben, úgy alakul a fókusz is kameramozgás-szerűen. Az első sorban a külvilág, a természet alig észlelhető, jelenlétét harmonikus mozgása, szelíd aktivitása jelzi, természeti elemek (nap és víz) és színek (zöld és kék) rajzolódnak ki. A nyitó verssorok számos jelzőt használnak: a tenger habos, ugyanakkor lágyága nyugalmat, kényelmet sugároz – s a folytatásban a *meztelenül* és *vigan* beúszás is veszélytelenségre, idilli állapotra utal. A napsütés zöld színe (a *zöld* a vers első szava!) ugyanakkor meglepő, bár már Goethe írt *Szántanában* a napsütés következtében zöldre váltó tengerről.<sup>48</sup> A napfény *hintált* a vízben – ebből tudható, hogy nappal van, illetve kellemes, napos idő. Érdeemes megemlíteni, hogy a PIM-ben őrzött kézirat ceruzával írt, befejezetlen fogalmazványában az alábbi változat szerepel: „Zöld napsütés játszott a tenger lágy, habos vizén / nagy vigan, meztelen nagy messzi beusztam biz én / hanyatt feküdvé ringtam ott, behunyva két szemem / a fényes ég, a csipke víz ru[hája?]”.<sup>49</sup> A korábbi *játszott* szó helyett a későbbi, ismert változatban – amelyet egyébként Németh Andor közölt először, 1938-ban *Tengeri fürdő* címen,<sup>50</sup>

<sup>48</sup> „[...] mikor a Nap végül nyugtához közeledett, s az erősebb párafejlődés következtében már nagyon mérsékelt sugarai a legszebb bíborszínbe vonták az egész körülöttem lévő világot, akkor az árnyékok színe olyan zöldre változott, melyet tisztasága miatt a tenger zöldjével, szépségét pedig a smaragdzölddel lehetett összehasonlítani. A jelenség egyre inkább megélenkült, úgy rémlett, hogy egy tündéri világban vagyok, mert minden a két élénk és oly szépen harmonizáló színbe öltözött, bíborba és zöldbe, míg a Nap lementével a pompás tünemény végül a szürkület homályában, majd a hold- és csillagfényes éjszakában tűnt el”. Idézi: HORVÁTH Gábor, *Kék szín a természetben*, Természet Világa 1986/7. Online elérés: <https://www.kfki.hu/~cheminfo/hun/olvaso/feny/kek.html> (Utolsó letöltés: 2021. augusztus 19.)

<sup>49</sup> JÓZSEF Attila *Összes versei*, II., 294.

<sup>50</sup> Lásd erről NÉMETH Andor, *Utószó egy utószóhoz*, Szép Szó 1938/6., 477–479.

az utolsó két sora nélkül – tehát a sokkal érzékletesebb, egyedibb és a gyermekséghez köthető *hintált*, míg a *hanyatt* helyett pedig a *bölcső* szerepel.

A vers első sorában kirajzolódó harmonikus természeti térbe merészen hatol be az emberi (beúszik, messzire). Ez a belépés a térbe azonban a lehető legkevésbé fel-forgató (nem ruhában, nem járművel teszi stb.), éppúgy lép be az ember pőrén, anyaszült meztelenül, ahogyan született. A harmónia megmarad az első versszak végéig: a meztelen emberi test csukott szemmel ring, mintha bepólyálva, bölcsőben fekédné, azaz mintha csecsemő volna. Már-már egyesül az őt körülölelő vízzel („a fényes ég, a csipke víz [...] testemen”), a természetit mesterségeshez hasonlítva: a pólya és a bölcső is kulturális konstrukció. A fekvé lebegés a magatehetetlenség képzetét is behozza, e ponton azonban még csak ringásról van szó, nem sodródásról, amely állapot komfortos, még nem rejt veszélyt magában. A váltás az első versszak végi szemlecsukás után következik: nem tudni, mennyi ideig volt behunyva a lírai alany szeme, vajon elaludt-e.

A tudat az ötödik sorban kapcsolódik be, tagadással („Én nem tudom”), illetve előrevetéssel: azaz előbb olvasható a reflexió (a lírai én nem tudja, hogyan történt, ami történt), mint maga az eset – töredékes – leírása. E versszakban a tudat beszűkülése, a racionalitás elvesztése rajzolódik ki. Az én emlékezik, mégsincsnek konkrét emlékei – jelen volt, mégsem látta, érzékelté, mi zajlik körülötte, ezért hirtelen érte a változás. A jelenből emlékezés éppen megindulhatna, amikor annak folyamatába belehasít egy enjambement-nal a „locska őselem” hulláma, vagyis a víz. Ettől a ponttól kezdve felgyorsul a vers tempója, a két sor a háromműtemű tizenégyes (kanasztánc-ritmus) formáját veszi fel, amely azután a következő újabb két sorra felbomlik – ugyan csak annyiban, hogy másutt lesznek a cezúrák, a jambikus lejtés és a tizenégy szótag végig megmarad. Később a *zuhan*, *szökell* igék mozgalmasságot, gyorsaságot implikálnak.

A *locska* jelző – amely az *Eszméletben* is szerepel: „e léha, locska / lelkek közt ingyen keresek / bizonyosabbat, mint a kocka” – e versben a hullámzó (csobogva folyó, fecsegő) vízre utal, amely könnyedségét ellensúlyozza az *őselem* kifejezés, amely ősi, tekintélyes, robusztus mivoltára utal. A változás leginkább az érzékekre hat: fázás, rémület, hanghatás. A szubjektum elnémulását a természet okozza, a szóra nyíló száját, miközben azon távozna a levegő, víz tölti meg – nyilvánvalóan ezzel nemcsak némulást, de fuldokló állapotot, halálfélelmet is okozva a beszélni akarónak. Az első versszakban megismert lány, habos tenger tehát immár uralkodó őserő, némává tevő natúra, amely „szájon vág” (mintha emberi jellegű ütésről volna szó). A kiasztikus struktúrában (a lírai én néma, de mögötte hang hallható) „a valami” ordítása az ember számára ismeretlen eredetű, mintha nem élőlény üvöltene, hanem a környezet maga.

A tenger iszonyatának mértékét (a hullámok erejét, a háborgó-viharos, nagy kiterjedésű mélyvíz veszélyét) a vers egy közbevetett animális hasonlattal mutatja be (a deixis egy állatsordára irányul); a fenyegető animalitás már korábban is jelen volt („mint bokorból a vad”). A *tarajos* jelző egyszerre utal a fehéren fodrozódó vízre és az állat tarajára (lásd hasonlóképp Szabó Lőrincnél: „Tucatjával szedtem össze a kis, / párduchasú, tarajos krokodilt”). A tengerrel küzdő ember mintegy állattal

birkózó humanitásként konstruálódik meg, méghozzá ösztönétől vezérelten, a tudat helyett ugyanis az ösztönös élni akarás irányít: „elfeledtem, hogy mit sem ér az ember élete” – ami egyúttal közelebb hozza az emberit az állatihoz. A leküzdhetetlen, ösztönös vágy tehát úszásra, menekülésre készítette a lírai ént, aki azonban akaratától függetlenül, a természetnek kitettségében úszás helyett sodródott, hullámverés (és nem önvezérelt mozgás) következtében ért partot. Tehát ugyan a vers elején a lírai én saját akaratából úszott be a természet terébe, immár a természet „döntése” értelmében vetődött ki onnan. A *kidobott* rím az *ott* szó bővítése, s ha ezt a deixist elvonjuk a szóból, akkor jelen időre váltunk: *kidob* – ezt a máig tartó befejezetlenséget erősíti a kizárólag az utolsó sorban elhagyott központozás: csak itt nincsen sorzáró írásjel, azaz pont. A *kidobott* (*kidob*) tehát elsősorban arra utal, hogy az ember elveszíti az ágenciát, kizárólag érzékelnéi képes az éppen zajló történést, testileg letapogatni (vizualitás: zöld, fényes; haptikus érzetek: lágy, hideg; ízérzetek: keserű; hanghatások: ordít stb.). Az elliptikus helyzetben lévő kidobás mintha a hiányt reprezentálná, nem tudni, *hová* dobta ki a víz a lírai ént, azaz mintha hiányozna a helyhatározó (bár a párrím teljes).

A recepció több ponton arra utal, hogy ez a vers a fogadás és a születés folyamatát<sup>51</sup> írja meg, kezdve a beúszással a nagy kiterjedésű vízbe, ahol még idilli állapot uralkodik, folytatva azzal (a harmadik versszakban), amikor hanghatással kísérve (ordítás) megindul a szül(et)és folyamata, a lírai én küzd, fenyegetve érzi magát, s végül egy hatalmas hullám „kidobja”. Vagyis, paradoxnak tűnő, de nagyon is logikus módon a halálfélelem átélése vezet (ki) az élethez. Eszerint a versbeli tenger tulajdonképpen az anya, a „locska őselem” pedig a magzatvíz, s lezárás talán azért nincs a versvégen, mert erre a világra, a (száraz) földre érkezett a csecsemő, ami a kezdete, folytatása egy korábbi létformának. A valószínűleg 1934-ben keletkezett, *Vallomás* című prózai szöveg megerősíti, hogy József Attila korábban is próbálta már szavakba önteni a születés előtti állapotot, a magzati létet:

Körülnézek, – benne vagyok a világban, mint egy mérhetetlen szeretetben. Mellem dagad, úgy érzem, semmi dolgom. Torkomból a görcs alászáll, s ha ez az állapot tarthatna, bizonyára föloszlana egész testemben. Epikusan, képben objektívalva ezt az érzést: gyermek vagyok az anyatestben. [...] úgy elterülhettem egy boldog érzésben, mint a disznó a langyos pocsolójában [...]<sup>52</sup>

A folyadék szerepe a citált idézetben is meghatározó; az animális hasonlat révén József Attila az öntudatlan állatihoz (akár az *Eszmélet* tizenegyedik versszakában),<sup>53</sup> az érzékelhető – de nem tudatosítható – vágyódáshoz kapcsolja az anya utáni szomjúságot. A születés nehézsége – szintén 1936-ban – a *Nagyon fájban* is megjele-

<sup>51</sup> Lásd erről SZIGETI Lajos, *Egy kései József Attila-vers olvasatához*, Somogyi Könyvtári Műhely 1980/1–2., 1–7.

<sup>52</sup> JÓZSEF Attila, *Vallomás* = Uő. *Összes művei*, IV., 22–23.

<sup>53</sup> „Láttam a boldogságot én, / lágy volt, szőke és másfél mázsza. / Az udvar szigorú győpén / imbolygott göndör mosolygása. / Ledőlt a puha, langy tócsába, / hunyorgott, röffent még felém – / ma is látom, mily tétovázva / babrált pihéi közt a fény.”



nik („A csecsemő / is szenved, ha szül a nő. / Páros kint enyhíthet alázat.”), sőt, az 1925-ös *Április 11* is ezt mutatja meg, József Attila saját születési évének és napjának megjelölésével („mosolyogva Rengeteg mellén elaludtam. [...] Együtt nyögünk az erdőn éjjel / S együtt alszunk el virradatra”). A [*Már régesrég...*] kezdetű, 1937-es versben a lírai én mintha az ősi, átmeneti állapothoz kapcsolódna, amelynek egy pontján, a második sorban ez áll: „kételtű vagyok, mint a béka”. Az első versszak önreferenciális gesztusa révén nemcsak a lírai ént („az ég fenekén lapulok”), de magát a szöveget is elhelyezi: a vers – többszörös birtokviszonnyal – a lírai én szorongó lélekének buboréka. (Itt érdemes visszagondolni az elemzés elejére, ahol a gyöngy, gömb forma tökéletességére történt utalás, nem feledve persze, hogy a buborék a víz esendő, sebezhető, mulandó állapota.) E versben, mint számos korábbiiban, a tenger (halak) és az ég (istenek) egymás tükrői. A tenger (mint anyaöl?) ölelő, meleg, homályos, lágy (az anyához számos versben a *lág*y melléknév társul): az ösztönök világának feleltethető meg, s vele szemben áll az ég, amely „az ésszel fölfogott / emberiség világossága.”

A mozdulatlan víz utáni vágyakozásban nemcsak a kiszáradástól való félelem tematizálódik, hanem az élet keletkezése előtti nyugalom vágya is, „azaz az anorganikus lét halálos nyugalma.”<sup>54</sup> Továbbá, nem meglepő módon, a pszichoanalitikus olvasatok (például Ferenczi Sándor) szerint a víz mint motívum erősen kapcsolódik a szexualitáshoz, a vízben úszó hal például a közösülésnek, illetve az anya testében való helyzetnek a megjelenítője, sőt, „egy filogenetikus tudomást jelöl a vízben lakó gerinces állatoktól való származásunkról...”<sup>55</sup> Ferenczi Sándor az „ősidőkben elhagyott tenger utáni vágy”-ról írt a *Katasztrófák a nemi működés fejlődésében* című, 1928-as könyvében, amelyet József Attila ismerhetett. De akár már Ferenczi 1922-es, Nyugat-beli írását is olvashatta (*Pszichoanalízis és társadalompolitika* címmel). Tudjuk, hogy „Ferenczi Sándor volt az egyik első pszichoanalitikus olvasmánya; a *Szabad-ötletek* egy mondata is arra utal, hogy a költő, de még élettársa, Judit is ismerte és elismerte Ferenczit.”<sup>56</sup> Az elemzett vers(ek) tehát látszólag könnyen megfeleltethető(k) a pszichoanalitikus képzeteknek, de József Attila esetében a tematikai szintet ritmikai, stilisztikai és egyéb poétikai finomságok cizellálják, versei többek, mint pszichoanalitikus tanok lírai parafrázisai. A [*Zöld napsütés hintált...*] a fenti értelmezést megengedi ugyan, de az nem tehető kizárólagossá, hiszen a vers nem tartalmaz a szül(et)ésre utaló konkrétumokat, viszont annál izgalmasabb a szerkezete, narrativitása és a fluiditáshoz való viszonya.

Mint a fentiek rámutattak, József Attila lírájában a fluiditás kontextusában számos irány kibontható, továbbfejthető. Önmagában a víz témája is izgalmas, de az még inkább, amikor a természeti fluidum (tenger, folyó) találkozik az emberivel (anyatej, könny), illetve az, amikor ez a tematika nemcsak a líra szemantikai, de poétikai és – adott esetben – metapoétikai szintjén is kiteljesül, mint az a *Gyöngy*, illetve a [*Zöld napsütés hintált...*] című versekben láthatóvá vált.

<sup>54</sup> BACSÓ Béla, *Ferenczi és Kafka*, Thalassa 1999/2–3., 150.

<sup>55</sup> DR. LINCZÉNYI Adorján, *Előszó = Lelki problémák a pszichoanalízis tükrében. Válogatás Ferenczi Sándor tanulmányaiból*, összeáll., s. a. r., bev. Uő., Magvető, Budapest, 1982, 8.

<sup>56</sup> KASSAI György, *Ferenczi-hatások nyomai József Attila pszichoanalitikus írásaiban*, Thalassa 2000/2–3., 27–28.

# Infrastrukturális természetszemlélet, zajos tájképek

Kísérlet a Tisza-szabályozás kultúratudományos vizsgálatára

## Bevezetés

Tanulmányomban olyan kultúratudományos megközelítést törekszem kidolgozni, amely kritikai vizsgálat tárgyává teheti a 19. századi Tisza-szabályozással kapcsolatos tájformálási problémák és gyakorlatok különböző kulturális mezőkön és társadalmi diskurzusokon átívelő komplexitását. A szabályozási munkálatok ugyanis korántsem tisztán vízügyi kérdések: a mérnöki munkálatokkal párhuzamosan a társadalmi diskurzusokat nagyban befolyásoló kulturális mezők is tájformálásokkal kísérleteznek, amelyek középpontjában az a törekvés áll, hogy a Tisza-völgy modernizációjának narratíváival összefüggő tájképeket alkossanak meg. Ugyanakkor tanulmányom második felében két olyan felvilágosodás korabeli verset elemzek, amelyek a korreláció helyett sokkal inkább a tájformálás kritikai perspektíváit nyitják meg.

## A táj

Joachim Ritter *A táj* című, *Az esztétikum funkciója a modern társadalomban* alcímű tanulmányában<sup>1</sup> fontos megkülönböztetést tesz természet és táj között: a táj közvetíti a természethez kapcsolódó diskurzusokat a kultúrában. A táj ilyen értelemben az esztétikai kódok alapján érzékelt természet; a táj a természetről alkotott társadalmi képzetek projekciós felülete. Ugyanakkor a művészet abból a természetből csinál tájat, amelyet a természettudományok az objektivitással, a gazdasági rendszerek pedig az infrastrukturális szemlélettel eldologiasítanak.<sup>2</sup> Ritter szerint ezért

<sup>1</sup> Joachim RITTER, *A táj. Az esztétikum funkciója a modern társadalomban*, ford. NÁDORI LÍDIA, Pompeji 1995/3., 132–148.

<sup>2</sup> Ezt Radnóti Sándor „kompenzációs elméletnek” nevezi. Lásd RADNÓTI SÁNDOR, *Simmel és a táj*, Replika 2019/3., 11.; illetve: „A Ritter-féle állítás valóban a természettudományos fejlődéssel hozza összefüggésbe a táj megszületését. Azt mondja, miközben egyre jobban megismerjük – az elkülönülő természettudomány révén – a Földet, a minket körülvevő égboltot, a csillagokat, ezt fizikai törvények

az esztétikumot nem elszigeteltként kell elgondolni,<sup>3</sup> hanem érdemes összefüggésbe hozni a természetet objektíváló társadalom technikai apparátusával és episztemológiájával, hiszen az esztétikailag megragadott természet, a táj adja vissza a kultúra számára a totalitás érzését. A művészet ezáltal olyan autonóm rendszerré válik, amelynek célja a tárgyiasítás miatt elvesztett szabadság visszaadása:

Schiller a művészetet olyan eszközként fogja fel, amelyet a szellem a társadalom talaján alakít ki azért, hogy pótolja és visszaadja az embernek azt, amit a társadalom a világ szükségszerű eldologiasításában figyelmen kívül kell hogy hagyjon. Az ember földközeli életéhez tartozó természet mint ég és föld esztétikailag a táj formájában a szabadság tartalma lesz, amelynek létalapja a társadalom és annak uralma a tárgyiasított és legyőzött természet felett.<sup>4</sup>

Az esztétika és a társadalom reaktív viszonya a Tisza-szabályozás és a tiszai tájkép kapcsolatával foglalkozó tanulmányomban is lényeges, ugyanakkor az infrastrukturális szemlélet, a természettudományos objektivitás, a technicizálás gyakorlatai és a művészeti rendszerek funkciói között nem tesztek ennyire éles elválasztásokat. Hasonló társadalmi tekintet hozza létre az esztétikai ábrázolásokat és a Tisza folyószabályozási munkálatait: a művészetek „tájai” ugyanis gyakran korrelálnak az eldologiasító, a gazdasági kihasználást folytató politikai diskurzusokkal. Dolgozatom alapvetése, hogy a természet művészeti és mérnöki, térképészeti vagy statisztikai stb. ábrázolásai nem ellentétek, hanem egymást kölcsönösen meghatározó gyakorlatok. A 19. századi tiszai táj értelmezéséhez félre kell tennünk tehát a szeparációra épülő művészetfogalmakat – mint az autonóm–heteronóm, önmagáért-való, hasznos és nem hasznos, magas és populáris művészet –, hogy az áthajlásokat, a korrelációkat, a mezők közötti dinamikus kapcsolatokat tetten érhessük.

Állításom szerint a Tisza-völgy vízügyi rendezése – és a Tisza-vidék ebből származó gazdasági, társadalmi, infrastrukturális integrációja a modernizálódó államba – kölcsönhatásban van a tiszai tájat esztétizáló művészeti kódokkal. Ehhez a kritikai vizsgálódáshoz lényeges szempontokkal szolgálhat W. J. T. Mitchell a 18–19. századi tájképfestészetről szóló analízise. Mitchell a *Birodalmi táj* című írásában az európai tájképfestészet, valamint a természeti tereket meghódító és a gazdasági

---

alá rendeljük, és elidegenedetten szemléljük, kompenzációként, vigasztalásképpen megjelenik az egész iránti érzék – a táj fogalmában.” *Végső soron uralhatatlan – Beszélgetés Radnóti Sándorral készülő könyvéről*, Liget 2017/2., 68. Online elérés: <https://ligetmuhely.com/liget/vegso-soron-uralhatatlan/> (Utolsó letöltés: 2021. augusztus 6.)

<sup>3</sup> „Hozzá vagyunk szokva – az esztétikai világ átláthatatlan sokféleségének és gazdagságának következtében majdnem szükségképpen –, hogy a költészetet és a művészetet önmagukban, minden mástól elválasztva fogjuk fel. Ám ha az a kérdés: mit jelent, hogy a természet mint táj hozzátartozik a modern világhoz, és a költészet és a művészet miért ismétlik esztétikailag a tudományosan felfogott természetet, túl kell jutnunk az esztétikum elszigetelésén, és a természetet mint tájat a társadalommal és annak a tudomány által közvetített »objektív« természetfogalmával való viszonyában kell értelmeznünk.” RITTER, I. m., 143.

<sup>4</sup> Uo., 146.

profitszerzésbe becsatornázó imperializmus kapcsolatát elemzi.<sup>5</sup> A tájképfestészet – Mitchell szerint – naturalizálja, azaz természetesként tünteti fel azt a természetet, amelyet az imperializmus mesterséges módon átalakít, gazdaságilag és politikailag hasznosít. A táj a természet természetesként való ábrázolásának paradigmája lesz. Ez transzparenssé teszi a médiumot – a tájképet –, amelyen keresztül a természetet tájként érzékeljük. Magát a tiszta természetet (*pure nature*) látjuk a tájképekben; érdekek, célok nélkül szemlélődünk, pusztán a természet kedvéért (*for its own sake*). A társadalmi diszkurzíválás – azaz a táj beágyazása a társadalmi képzelőerőbe – ezzel felszabadítja, úgymond „emancipálja” a természetet az emberi beavatkozások érzékelése alól. Mitchell azonban ezt nem a természet visszaszerzéseként gondolja el: a tájképeken keresztül sokkal inkább az esztétikai ábrázolások mögötti hatalmi viszonyok ki- és újratermelésére láthatunk rá.<sup>6</sup> A 18–19. századi tájképfestészet a reprezentáltság érzésének eltüntetésében, a „természetes természet” ideológiájában érdekelt – ez az ideológia pedig a természetet egyre nagyobb mértékben gazdasági tökére átváltó modernizáció térnyerése mellett azt aényt is elfedi, hogy ezen tájképek megkonstruáltak, és ha a szemlélésük nyújtotta esztétikai élmény zavartalanul, „zaj” nélkül végbemegy, akkor a mögöttük húzóóó hatalmi törekvések érvényesülnek. A tájképek tehát nem ártatlanok, ugyanis rajtuk keresztül ágyazóódnak be a társadalomba azok a diskurzusok, amelyek egy adott táj birtokbavételéből és gazdasági és politikai használatából származnak.

### *Infrastrukturális természetszemlélet – modernizációs kísérletek*

A Tisza-szabályozás esetében a birtokbavétel és használat mögötti diskurzust infrastrukturális természetszemléletnek nevezem. E fogalom alatt olyan társadalmi tekintetet értek, amely a természeti erőforrások feldolgozásától infrastrukturális fejlesztéseket, az infrastrukturális fejlesztésektől pedig gazdaságpolitikai és társadalmi megújulást, a nyugati államokhoz való felzárkózást vár. A folyók közlekedési útvonalakként, a lecsapolt mocsarak a mezőgazdaság számára megnyert földekként, a vízügyileg rendezett Tisza-völgy a vasúthálózat-építés potenciális területekként jelenik meg ezen szemléletben.<sup>7</sup> A 18. század végétől meginduló és a 19. században kiteljesedő folyószabályozási munkálatok<sup>8</sup> jelentős mértékben járultak hozzá ahhoz,

<sup>5</sup> W. J. T. MITCHELL, *Birodalmi táj*, ford. NAGY László, Café Babel 1999/1., 25–40.

<sup>6</sup> „Sokkal inkább azokra a történelmi, politikai és (igen) esztétikai jelekre kell összpontosítanunk, amelyek a tájba bevésődött erőszakra és bűnre figyelmeztetnek, és amelyeket a figyelő szem odavetít. Legalább Turner – vagy talán Milton – óta tudjuk, hogy e gonosz szem erőszakossága kibogozhatatlanul összekapcsolódik a nagyhatalmi politikával és a nacionalizmussal. Ma már pedig tudjuk, hogy a táj maga az a közvetítő, amely elfedi és naturalizálja ezt a bűnt. Hogy ez a tudás felruház-e bennünket bármilyen hatalommal, már egy másik kérdés.” Uo., 38.

<sup>7</sup> Vö. R. VÁRKONYI Ágnes, *Táj és történelem a XVIII. századi Magyarországon = Táj és történelem. Tanulmányok a történelmi ökológia világából*, szerk. Uő., Osiris, Budapest, 2000, 172–173.

<sup>8</sup> Az Odera-mocsár lecsapolásáról, a Rajna és a Duna szabályozásáról lásd KIRÁLY Edit, *A „természet meghódítása”, avagy „békés [...] küldetés”?* = Uő., „Hogy mi a Duna, azt én mondom meg”. *Folyó-diszkurzusok a 19. században*, kézirat. Király Edit a nemzetközi szakirodalmat feldolgozva taglalja a korszak folyószabályozási törekvéseit és diskurzusait. Köszönettel tartozom Király Editnek, hogy megosztotta velem a megjelenés előtt álló kéziratát.

hogy a nagy technikai rendszereket ki lehessen terjeszteni a monokulturális – főleg gabonafélékre, búzára és zabra specializálódó – mezőgazdaság termelési igényei számára egyébként is egyre fontosabb<sup>9</sup> Tisza-völgyi területekre. A Habsburg Birodalom, majd az Osztrák–Magyar Monarchia modernizációs törekvéseinek elengedhetetlen része volt a 17–18. században a török idők után újra benépesülő, és az emberi jelenlét tájformáló hatása – elsősorban a túlzott fakitermelés és a fokgazdálkodási formák megritkulása<sup>10</sup> – miatt lassan, de annál biztosabban elmcosarasodó<sup>11</sup> Tisza-völgy vízügyi rendezése.

Azonban a Tisza-szabályozás és az ettől várt társadalmi modernizáció, illetve a térség szocio-ökonómiai problémáinak megoldása (a nyugati államokhoz való felzárkózás)<sup>12</sup> nem csak gazdasági és politikai téren fejtette ki a hatását. A művészetek területén is megtapasztalható egyfajta tekintet kialakulása, amely a szabályozási munkálatokkal összefüggésben álló „tájat” esztétizálta. Ez a tekintet, persze, ahogy a Tisza-szabályozás társadalmi és ökológiai következményei is, nagyon különböző nézőpontokat foglal magában, amelyekben talán csak az számít közösnek, hogy a művészeti diskurzusok is – párhuzamosan a gazdasági, politikai, mérnöki stb. diskurzusokkal – figyelmük tárgyává teszik az Alföldet és a Tisza-völgyet. A művészetek ezáltal esztétizálni kezdik a természeti tereket: a tájra vonatkozó érzékelésmódokat, az ember és természet közötti interakció-modelleket, specifikusan egyéni vagy specifikusan közösségi tekintettípusokat dolgoznak ki és ágyaznak be a társadalmi képzelőerőbe.

A tájformálás összetett gyakorlatokban és diskurzusokban keveredik. Ahhoz, hogy a Tisza-szabályozás konceptualizálható, s ezáltal társadalmilag elbeszélhető, megvitatható, azaz az államapparátus – kalkulálható – része legyen, a Tisza-szabályozást különböző módokon formátumokra kell hozni: plauzibilis egységekre bontani ezt a felettébb összetett folyamatot, hogy átlátható és elemezhető legyen a tájformálás.<sup>13</sup> A Tisza-szabályozás ügye ilyen értelemben elsősorban nem mérnöki, hanem

<sup>9</sup> *Szelidvízország. Kézikönyv a Tisza menti ártéri gazdálkodás megalapozásához*, szerk. KAJNER Péter – FAZEKAS István – FLACHNER Zsuzsanna – MOLNÁR Géza – BALOGH Péter, 2009, digitális kiadás: [http://elotiszaert.hu/wp-content/uploads/2020/01/szelidviz1\\_0.pdf](http://elotiszaert.hu/wp-content/uploads/2020/01/szelidviz1_0.pdf), 24–27. (Utolsó letöltés: 2021. augusztus 6.)

<sup>10</sup> Az erdők kivágásáról, a növekvő energiaszükségletekről, valamint az erdőpusztítás 19. századi diskurzusairól lásd R. VÁRKONYI, *I. m.*, 176–183. A fokgazdálkodás gyakorlatainak ritkulásáról a 18. század eleji újratelepítések után lásd GYÖRI Róbert, *Vadvízországtól a fokgazdálkodásig*, *Korall* 2000/1., 20–26.

<sup>11</sup> Az elmcosarasodás további okairól lásd *Szelidvízország*, 19–21.

<sup>12</sup> Széchenyi szocio-ökonómiai programjáról a Tisza-szabályozás kapcsán lásd PINKE Zsolt, *Alkalmazkodás és felemelkedés – modernizáció és leszakadás. Kis jégkorszaki kihívások és társadalmi válaszok a Tiszántúlon*, doktori disszertáció, Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Pécs, 2015, 198. Online elérés: <https://pea.lib.pte.hu/handle/pea/14972> (Utolsó letöltés: 2021. augusztus 6.)

<sup>13</sup> A Duna-szabályozás kapcsán lásd Király Edit megállapításait: „Mínthogy a (társadalmi) tér termelésének különféle aspektusai között dinamikus kapcsolat van, a folyószabályozás története egyaránt tartalmaz képzelt és tényszerű elemeket. A Duna egységes víziúttá alakítása ugyanis előbb a gazdasági, politikai és mérnöki diskurzusokban ment végbe, s csak azután történt meg a valóságban is. Mind a szabályozás diskurzusa, mind annak a megvalósulása feltételezett egy bizonyos állami berendezkedést, az állami akarat kinyilvánításának meghatározott módját, továbbá a tudás rendszerének adott mikéntjét, amely fokozatosan szerveződött technológiává.” KIRÁLY, *I. m.*

morfológiai probléma. A formátumra hozás a műveletek elvégzését (például a mederátvágásokhoz szükség van a Tisza mérnöki rajzaira<sup>14</sup>) és a műveletek racionalizálását (például kidolgozni, megindokolni és elfogadtatni a mederátvágások anyagi fedezetét és gazdasági hasznát<sup>15</sup>) segíti elő, amelyek lényege, hogy egységesített munkavégzés kezelje a Tisza-völgy összetettségét.<sup>16</sup> A Tisza-szabályozás története során a lokális társadalmi és termelési szerkezetekről a globális, egységesített és központosított szerkezetre váltás figyelhető meg: a koordinálatlan, vármegyék, földbirtokosok és helyi közösségek eltérő érdekeitől függő szabályozási munkálatokat fokozatosan felváltották az átfogó perspektíván (társulati szervezeteken, a nagybirtokosokkal kötött állami együttműködéseken, hitelkonstrukciókon), illetve központosításon (egységes munkaterven, központilag jóváhagyott és ellenőrzött munkafolyamatokon) alapuló szabályozások.

### *A tiszai táj belsővé tétele*

A formátumra hozásokat nemcsak a szabályozási munkálatokat érintő „konkrét” – vízügyi, mérnöki, gazdasági stb. – intézkedéseként kell érteni, hanem diszkurzív alakzatok létrehozásaként és társadalmi beágyazásaként is. Greg Laugero az angliai úthálózat-fejlesztés történetének két ilyen diszkurzív alakzatát különíti el. Az első az infrastruktúrafejlesztést „külső” kötelezettségként, a második viszont a társadalom fejlesztésére irányuló „belső” szükségletként határozza meg az ilyen típusú munkálatokat.<sup>17</sup> Ahogy a felvilágosodás korabeli Angliában az utóbbi narratíva bizonyult hatékonyabbnak, úgy a Tisza-völgy vízrendezését is a reformkor nemzeti ügyként narrativizáló politikája tehetette sikeresebbé – vagy legalábbis egyes társadalmi osztályok körében elfogadottá. Természetesen nem arról van szó, hogy ne lett volna elképzelhető az általános folyószabályozás ilyen narratíva nélkül (például a szabadságharc

<sup>14</sup> Egy olyan nagy munkát, mint a teljes Tisza-völgy vízügyi rendezése, akkor lehet összehangolni, ha inskripciókon keresztül kezelhetővé teszik, más szóval ha a természetet újradimenzionálják, vagyis a háromdimenziós világot kétdimenzióra redukálja egy tudományos diskurzus. Az inskripció és az újradimenzionálás fogalmához lásd Bruno LATOUR, *Visualisation and Cognition: Drawing Things Together = Knowledge and Society Studies in the Sociology of Culture Past and Present*, szerk. Henrika KUKLICK, Jai Press 6 (1986), 13–19.

<sup>15</sup> A szabályozási munkálatok kivitelezőinek és teherviselésének szereplőiről lásd DEÁK Antal András, *A Tisza-szabályozás és pénzügyi háttere*, Hidrológiai Közlöny 2000/2., 67.

<sup>16</sup> „A szabályozás feltétele, hogy egységes terv szerint járjanak el, és azt a legveszedelmesebb, de legfontosabb folyón, a Tiszán kell kezdeni. [...] Az első feladat tehát, hogy az összes Tisza menti megye, nem törődve a többi vizekkel, fordítsa minden gondját a Tisza szabályozására.” PÓK Judit, *A csavargósan járó Tisza = Szabolcs-Szatmár-Beregi Levéltári Évkönyv*, XIII., szerk. GALAMBOS Sándor – KUJBUSNÉ Mecsei Éva – JÁNOSI Zoltán, Szabolcs-Szatmár-Bereg Megyei Önkormányzat Levéltára, Nyíregyháza, 1999, 157.

<sup>17</sup> „[T]he difference between the two is significant. Whereas »obligations« refer to a basis for social relations that is external to the landscape-rooted in a hierarchy of relations often referred to as Nature-»improvement« becomes a way of articulating a conception of society as unfolding within a landscape: that is, the organization of the landscape to facilitate the circulation of people, objects, and information became the basis for »society«.” Greg LAUGERO, *Infrastructures of Enlightenment: Road-Making, the Public Sphere, and the Emergence of Literature*, Eighteenth-Century Studies 1995/1., 50.

leverése után az osztrák vasúttársaságok gazdasági haszna mozgatta a munkálato-  
kat<sup>18</sup>); sokkal inkább az a fontos, hogy a Tisza-szabályozást nem számtalan lokális  
közösség elszigetelt problémájaként kezelik, hanem kialakul egy „mi”-diskurzus,  
amely létrehozza és úgy mond „belsővé” teszi a tiszai tájat, és ideológiailag indokolja  
meg a munkavégzéseket. Ilyen diszkurzív alakzatok kidolgozásában vesznek részt  
a művészetek is.

Sinkó Katalin *Az Alföld és az alföldi pásztorok felfedezése a külföldi és a hazai képző-  
művészetben* című tanulmányában az Alföld kulturális kódjainak változását vizsgálja  
az 1830-as, 1840-es évek képzőművészetében.<sup>19</sup> Sinkó szerint az alföldi tájat először  
a Nyugat-Európa szalonjaiban akkoriban igen népszerű orientalizmus sémáinak meg-  
felelően jelenítette meg a magyar művészeti szféra. Az orientalista tekintet lényege,  
hogy az Alföld kultúráját és földrajzi adottságait a polgári világhoz mérve idegensze-  
rűként, egzotikusként, külsőként, kulturális *másikként* ábrázolja. Az így diszkur-  
zizált keleties kódrendszer és az ezt követő nemzeti program között, amelyik éppen  
ellenkezőleg sajátjaként, a nemzeti kultúra autentikusságaként gondolja el az alföldi  
tájat, ezért feszültség rajzolódhat ki. A feszültség Sinkó szerint úgy oldható fel, ha  
az idegenséget, az egzotikusságot öntudatformálásként és integrációként értelmez-  
zük. A kezdetben idegennek, egzotikusnak érzékelt táj belsővé válik, azaz az orien-  
talista „külső” tekintet átalakul a népies autentikusságot mint a nemzeti kultúra  
virtuális genezisést jelölő „belső” tekintetté.<sup>20</sup> A „kinézésben” már a „mi” gyökereit,  
az identitást és az autentikusságot keresi a kultúra: ablak helyett tükörként képze-  
li el az alföldi tájat.<sup>21</sup>

A belsővé tett tiszai tájra kiváló példát jelent az 1885 és 1901 között kiadott  
*Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képen* (a továbbiakban: *OMMIK*) című,  
a Monarchia gazdaságát, nemzetiségeit, kultúráját és tájait bemutató reprezentatív  
könyvsorozat folyószabályozással foglalkozó fejezete.<sup>22</sup> Az *OMMIK* nem csupán  
azért fontos, mert a Monarchia enciklopédikus bemutatására a mérnöki vagy statisztikai  
leírásoktól kezdve a képzőművészeti alkotásokon át a szépirodalmi megszólalás-

<sup>18</sup> DUNKA Sándor – FEJÉR László – VÁGÁS István, *A veritékes honfoglalás. A Tisza-szabályozás története*, MKMV, Budapest, 1996, 106.

<sup>19</sup> SINKÓ Katalin, *Az Alföld és az alföldi pásztorok felfedezése a külföldi és a hazai képzőművészetben*, Ethnographia 1989/1–4., 121–154.

<sup>20</sup> Petőfi *Az alföld* című versében – például – már az „én” lesz a „mi” médiuma, ha Sinkó Katalin gondolat-  
menetét alkalmazzuk. Tehát, ha 1. azt a szemet, amely az „én”-t keresi a tájban, már a „mi” szemének  
fogjuk fel: azaz egy esztétikailag kidolgozott és társadalmilag akceptált kódnak; illetve ha 2. az „én”-t,  
amely az Alföldet otthónként látja, egy olyan társadalmi mozgás termékeként gondoljuk el, amely az  
Alföldet nem külső, orientalista, hanem a belsővé tett, a nemzeti identitást, a népi autentikusságot  
kereső szemszögből szeretné láttatni. Ezt a szemszöveget pedig az egyéni viszonyulások előtérbe helye-  
zése biztosíthatja (azaz amikor a Petőfi-vers szubjektuma a tájat mint szülőföldet, a tájhoz való kötő-  
dés individuális oldalait hangsúlyozza).

<sup>21</sup> *Uo.*, 123.

<sup>22</sup> *Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képen*, [1885–1901], Arcanum Adatbázis Kft., elektronikus  
kiadás. Online elérés: <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/OMMonarchia-az-osztrak-magyar-monarchia-irasban-es-kepben-1/>; illetve: <https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/osztrak-magyar/ch01.html> (Utolsó letöltés: 2021.augusztus 6.). A továbbiak a [regi.konyvtar.hu](http://regi.konyvtar.hu)-n letölthető  
PDF-fájl *A Tisza* című fejezetének oldalszámaira hivatkozom (2277–2305).

módokig a korszak komplex tudástermelését használja fel, hanem azért is, mert a társadalmi nyilvánosság számára politikai szintézist – amelyben jól megfér egymással a fejlődő kapitalizmus és az autentikus paraszti-népi kultúra,<sup>23</sup> a bécsi centrum és a periferikus nemzetiségek érdekei – tett hozzáférhetővé.

A Tiszáról szóló fejezet jól példázza a fent említett szintézist és annak önellentmondásait. A fejezet négy írásból épül fel: Hunfalvy János a Tisza földrajzi, mérnöki és statisztikai leírását, Dékány Mihály a Tisza szabályozását, Jókai Mór a Tisza menti táj kulturális életét, s végül Törs Kálmán az árvizek elleni védekezés történetét mutatja be. A szövegek már stilárisan is erős kölcsönhatásban vannak egymással: a természettudományos szövegek regényes tájleírásokkal keverednek, valamint Jókai is rendszeresen hivatkozik statisztikákra és tudományos munkákra. Az átfogó politikai narratíva azonban az, hogy a Tisza-völgy vízügyi rendezése a társadalmi modernizáció szükségszerű és pozitív lépése volt.<sup>24</sup> A tiszai táj ilyen kontextusban diszkurzíválódik sajátként, belsőként; az autentikus magyar néplélek azonban nem válhat a – kapitalista – modernizáció potenciális kritikájává, mert éppen a modernizáció polgári tekintete projektál autentikusságot az általa konstruált magyar néplélekbe. A szabályozatlan Tisza-völgy mint a modernizációt (úthálózat-építést, folyami kereskedelmet, belföldi turizmust, mezőgazdasági reformokat, vasúthálózat létrehozását stb.) akadályozó táj jelenik meg; ugyanakkor a tiszai táj mint iparosodás előtti, „premodern” táj romantizálódik, ami az autentikus, külső hatásoktól érintetlen magyarság esztétikai és politikai archetípusának megképzésére ad alkalmat.

A Hunfalvy János által írt *A Tisza és mellékfolyói* című nyitó alfejezetben egy Tisza-térkép található,<sup>25</sup> amelyen jelölve van a korábbi meder és az ármentesített terület. Ez olyan reprezentáció, amely szinkrón ábrázolja a történeti elemeket. A térképről leolvasható a Tisza szabályozás előtti és utáni alakja, valamint a Tisza-völgy szabályozás előtti és utáni, az árvízzel elöntött és az árvíztől megszabadított területe.

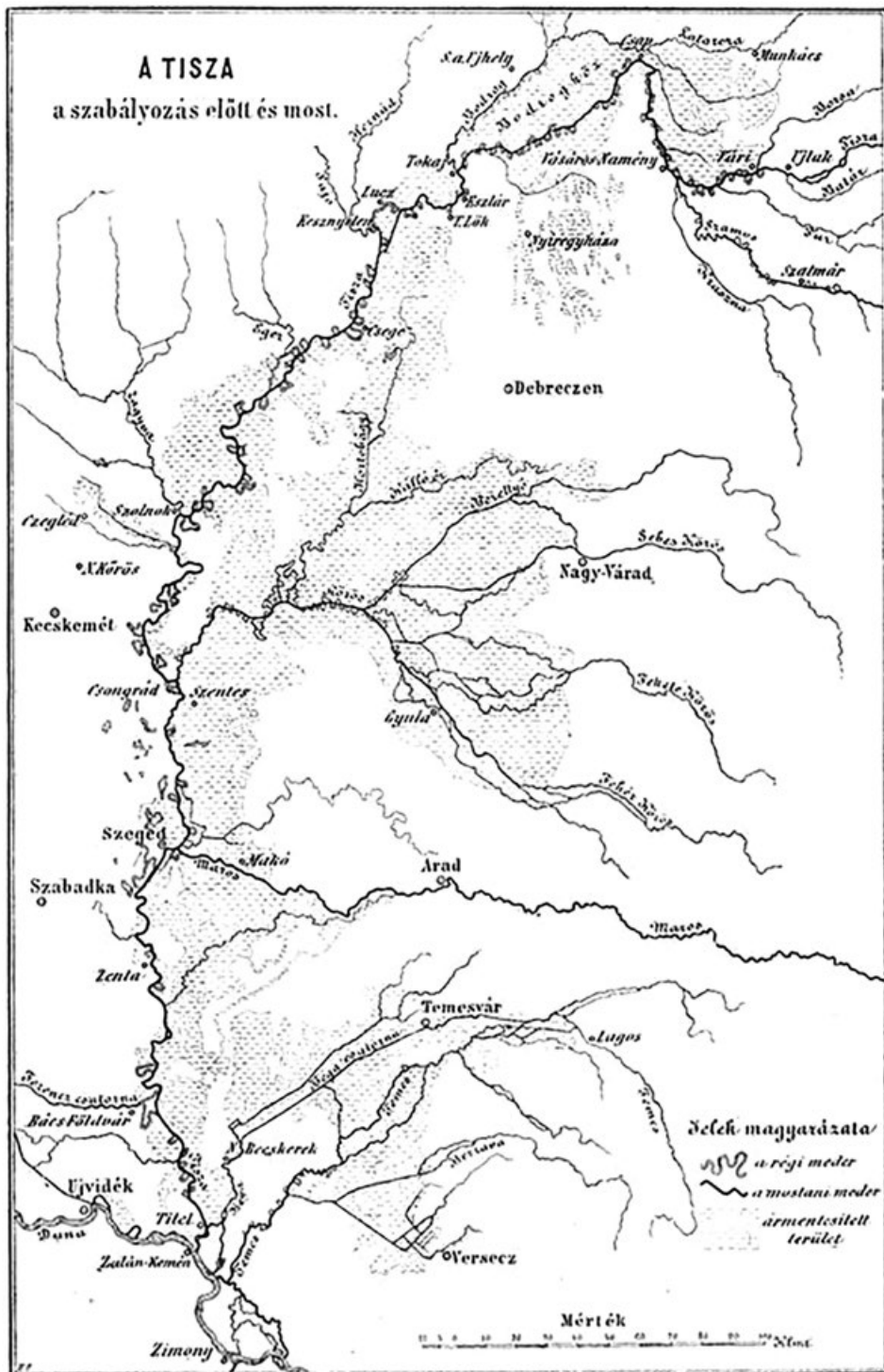
A vizuális megoldások miatt egymásra olvasható és helyezhető a két állapot. A „mostani” = sötétebb és vastagabb vonallal ábrázolt szabályozott Tisza-meder. A „korábbi” = halványabb, vékonyabb vonalak, apró szürke pontok. A „mostani” – „korábbi” így az előtér–háttér megkülönböztetésre rezonál. Az ármentesített területek ugyanakkor hatalmasak a térképen. Valószínűleg a lehető legnagyobb terület szerint gondolkodtak a térkép készítői: a víz alatt lévő, vagy áradáskor elöntött területek ugyanis korántsem rögzíthetők ilyen egyértelműen. Amit a térképen látunk, az, habár mérnöki pontosságot, megbízhatóságot, objektivitást sugall, valójában a folyószabályozás hatásainak erősen idealizált képét mutatja. A felszabadított területek nagyságának – amely interakcióba lép a következő alfejezet (*A Tisza szabályozása*)

<sup>23</sup> „A különböző nagyobb városok ismertetésénél azok rövid története és műemlékei mellett kitértek a fellendülő kapitalizmus korának új ipari és közlekedési létesítményeire is. [...] A korszak néprajztudományának szellemében a mű népeletképei a parasztság díszes ünnepi viselete, különleges alkalmakkor élő szokásai felé fordultak, s csak elvétve érintették a mindennapok nehéz paraszti munkáját s annak hőseit.” CENNERNÉ WILHELMB Gizella, *„Az Oszták-Magyar Monarchia írásban és képen” illusztrációi és illusztrátorai*, Folia Historica 1981/9., 61.

<sup>24</sup> Ami voltaképpen Széchenyi narratívájának újrapanonizálása.

<sup>25</sup> OMMIK, 2280.





nyitó, az elárasztott területek fenségességét kidolgozó tájleírással – és a medervágások sokaságának kiemelésével egy monumentális munka sikerességét teszi leolvashatóvá ez a térkép.

A monumentálisként megjelenített munka pedig a magyarság bölcsőjét hordozó táj népének érdekét szolgálta Széchenyi István *Eszmetöredékek különösen a Tisza-völgy rendezését illetően* című munkájának narratíváját követve. Ezt a retorikát ismétli meg Dékány Mihály is *A Tisza szabályozása* című fejezetben:

Hogy lehetett volna tehát bármily előbbvaló gondolata [Széchenyinek – Sz. Cs.], mint a Tiszavölgy, melyben a legtöbb és legeredetibb magyar lakik s mely napról napra inkább közelített a végpusztuláshoz. Nemcsak magasabb szempontból kívánta a magyarság e bölcsőjének mielőbbi és minél férfiasabb kifejlését, hanem azért is, mert erős meggyőződése volt, hogy a dunántúli és egyéb magyarság is nemzetiség dolgában csak hervadozni és kora halálra fog jutni, ha a Tiszavölgy pusztulásnak indul.<sup>26</sup>

Dékány viszont nem tér ki az ellentmondásra: ha modernizálódik az a térség, amely az úgymond „prototipikus”, autentikus, hagyományaival és a természettel összhangban élő magyar ember lakhelye, akkor ezzel nem olvad-e be ez a prototipikus magyar-figura is a társadalmi modernizációba, nem homogenizálódik-e a modern – városi – embertípussal? Mi garantálja, hogy az elképzelt hagyomány töretlenül be tud csatornázódni a modernizáció víziójába?

A szintézis narratívájában Jókai fejezetének jut a szerep, hogy kidolgozza az „eredeti magyar” kategóriáját szépirodalmi, regényszerű kódok segítségével. Jókai a Dékány Mihály szövegében megalapozott típuskonstruálás után evidenciaként kezeli a tiszai táj és a magyar néplélek genezisének összetartozó és a Tisza menti kultúra életvitelében konzerválódó egységét:

A Tisza folyó valódi nemtője a magyar népfajnak. Még a Nilus folyamnál is nagyobb a jelentősége azon népre nézve, mely partjain letelepedett. [...]

A ki közéjük letelepedik, annak vagy követni kell ugyanazt az életmódot, vagy elpusztulni a táj miasmái között; s így alakul át a táj kényszerítő varázsa alatt minden ember magyarrá.<sup>27</sup>

Hofer Tamás az etnográfia és a néprajz 19. század végi politikai implikációit összehasonlítva a néprajzot olyan instrumentumnak látja, amelyen keresztül a társadalom – eredetét és hagyományait igazolandó – a múlt bármely pontjához elérő (és a történeti távlatokon kritikátlanul átívelő) hidakat képes építeni.<sup>28</sup> Hasonló aspektus

<sup>26</sup> Uo., 2286.

<sup>27</sup> Uo., 2288–2289.

<sup>28</sup> „A népművészet, történeti folyamatoktól »eloldott« tárgyalása révén – Szűcs Jenőnek egy más összefüggésben használt kifejezésével élve – »a történelem korai századai irányában meghosszabítva, mintegy híddá alakult, melyen kritikai fenntartások, distinkciók nélkül lehet fel s alá közlekedni, elütrő

figyelhető meg a Jókai-szövegben is a táj történelmi mélységeinek megnyitásával, amely mélységet kitöltve a jelenkor kapcsolódni képes saját – a tájkép keretében konstruált – történetiségéhez és hagyományaihoz. Ugyanakkor – egy újabb önellentmondással – éppen az idősíkok integrálása szünteti meg a táj lakóinak történetiségét: a tiszai, autentikus magyartípus időtlennek, történelmileg konzisztensnek tűnik, és így éppen az „őslakosoknak” a külső hatások miatt – mint amilyen a folyószabályozás – változó életmódjára nem kapunk perspektívát, hiszen a táj és az ember zárt konstrukciójáról van szó.

A letűnt korok kultúrájának regényes narrációja után Jókai összefüggésbe helyezi a táj átalakítását a tájban élő nép átalakulásával:

Ezek a hajdan oly érdekes alakjai a Tisza vidékének bizony végkép elmúltak már; sőt még a különlegességeknek a legbecsülendőbb osztálya is fogyó félben van: a tiszai tutajosoké. A kincstár vasúton szállítja Máramarosból a sót, s a földolgozott épületfa is így óhajt gyorsabban végcéljához jutni. A tutajosok nagy része elszegődik a tiszai gabonás hajókra csajkásnak. Így alakul át a tájjal együtt a nép!<sup>29</sup>

A fejezet végén tehát megjelenik az iparosodás, a modernizáció táj- és népformáló hatása és ennek lehetséges kritikai perspektívája. Azonban ez a „kritika” kifejtetlen és tulajdonképpen él nélküli, hiszen szinte egyenesen következik az egész szöveg narratív logikájából. Ugyanis a természetből tájat esztétizáló társadalmi gyakorlat problémáját nem érinti Jókai kritikája: azt, hogy a magyar táj magyar figurái politikai fikciók, és hogy ez a fikció- és típusgyártás egybeesik a modernizáció, az iparosodás, a városiasodás korszakával, ugyanis az eredeti, természettel összhangban élő magyar ideáltípusa ezen társadalmi folyamatok *másikját* jelenti, akit felhasználva legitimálni lehet a modernizációs törekvések narratíváit.

### *A zajos tájkép Orczy Lőrinc és Barcsay Ábrahám*

A művészeti kódok közül – visszatérve Mitchell értelmezéséhez – azok korrelálnak leginkább a táj birtokbavételének és használatának hatalmi aspektusaival, amelyek nem problematizálják a táj megkonstruáltságát. Ekkor a közvetítés nem kap figyelmet, mivel a táj által kínált látvány befogadása akadálymentesen zajlik: a befogadó fel tud oldódni a tájba kódolt jelentésekben. Médiaelméleti kifejezést kölcsönözve „zaj nélkülinek” nevezem ezt a szituációt. „Zajos” tájképnek hívom viszont azon eseteket,

korok, strukturák szakadéka felett». Ez a híd elért nemcsak a honfoglalóig, hanem a hunokig is, és lehetővé tette, hogy a szemlélő a kortárs népművészetet és a mitikus múltat mintegy vizuálisan egymásban lássa. Nagy Sándor például 1903-ban dunántúli tornácoszlopokat rajzolt. »Nem is kell nagyon törni a fejemet – írta –, előttem áll ezekből összekonstruálva Attila fapalotás városa, s ezzel olyan valami mesés szépet látok, az ő teljesen különálló egyéniségével, mint Venezia, Konstantinápoly.«  
HOFER Tamás, *A népi kultúra jelentésváltozásai a századfordulón*, Valóság 1988/12., 46.

<sup>29</sup> OMMIK, 2299.

amikor a táj megalkotottságára, mediatisáltságára irányul a figyelem, mert a táj által kínált esztétikum befogadása valamilyen akadályba ütközik. Akkor vehetjük észre a táj konstruált jellegét, ha az „zajossá” válik, ami a kódolt jelentések zavartalan befogadása helyett a tájképre mint médiumra irányítja a figyelmet. A zaj ebben az értelemben magában foglalja a táj iránti kritikai viszonyulás lehetőségeit, hiszen a nem működés, a megzavarás alaphelyzetéből képződik meg a tájat befogadó tekintet.

Az *OMMIK* tiszai tájképei például zajtalanok: nem mutatnak rá a tiszai táj megalkotottságára, hanem a felkínált értelmezési sémákat zökkenőmentesen követve feloldódnak a tájban, hatástalanítva a kritikai attitűdöt. Tanulmányom további részében két olyan tiszai tájhoz kötődő verset elemzek részletesen, amelyek viszont zajosak, és a tájkép megalkotottságára, az infrastrukturális természetszemléletre, valamint a tájformálást övező diskurzusok és gyakorlatok problematikusságára mutatnak rá. A két szöveg Orczy Lőrinc és Barcsay Ábrahám – 1789-ben Révai Miklós által kiadott – *Két nagyságos elmének költeményes szüleményei* című (a továbbiakban: *KSZ*) kötetéből származik.<sup>30</sup> Orczy Lőrincet a folyószabályozás személyesen is érintette: 1774 és 1782 között ugyanis a Felső-Tisza-vidék folyószabályozásainak (Tisza, Bodrog, Ung, Laborc, Latorca) királyi biztosa volt.<sup>31</sup> Ezen szövegek olyan történeti kontextusban szólnak meg – és ez a majdnem száz évvel későbbi *OMMIK* tájképeivel és narratíváival összevetve még inkább látszódik –, amikor a Tisza-szabályozásnak még nincs egy szimbolikus nemzeti közösséget megképző „mi”-diskurzusa és politikai narratívája, illetve ezzel összefüggésben nincs a tiszai tájnak társadalmilag beágyazott művészeti kódja. Ez mind hozzájárul ahhoz, hogy Orczy Lőrinc és Barcsay Ábrahám szövegei hordozhassák leginkább azt a perspektívát, amely képes megmutatni a tiszai tájhoz köthető infrastrukturális természetszemlélet lehetséges kritikáját. A versek tájképei ugyanis nem tudnak zavartalanul közvetítődni, s emiatt a táj mint médium tűnik fel. Éppen ezért zavarba ejtő e szövegek „alkalmi modernsége”. Orczy Lőrinc és Barcsay Ábrahám versei az alkalmi költészet több jegyét is őrzik, ugyanakkor egy olyan irodalmi mezőben szólnak meg, amelybe még nincs integrálva a tiszai táj, nincsenek kéznél a Tisza-völgy infrastrukturális állapotát és a tájformálását elfedő ábrázolási sémák és technikák.<sup>32</sup> A következőkben ezen zajos táj poétikai jellemzőit mutatom be a két vers részletes értelmezésével.

<sup>30</sup> *Két nagyságos elmének költeményes szüleményei*, A' *Költeményes Gyűjtemény'* öregbedésére a' nagyságos szerzőknek egyező akaratajokból közre bocsátotta Révai Miklós, Pozsonbann, Loewe Antal' betűivel, 1789. Online elérés: <https://mek.oszk.hu/03300/03368/> (Utolsó letöltés: 2021. augusztus 6.)

<sup>31</sup> Orczy és a Tisza-szabályozás történetéről lásd: Császár Elemér, *Orczy Lőrinc és a Tisza-szabályozás*, I–II., Századok 1908/1., 29–48., ill. 1908/2., 105–122.

<sup>32</sup> Tanulmányom korábbi – a XXXV. OTDK-ra leadott – változatában a Tisza-szabályozáshoz köthető zajtalan tájképek példáit is vizsgáltam: a Bessenyei György, Verseghy Ferenc, Vitkovics Mihály és Petőfi Sándor verseivel foglalkozó elemzéseket terjedelmi megfontolásokból viszont ki kellett hagynom jelen dolgozattól. Remélem, hogy az argumentációm nem sérül e hiány miatt; viszont szembesülnöm kellett az általános Tisza-szabályozást övező művészeti, kulturális és publicisztikai anyag nagyságával, amelyet nem tudok kellőképpen szemléltetni ezen írás keretében. Így jobbnak tartottam, ha a Tisza-szabályozással talán legelőször foglalkozó szerzőpáros zajos tájképeinek poétikai elemeit ismertetem. Ugyanakkor kutatásom eredményeinek későbbi ismertetésében pótolni szeretném ezt a hiányosságot az 1840-es évek publicisztikájában található tiszai tájképek, a tiszai tájhoz kapcsolódó szépirodalmi

Tokajbann való érkezés télen<sup>33</sup>

Orczy Lőrinc *Tokajbann való érkezés télen* című versében a zaj a természet érzékiségében történő elmélyedés sikertelenségeként jelenik meg. A versbeszélő először megpróbál kontemplatív viszonyt létesíteni az erre – látszólag – előkészített tájképben (a tokaji tájban), viszont a szemlélődés közben olyan képzettársítások érik, amelyek nem a látványában feloldódó intimitáshoz, hanem a politikára, a moralizálásra és a kereskedelem negatív hatásaira épülő társadalmi perspektívához vezetnek.

A vers Tokaj irodalmi ábrázolásának reflexiójával kezdődik. A KSZ-ben ezen diskurzus két reprezentatív szövegét Barcsay *Bacchus s a tokaji bor eredete*, valamint Orczy *Tokaji szüret* című verse jelenti. Ez a két szöveg mintegy egymással „társalkodik” azon implicit problémáról, hogy miként lehet megalkotni és működtetni egy természeti tér – Tokaj – esztétikai tájjá formálását. Erre a szerzőpáros a görög–római műveltségből származó mitológiai alakokhoz kapcsolódó, a *naturát culturával* benépesítő<sup>34</sup> ábrázolási gyakorlatot választja. A *Tokajbann való érkezés télen* reflexív nyelve ehhez az esztétizált szituációhoz kapcsolódik: a beszélő, miután kidolgozta a tokaji táj kódjait, a második versszak elején meg is jelöli azt a pozíciót, ahonnan mindez látványként tárul elé:

Hol halálos sebet mérges paritytyából  
Veve, 's vissza tére Vénus' hagyásából.

Ott vagyok, 's képzelem a' szöllős dombokat

A vers elején tehát a kulturális kódokkal „benépesített” táj határozza meg Tokaj szemléletét. A tokaji szüretekre alkalmazott ábrázolási sémák azonban – tél lévén – csak a képzelet síkján, visszatekintésként működhetnek. A látvány megkettőződik egyidejű látványra (Tokaj télen) és a KSZ diskurzusából előhívott látványra (Tokaj szüretkor). Utóbbi a szubjektum tekintetének „lencséjeként” működik, mivel ezen esztétikai kód segítségével dolgozza ki a látottak leírását. A megidézett kód viszont nem képes uralni az egész verset, hiszen legfeljebb csak a nem látható – azaz a nem téli táj – kidolgozására lehetne elég:

alkotások és utazási irodalmak, valamint a Széchenyi István közéleti írásaiban megjelenő tiszai táj kritikai vizsgálatával.

<sup>33</sup> *Két nagyságos elmének költeményes szüleményei*, 184–186. (A teljes versszöveget lásd jelen tanulmány függelékében.)

<sup>34</sup> „Az érvelés két eleme, a megművelt táj – aposztrophét megelőző – leírása, illetve a mitológiai alakokkal benépesített érintetlen természeti környezet – aposztrophét követő – bemutatása ugyanúgy natura és cultura egységét sugallja, mint A' *Balaton* című vers. Míg azonban ott az volt Berzsenyi célja, hogy a matthissoni módon arkadizált tájba belopja az (agri)kultúra elemeit, ezúttal a természetet átalakító cultura kétféle eljárásának összekapcsolásáról van szó; ha a földművelés a maga módján tette emberivé, kultúrtájjá a természetet, a görög mitológia és a belőle táplálkozó költészet (ugyancsak a maga módján) a természetet isteni lényekkel benépesítve teszi meg ugyanezt.” S. VARGA Pál, *Verstípus és stílustörténet: a magyar tájlíra három változata* (Keszthely, Az alföld, Nádas tavon), Studia Litteraria 2019/3–4., 126.

Nyugszik a' természet, jég fedez vizeket,  
 Hó fehérségével bé lepett réteket,  
 Zúz, és fonynyasztó dér borít ligeteket,  
 Homályos köd fekszi a' szép vidékeket

A *téli* Tokaj ábrázolására immár új kódra van szükség, amely az érintetlen, hóval fedett táj esztétikai lehetőségeire alkalmazná ezt az új művészeti kódot. A szöveg ezzel a téli táj megtapasztalásának nyelvét (amelynek az lehetne az egyedisége, hogy a téli tájra vonatkozik) alkothatná meg. Azonban közel sem ez történik. A beszélő nem lép ki a nem egyidejű látványra irányuló beszédmódból, hanem a képzelet síkján halad tovább:

Vetem szemeimet tsavargó Tiszára,  
 Büdös Bodrog' vize' lassú patakjára,  
 Hányom az elmémet tekergő útjára,  
 Gondolattal megyek ezeknek partjára

Ekképpen nem a „konkrét” (az egyidejű) látvány érzékelésében rejlő benyomásokról tudósít a szöveg – pedig a verskezdet reflexiója és a fehér, érintetlen téli tájkép nyitánya éppen megalapozhatná azt a megszólalásmódot, amelynek a kontempláció, a téli természetben való elmélyülés lehetne a – zajtalan – szervezőelve. Ezt az elvárás a címben hangsúlyos „téli” időhatározó is megerősíti. Jogos a kérdés: mi a specifikusan *téli* tapasztalat ebben a szövegben? Valamint: miért tűnik el a téli természet leírása?

A tájban való zavartalan elmélyülés sikertelenségére az asszociált képekhez (a Tisza és a Bodrog folyók) és tevékenységekhez (folyószabályozás) kötődő természetábrázolás hangsúlyosan nem kontemplatív jellege adhat magyarázatot. A versbeszélő a tájformáló szerepében ábrázolja önmagát. A folyók konkrét mérnöki munkálatok tárgyai: alávetettek az őket átalakító emberi beavatkozásnak. A kultúra itt nem immateriális művészeti kódok segítségével veszi birtokba a természetet, hanem a szabályozás technikái által integrálja azt az infrastrukturális természetszemléletbe. A szemlélődés ebben az értelemben passzív kulturális gyakorlat, amíg az Orczy-szöveg beszélője által felidézett szabályozási munka aktív és transzgresszív. A kontemplációhoz szükség van egyfajta távolságra, amely kijelöli a szemlélődő és a szemlélt dolog közötti megkülönböztetés határait. A természet flóráját és faunáját átformáló szabályozásban viszont nincs stabil pont, ahonnan ezt a távolságot létre lehetne hozni, ugyanis éppen a vízügyi munkálatok hivatottak a stabilitás (állandó meder, árvízmentesített területek, kiépített gátrendszer) *mérnöki* megalkotására. Ebből adódóan a kontempláció és a kultiválás nem ellentétei egymásnak: annak ellenére, hogy más technikákkal diszkurzíválják a természetet, ugyanúgy a tájjá alakított természet stabilitására törek-szenek: a kultiválás (a folyószabályozás) a stabilitás létrehozásában, a kontempláció (a szabályozott tájkép szemlélése) pedig a stabilitás fenntartásában érdekelt.

További kérdés, hogy a folyószabályozás leírását követő moralizáló és társadalmi kérdésekkel foglalkozó rész hogyan viszonyul az ilyen kultiváló technikákhoz és a mögöttük lévő expanzív – (ön)gyarmatosító – szemlélethez. A kereskedelem dilemmáinak

kifejtésével Orczy a folyószabályozást kizárólag mint a kereskedelmet, azon belül is az angol hegemonia növekedését segítő tevékenységet ábrázolja („Meg engedem, Anglus száll Tokaj’ tájára, / Az édes italból fel rak gályájára”). A folyószabályozás egyéb aspektusainak – árvízmentesítés, mocsarak lecsapolása, a mezőgazdaság, ezáltal az élelmezés növelése, tífuszjárványok visszaszorítása stb. – leértékeléséhez a vármegyék gazdasági stabilitását kell ábrázolni. A meglévő, testi szükségleteket kielégítő stabilitás olyan referenciapont, ahonnan rá lehet mutatni a folyószabályozás mindössze a nyereszkekedést és a hívságokat szolgáló fölösleges részre:

Zemplin, Bereg, Ungvár, Szabolts Vármegyében  
 Van pénz, van eledel, van bor a’ pintzében,  
 Mi kell több? mért vesse életét kétségben  
 A’ Magyar, hogy több pénz jöjjön erszényében?

A folyószabályozással szembeni kritikus hangvétel ebben a diskurzusban a kereskedelem és az öngyarmatosítás elleni retorikai közvetítéseken keresztül aktiválódik. A folyószabályozás így önmagunkon, az erkölcsös magyarság idealizált típusán tett erőszakként értelmezhető – szemben például az *OMMIK*-ban kidolgozott, Széchenyi-féle narratívával, amely a folyószabályozásban az idealizált magyartípus felemelkedését látja. Mindezen reflexiókat pedig a táj szemlélésekor előálló zajos situáció, a tájban zavartalanul elmerülni képtelen tekintet katalizálja.

### Bodrog’ s Tisza’ vizsgáltatásakor<sup>35</sup>

Érdeemes megfigyelni, hogy Barcsay Ábrahám a *Bodrog’ s Tisza’ vizsgáltatásakor* című szövegében szintén Tokaj a Tisza-völgy központi helye – habár később Szeged is szóba kerül. Ez a két helység azért fontos, mert mindkettő kulturális reprezentációja a kereskedelemhez kapcsolódik. Ezzel ráláthatunk a táj és a természeti tér különbségére: a táj kidolgozott, diszkurzívált, társadalmilag integrált (Tokaj: szőlőtermesztés, bortermelés, kereskedelmi érték; Szeged: a folyami kereskedelem csomópontja), amíg a természeti tér még nem nyerte el a tájjá formáló tekintet figyelmét, nem rendelkezik egy adott mintázatot biztosító kóddal.

A tokaji táj lokalizálását követően az emberi tájformálásra, a folyami kereskedelem hatékonyságát célzó folyószabályozási munkálatokra – pontosabban azok tervezésére – vált át a vers:

Midőn havas Kárpát’ jeges fellegein  
 A’ Tél szállván lakik Tokajnak hegyein,  
 Szakálos Neptunus’ nedves udvarábann  
 Nevetik, mi forog Magyarok’ agyábann.

<sup>35</sup> *Két nagyságos elmének költeményes szüleményei*, 107–109. (A teljes versszöveget lásd jelen tanulmány függelékében.)

Hogy az esméretlen Sáros Patakokat,  
 Hajóssá akarják tenni Nagy Lápokat.  
 Tsodát írsz, Barátom! Bodrognak partjáról,  
 Hol tanátsot tartál vizek' folyásáról.

A folyószabályozás – a harmadik és a negyedik sor perspektívája szerint – irónia tárgyává tehető. Az irónia lehetősége szorosan kapcsolódik a szöveg kommunikációs helyzetére rámutató önreflexióhoz: a vers az írás, a levelezés aktusára, két távollevő ember közötti intim („Barátom!”) interakcióra hívja fel a figyelmet. Mindebből felvázolható a „táj – tájformálás – írott kommunikáció” vonalon a kultúra felé közelítő mozgás, amelynek viszonyrendszere egyre szerveesebben épül be a versbe.

A következő részben az irónia – és az iróniával ábrázolt kritika – kidolgozásához a szöveg egy globális perspektívára vált. Ez a mozzanat azért kulcsfontosságú, mert azt a folyamatot mutatja, hogy a világ távoli pontjait összekötő gyarmati kereskedelem kritikájához magának a szövegnek is el kell sajátítania ugyanezen globális logikát:

Soha tehén fejű Gangesnek habjait,  
 Enynyire nem vitték Nílusnak gátjait,  
 Soha sebes Tigris Eufrát társával  
 Ennyi gonddal nem folyt Persák' hajójával:  
 Soha Pactolusnak sárga fövényeit,  
 Így nem vizsgáltatták aranyos vizeit.

Ezáltal Barcsay nem a globális gondolkodás alternatíváját ábrázolja, hanem éppen a világkereskedelem és az infrastruktúrák miatt megszülető, globális szemléleten nyugvó perspektívát terjeszti ki a gyarmatosítás megítélésére is. A vers tehát nem lokális perspektívát kínál az öngyarmatosításból származó erkölcsi romlás kritikájához, hanem a globális perspektívával való ironikus, eltúlzott azonosuláson keresztül fogalmaz meg kritikát.

A folyószabályozás a kereskedelem infrastruktúráját előállító munkavégzés egyfajta keretезéseként működik a vers retorikájában. Az infrastruktúra megléte, azaz a folyami kereskedelmi útvonalrendszer szavatolja a „hívságok” elterjedését. Ebben az értelemben nem csak az árucikkek, de a fogyasztásukról szóló diskurzusok is (akár pozitív, akár negatív felhanggal) az infrastruktúrán keresztül cirkulálnak. A Péguban bányászott „drága kövek” például a gyarmati világból a gyarmatosító centrumországba történő átszállítása miatt értékesek. Az (át)szállítást pedig az infrastruktúra fejlesztése biztosítja. Mindez jól látszódik a vers következő részében, amelyben a beszélő az egyes szám második személyű címzettet a folyószabályozási munkálatok folytatására szólítja fel, majd felsorolja az infrastruktúra segítségével végezhető – természetesen „hívságokat” eredményező – cselekvéseket:



Eredj odvas fáddal szántasd a' vizeket,  
 Baharem' partjain halászsó szép gyöngyöket,  
 Pégu' bányáibann áss drága köveket,  
 Szedj ízlést ingerlő illatos füveket.  
 Rakd meg hajótskádat, térj vissza honynyodbann,  
 Meg lásd, hogy mirígyet hoztál városodbann.

A kritikai perspektívát nyújtó túlzott azonosulás során a beszélő már nem az egyes szám második személyben megszólított tevékenységeit részletezi (sőt, tulajdonképpen az egyes számról többes szám harmadik személyű megszólításra vált), hanem önmagát helyezi bele a folyószabályozással meghonosodó cselekvések végrehajtásába:

Lássátok, majd én is Hátzeg' vidékéről,  
 A' zuhogó Sztrigynek galótzás vizéről,  
 Meg rakván sajkámat szilva pálinkával,  
 Szegednél fel váltom Mokának babjával,  
 Asztrakán' tájáról vészem kosaimat,  
 'S vélek beregtetem borzas juhaimat.

Az ironikusan megjelenített útvonal célja a szilvapálinka és a kávébab árucseréje. A versben ezzel megjelenik a kávézásra mint kulturális gyakorlatra történő reflexió; ez előkészíti a következő szakasz azon szólását, amely egy új ízlés alapjául szolgáló táj kialakítását tematizálja. De mielőtt áttérnénk erre, érdemes megfigyelni, hogy azon korszakban, amikor általánossá válik az európai elit és a polgárság körében a kávézás, a Barcsay-szövegben – és ez Barcsay híres, *A kávéra* című rövid versére még inkább érvényes – a kávéfogyasztás kapcsán még a morális aggályok (kizsákmányolás, rabszolgaság, gyarmatosítás, kereskedelem stb.) jelennek meg. Utána a kávézás uralkodó társadalmi gyakorlattá, egyre szélesebb társadalmi rétegeket érintő mindennapi szokássá válik, és a Barcsay-féle kávéábrázolás, amelyik a bűnrészességet hangsúlyozza,<sup>36</sup> nem talál folytatásra az irodalomban. Sőt, épp ellenkezőleg: a kávézás esztétikailag kodifikálódik, más jelentéseket vesz fel, más funkciókat tölt be. Ugyanakkor a kávézás mint „zaj nélküli” gyakorlat, mint rutin esztétizálása eltereli a figyelmet a Barcsay által detektált problémákról. A kávé helyett a *Bodrog'* s *Tisza'* vizsgálatáskor a szintén nem „öshonos” agrikulturális növények honosítását és annak tájformáló hatásait ábrázolja:

Rontó fejszét küldök бүкös erdeimre,  
 Tölgy helyett ültetek eprest hegyeimre.  
 Drága hernyóimnak házakat készítek,  
 Selyem nyalábimnak tsüreket építek.

<sup>36</sup> Vö. „A bölcs iszonyodik, látván, egy csészéből / Mint hörpöl ő is részt Anglusok bűnéből.” BARCSAY Ábrahám, *A kávéra = Magyar költők. 18. század*, szerk. MEZEI Márta, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 160.

Alma, dió, körtvély, mogyoró, gesztenye,  
 Ez csak majom', medve', sertés' eledele.  
 Cocos, fige, narants töltse kertjeimet,  
 Rozs helyett bors 's sáfrány lepje mezeimet.  
 Mit használnak nekem számtalan rajjaim,  
 Ha nintsenek közel mézt hozó nádjaim?  
 Kegyetlen Természet! mitől fosztottál meg?  
 De boszszúdra lészek – – – –

A természet ebben a kontextusban a „kegyetlenségét” azért nyeri el, mert a *természetesen*, azaz a tájformálás nélkül is megtermő gyümölcsök, zöldségek és fűszernövények nem elégítik ki az elképzelt tájból származó igényeket. Azaz a természeti adottságok nem elegendők az elképzelt táj elképzelt embere számára, aki olyan tájat akar, ahol megterem a sok gyarmati fűszer. A folyószabályozásból kiinduló argumentáció így végül a teljesen átalakított táj képéhez vezet. A szubjektum pedig, aki bele van vetve a táj adta lehetőségekbe, nem tudja majd magát kivonni a tájformálással „meghonosított” hívságok alól.

A *Bodrog' s Tisza' vizsgáltatásakor című vers* a folyószabályozást a globális kereskedelem káros hatásai felől jeleníti meg. A Tisza-szabályozást a világszinten történő gyarmatosítás magyarországi részeként ábrázolja mind Orczy Lőrinc, mind Barcsay Ábrahám. Az ábrázolásuk szerint a folyószabályozás mint „infrastruktúra-fejlesztés” nem állítható összhangba a magyar érdekekkel. A folyószabályozás ezért a globalizáció kritikájaként szerepel. Fontos, hogy már magának a Tiszának a problémáját is egy globális, a gyarmatosításokhoz kapcsolódó viszonyrendszernek gondolják: egy „helyi”, specifikusan magyar eseményt mintha eleve nem lehetne kivonni a világ globális szerkezetéből. Ahogy nem léteznek egymástól elszigetelt tájak (az infrastruktúrafejlesztés miatt), szintén nem léteznek egymástól elszigetelt történelmi idők sem. A „világ” térben és időben összekapcsolva ábrázolódik, és ezért osztozhat a közös sorsban, a hívságok negatív hatásában. Ebben a zajos tiszai tájban nincs lokális természeti tér, nincs hálózatból kikapcsolt táj, idő vagy sors. A természet olyan tér, ahol nem lehet egyedül maradni, ahol nem lehet feloldódni a táj esztétikájában. A természet olyan tér, amelyben közlekedni lehet, beteljesítve ezzel az infrastrukturális természetszemlélet tájformáló gyakorlataiba kódolt tájképek ideológiáit.

## Összegzés

Kutatásomban a 19. századi folyószabályozási munkálatokkal összefüggő tiszai táj megalkotását és ezen megalkotottság kritikai perspektíváit vizsgáltam. Ahogy a mappáció mérnökei keresztmetszeteket készítenek a folyóról – amely metszetek az egységes és szervezett munkavégzést teszik lehetővé –, úgy az irodalmi, képzőművészeti és politikai nyilvánosság is tájképeket diszkurzivál, s ezáltal a társadalmi képzelőerő részévé teszi a Tisza-völgyet. A kulturális mezők tiszai tájképei határozzák meg, hogy az általános folyószabályozási munkálatok milyen politikai narratívákban és esztéti-

kai kategóriákban jelenjenek meg a nyilvánosságban. A tiszai táj olyan felület, amelyre a társadalmi, gazdasági és technikai modernizáció ideológiái projektálhatók; ezen ideológiák heterogén jellegűek, valamint komplex hálózatokat alkotnak, így a tiszai táj megalkotásának – térképészeti, hidrológiai, politikai, irodalmi, képzőművészeti stb. – problémái össztársadalmi gyakorlatokká válnak, amely gyakorlatokban a tájformáláson alapuló modernizáció ellentmondásai, egyenlőtlenségei és lokális kontextusai érhetők tetten. Orczy Lőrinc és Barcsay Ábrahám – az általános folyószabályozás programja előtti – verseiben jól megfigyelhetők ezen komplex jelentéshálózat egyes elemei, ellentmondásai és kritikai perspektívái. Ugyanakkor nem szeretnék olyan narratívát felállítani, mely szerint a tájformálás művészeti kritikája – amit a zajos tájképek létrehozásához kötöttem – lenne a követendő ábrázolási paradigma (amelynek előzményei kimutathatók Orczy és Barcsay szövegeiben). A tanulmányomban használt fogalmakat és vizsgálati szempontokat elsősorban vitafelületnek szánom, amelynek segítségével leírhatjuk egy olyan – mérnökileg, társadalmilag és ökológiailag is nagy hatással bíró – tájformálás, mint a Tisza-szabályozás kulturális és művészeti beágyazódását – fenntartva azt a komplexitást és heterogenitást, ami ezen vizsgálat természetéből adódik.

## Függelék

### *Orczy Lőrinc: Tokajbann való érkezés télen*

Hol régenten Bacchus jövé Indiából,  
Meg szállott nyugodni fárasztó útjából;  
Hol halálos sebet mérges paritytyából  
Veve, 's vissza tére Vénus' hagyásából.

Ott vagyok, 's képzelem a' szőlős dombokat,  
Tokaj' hegye körül fel kelő ormokat,  
Most a' szomorú tél bé fedte azokat,  
'S rejti szemeimtől víg ábrázatjokat.

Nyugszik a' természet, jég fedez vizeket,  
Hó fehérségével bé lepett réteket,  
Zúz, és fonnyasztó **dér borít ligeteket,**  
Homályos köd fekszi a' szép vidékeket.

Vetem szemeimet tsavargó Tiszára,  
Büdös Bodrog' vize' lassú patakjára,  
Hányom az elmémet tekergő útjára,  
Gondolattal megyek ezeknek partjára.

Már mély **örvényekbenn** fekvő bálványokat  
 Lántzokon srófolom , 's húzom az ágakat,  
 Szigonyokkal tolom az akadályokat,  
 Itt nyitok, itt töltök iszapos fokokat.

Nagy dolog! ilyly kitsiny embernek vállára  
 Ki rakott ilyly terhet? nem fér a' **hátára:**  
**Átkot mondok Huszti'** bölts projectumára,  
 Magambann ítélem Algíri gályára.

Boldog Isten! minek e' munkás fáradság?  
 Meg fonynyad e' miatt sok ezer parasztság,  
 Bátor hajózásból jöhet sok gazdagság,  
**Úgy tartom, nem** ebbenn áll igaz boldogság.

Meg engedem, Anglus száll Tokaj' **tájára,**  
 Az édes italból fel rak **gályájára,**  
 De ő majd tsipkét hoz Aszszonyink' **búbjára,**  
 Drága árt fog vetni tsetsés portékára.

Mí **tőlünk** el viszi a' haszonra valót,  
 Sok entzenbentzével tsalja a' pazarlót,  
 Utóbb majd jobbágyunk meg veti a' sarlót,  
 Hajós lesz, 's nem fogja meg jární a' tarlót.

Itt vagyon közöttünk a' nagy vetekedés,  
 Ilik e Magyarhossz tsalfa kereskedés,  
 Mivel ebből jöhet erkölts vetemedés,  
 Mit mondasz, mire megy az ilyly vetélkedés?

Zemplin, Bereg, Ungvár, Szabolts Vármegyébenn  
 Van pénz, van eledel, van bor a' pintzébenn,  
 Mi kell több? mért vesse életét kétségbenn  
 A' Magyar, hogy több pénz jőjön erszényébenn?

Ha kitsiny határbann szívét szoríthatta,  
 Magábann a' nagyra vágyódást fojthatta,  
 Kints szerzéstől józan elméjét el vonta,  
 Vélem, boldog sorsát ilyly Magyar meg fogta.

Barcsay Ábrahám: *Bodrog' s Tisza' vizsgáltatásakor*

Midőn havas Kárpát' jeges fellegein  
 A' Tél szállván lakik Tokajnak hegyein,  
 Szakálos Neptunus' nedves udvarábann  
 Nevetik, mi forog Magyarok' agyábann.  
 Hogy az esméretlen Sáros Patakokat,  
 Hajóssá akarják tenni Nagy Lápokat.  
 Tsodát írsz, Barátom! Bodrognak partjáról,  
 Hol tanátsot tartál vizek' folyásáról.

Soha tehén fejű Gangesnek habjait,  
 Enynyire nem vitték Nílusnak gátjait,  
 Soha sebes Tigris Eufrát társával  
 Enynyi gonddal nem folyt Persák' hajójával:  
 Soha Pactolusnak sárga fővényeit,  
 Így nem vizsgáltatták aranyos vizeit:  
 Mint Tí büdös Bodrog' s Tisza' tsavargását,  
 Homályos kezdetét, s hasonló folyását.  
 Jó szívű Polgárok ugyan elmélkednek,  
 De az igaz tzéltől melyly hamar el esnek.  
 Így van, mert gazdagság van tsak betsületbenn,  
 És tsak kintsre vágyunk e' rövid életbenn.  
 Eredj odvas fáddal szántasd a' vizeket,  
 Baharem' partjain halászsasz szép gyöngyöket,  
 Pégu' bányáibann áss drága köveket,  
 Szedj ízlést ingerlő illatos füveket.  
 Rakd meg hajótskádat, térj vissza honynyodbann,  
 Meg lásd, hogy mirígyet hoztál városodbann.  
 Melyly sok partéka van Corinthus' révébenn,  
 Kire nints szükségem, mond Socrát szívébenn,  
 A' Görög igazat szóllott; de Társai  
 Érzékenységeknek lévének Rabjai.

Lássátok, majd én is Hátzeg' vidékéről,  
 A' zuhogó Sztrigynek galótzás vizéről,  
 Meg rakván sajkámat szilva pálinkával,  
 Szegednél fel váltom Mokának babjával,  
 Asztrakán' tájáról vészem kosaimat,  
 'S vélek beregtetem borzas juhaimat.  
 Bassorai Basa' tatos Méneséből,  
 Mag lovat hozatok Szelek' Mezejéből.

Rontó fejszét küldök бүкös erdeimre,  
Tölgy helyett ültetek eprest hegyeimre.  
Drága hernyóimnak házakat készítek,  
Selyem nyalábimnak tsűreket építek.  
Alma, dió, körtvély, mogyoró, gesztenye,  
Ez tsak majom', medvé', sertés' eledele.  
Cocos, fige, narants töltse kertjeimet,  
Rozs helyett bors 's sáfrány lepje mezeimet.  
Mit használnak nekem számtalan rajjaim,  
Ha nintsenek közel mézt hozó nádjaim?  
Kegyetlen Természet! mitől fosztottál meg?  
De boszszúdra lészek – – – –  
Selyembe takarom gyenge tetemimet,  
Ezer számra viszem kényes ízlésimet,  
Kedvesebbé tészem a' levegő eget,  
Fű szerszámmal űzöm a' бүdös felleget.  
Ott lesz, hol mulatok, hívságok' gyűlése.

# Írás és átírás

## Egy Babits-kézirat a textológus szemével

Az Irodalomtörténet 2019. évi negyedik számában jelent meg a Babits Mihály verseinek kritikai kiadásához készült új szabályzat,<sup>1</sup> amely célul tűzte ki az 1911 után keletkezett versek szöveggözlésének és apparátusának új alapokra helyezését – annak megfelelően, ahogyan a hagyaték kézíratai differenciálódtak az *Angyaloskönyv*ben véglegesített tisztázatokhoz képest.<sup>2</sup> Ez a szabályzat 2019 májusa és augusztusa között készült, szeptember elején a Babits-kutatócsoport megbeszélte, néhány ponton módosította és elfogadta. Ezt követően az Irodalomtudományi Intézetben belül működő DigiPhil,<sup>3</sup> valamint a Textológiai Bizottság elé került. A 2020 tavaszától felárgolt járvány azonban késleltette megtárgyalását, amire csak az év végén került sor, előbb a DigiPhil, majd pedig a Textológiai Bizottság véleményének meghallgatásával. Pontosabban az előbbi átfogó, a nyomtatott és digitális (hálózati) közlést összehasonlító, abból következtetéseket megfogalmazó szakmai kritikával nem élt, csupán kifogásokkal, amelyek legfőképp a modernizált szöveggözlés létrehozására vonatkoztak,<sup>4</sup> illetve olyan elméleti előfeltételek számonkérésével, amelyeknek eleve nem is akar egy ilyen jellegű közlési terv megfelelni. A Textológiai Bizottság pedig ugyancsak a modernizált szöveggözlést tartotta feleslegesnek, emellett az alkalmazott jelrendszer bonyolultságát is szóvá tette. Mindezek következtében az említett szabályzatterv érvényét veszítette, ezáltal a (nyomtatott) magyar filológiai irodalom kevesebb lett egy izgalmas kiadással – s az a furcsa helyzet állt elő, hogy az elméletileg szempontbővüléseket hoz(hat)ó hálózati munkálatok igényei egy konkrét hagyaték kézírataira épülő (nyomtatott) kiadás kialakított rendszerének szűkítéséhez, felbomlásához, átstrukturálásához vezettek.

\*

Az említett szabályzatban kifejtett közlési terv fölöslegessé válása, átalakítása azonban nem változtatja meg a Babits-hagyaték összetételét, a kéziratok sajtó alá rendezésével kapcsolatos problémákkal a harmadik és minden azt követő kötet szerkesztőinek

<sup>1</sup> BUDA Attila – MAJOR Ágnes, *A Babits-versek kritikai kiadásának átalakulása, avagy a kézíratos hagyaték változásának következményei*, It 2019/4., 435–447.

<sup>2</sup> Az 1910-es évvel lezáruló pályakezdet anyagából már megjelent az első kötet: *Babits Mihály összes versei 1890–1905*, s. a. r. SOMOGYI Ágnes, jegyz., magy. HAFNER Zoltán, *Argumentum – MTA BTK Irodalomtudományi Intézet*, [Budapest, 2017]. (Babits Mihály Összes Versei 1.) A második kötet megjelenés előtt áll.

<sup>3</sup> Amikor e közlési terv munkái elkezdődtek, nem volt szó arról, hogy a nyomtatott mellett hálózati kiadás is készül, vagy talán nem volt annyira hangsúlyos a szerepe, mint amilyen 2020 végére lett.

<sup>4</sup> A szabályzatnak van/volt egy rendszere, abból kiragadni bizonyos összetevőket, tekintet nélkül az egészre, ha szokásos is, nem korrekt eljárás. A tervezett nyomtatott és a digitális kiadás békésen megfér volna egymás mellett, egymást kiegészítve és erősítve.

továbbra is szembe kell majd nézniük. Ezért nem érdektelen egy példa segítségével bemutatni azokat a textológiai jelenségeket, amelyek jelentős módon eltérnek az *Angyaloskönyv* tisztázataitól, s emiatt mind a nyomtatott, mind a hálózati kiadásban az eddig megjelent kötet gyakorlatától eltérő megoldást igényelnek.

A (nyomtatott) kiadáshoz készült szabályzat az első kötethez képest két ponton is jelentős változtatást tartalmazott: egyfelől megszüntette az *ultima manus* / *ultima editio* központi helyét, másfelől kibővítette a szövegközlést. Evvel egy hierarchizált, a szerző életében volt utolsó közlést abszolútizáló szövegállapotot felcserélt egy demokratikus, közlésében párhuzamos, genetikus elvű szövegvalósággal, amelyben a szerzői szándékot megőrző, egyenrangú változatok mellé helyezte azok modernizált szövegét is. Az első a szakmának szól, a második a nagyközönségnek. A jelentős eltérésű, önálló tartalmi vagy formai kéziratvariációk mindegyike keletkezési sorrendben követte egymást, s kiegészítette azokat a Babits által véglegesített, nyomtatott kiadás szövege. A mellettük olvasható modernizált szöveg helyesírási kérdésekben a ma érvényes akadémiai szabályzatot követte – befejezve/javítva az elmaradt/hanyag korrektúrát, valamint a legtöbbször az első nyomtatott közléshez ragaszkodó központosítást, a hibás egybe- vagy különírást, illetve a nem verstani helyzetben lévő magánhangzók ékezesét, mássalhangzók hosszítását vagy rövidítését stb. –, de megőrizte a szerző azonosítható kifejezésbeli sajátosságát és a poétikai jellegzetességeket. Vagyis magába foglalta a szöveg összes nyelvi egyediségét, viszont javította a helyesírási, esetleg nyomdai hibákat, amivel különbséget tett állandóság és esetlegesség között – az egyiket rögzítette, a másikat kiküszöbölte. Mindebből következik, hogy megszűnt az alapszöveg–főszöveg kettőssége is, s a szimpla oldalak felülete helyett a kiadás az oldalpárokat vette figyelembe. Vagyis a szövegközlés tipográfiaiilag kettős oldalakból állt: a bal, páros oldalra került a szerzői szándék szerinti, a jobb, páratlan oldalra pedig a modernizált szöveg. A szövegközlés mind a bal, mind a jobb oldalon öt soronként volt számozva, ami azonban a javított kéziratok átírása és azok modernizált változata között eltérő is lehetett, például a szerzői kihagyások miatt. A sajtó alá rendezők a szövegközléshez az átírást betűről betűre követő jelrendszert hoztak létre, amely egyaránt tekintettel volt Babits kézírásának és tartalmi változtatásainak a hagyaték egészében általánosan tapasztalható jelenségeire, valamint az egy-egy szöveghelyen előforduló módosítási műveletekre is.<sup>5</sup>

A modernizált szöveg jelenléte kritikai kiadásokban – az alkalmazott módszertől függetlenül – nem általános, és némi filológusi/textológusi, illetve kódolási idegenkedés, arisztokratikus elzárkózás kíséri.<sup>6</sup> Babits Mihály hagyatéka azonban tartalmaz

<sup>5</sup> Sokszorosan javított, esetleg több szövegállapotot is rögzítő kéziratok átírásának bonyolultságára, az ehhez szükséges/használt jelrendszer összetettségére, s mindennek az olvasást terhelő nehézségeire mások mellett Debreczeni Attila is kitért a Kazinczy-kiadás tapasztalatai alapján, lásd DEBRECZENI Attila, *Genetikus elv, medialitás és kommentár*, Helikon 2021/1., 72. Ezt a szövegközléssel járó problémát küszöböli ki a második átírás, a modernizált, amely nem befolyásolja a nyomtatott szövegek szerzői szándékának a megjelenítését, ellenben olvashatóvá teszi a szerzői javításokat és módosításokat tartalmazó, illetve keletkezést megjelölt első átírást.

<sup>6</sup> Meg kell azonban jegyezni, hogy már 19. századi szerzőink prózai és verses művei is olvasási/értési bizonytalanságokat okoznak a mai befogadó számára, nem beszélve régebbi szerzőkről. Az idő múlása



olyan töredékes, a szerző életében meg nem jelent kéziratokat is, amelyek első nyomtatott közlése csupán két – egyrészt a szerzőtől, másrészt a sajtó alá rendezőtől származó – változatban képzelhető el. Az első magának a *sokszorososan javított, egy vagy több írásállapotban*<sup>7</sup> fennmaradt kéziratnak a lehető legpontosabb átírása egy erre alkalmas jelrendszer segítségével, ami azonban az említett források esetében olvashatatlan szöveget eredményez. A második változat éppen ezért szükséges: ez az *átírt szöveg másodszori átírása*, ami csak modernizált szöveget hozhat létre, hiszen – tekintve, hogy Babits életében meg nem jelent töredékekről, befejezés nélkül maradt versekről van szó – nem lehet tudni, maga a szerző miként véglegesítette volna ezek helyesírását, illetve félbehagyott gondolatait. Az első átírás a kézírás látványát és a szöveg keletkezését adja vissza a már említett speciális jelrendszer – és ha szükséges, idegen betűk – segítségével, a modernizált szöveg pedig alapvetően az aktuális helyesírást érvényesíti, figyelembe véve Babits nyelvhasználati szokásait, valamint az egyértelmű verstani sajátosságokat – ha lehet rájuk következtetni.<sup>8</sup> A modernizálás azonban azokon a pontokon, ahol Babits nem választott a felmerült lehetőségek közül – s ez nem is valószínűsíthető –, vagy gondolatilag nem zárt le egy-egy sort, esetleg nagyobb szövegegységet, nem lép a szerző helyébe, s ezt a fennmaradt hiányt jeleníti meg, azaz szó sincs arról, hogy a sajtó alá rendező befejezetté tenne valamit, ami a kéziratban nyitott maradt. Mindkét fázisban – először a sokszoros javítások alátámasztható sorrendjének megállapításában, másodszor a sajtó alá rendezői szövegvéglegesítésben – erősen támaszkodni kell a filológiai/textológiai fantáziára, invencióra és tapasztalatokra, utóbbiak egyben elengedhetetlen feltételt is jelentenek. A modernizált szöveg egyébként nyomtatott változatok esetében is szükségessé válhat, hiszen az életműnek vannak olyan, az utolsó szerzői szándékot tükröző darabjai is, amelyek sem a korabeli, sem a jelenlegi helyesírás szerint nem befejezettek, illetve helyesírásuk értelmezési nehézséget tartalmaz<sup>9</sup> – ezekben az esetekben is elkerülhetetlen a sajtó alá rendező mai szabályzat szerinti szövegvéglegesítése, kiegészítése.

---

pedig egyre inkább felerősíti majd ezt a kulturális távolság miatti problémát. A szókincsnek, a szintaxisnak, a szöveg tagolásának, végső soron az írásos kommunikációnak a változása például az angol, a francia, a japán irodalom régebbi műveinek modernizált, a mai, beszélt nyelvre átvittetett „fordítását” kívánja meg, ami e nyelveken magától érterődő természetességgel elfogadott szövegeket eredményez.

<sup>7</sup> Az írásállapotok között lehet időbeli különbség, vagy a szöveg írható egyetlen lendülettel is, a lényeg az, hogy a sorrend megállapítható és a fázisok elkülöníthetőek legyenek, illetve maga a vers befejezetlen maradjon. S természetesen a szerzői változat közléséhez is szükséges a sajtó alá rendező közreműködése, amely elsősorban a javítások sorrendjének megállapításához, illetve a közlést segítő jelrendszer összeállításához szükséges.

<sup>8</sup> Lehet azt mondani, hogy a modernizált szöveg a mindenkori filológus/textológus udvariassága a változó jelenkorok olvasóinak, hiszen ki más lenne erre leginkább képes, mint az a kutató, aki hosszabb időt tölt el egy-egy szerző hagyatékának – kéziratok műveinek és nyomtatott kiadásainak – feldolgozásával és sajtó alá rendezésével.

<sup>9</sup> E sorok írójának ifjúkorában közkedvelt és sokszor közölt vers volt Konsztantyin Szimonov *Várj reám* című költeménye, Lányi Sarolta fordításában. Általános iskolai olvasókönyvében azonban a harmadik és a negyedik sor sajtóhibásan állt: „várj reám, ha sárga kód / ősz buja nyom”, s a kisiskolás hosszú ideig töprengett rajta, milyen is lehet az „ősz[,] buja nyom”? Tekintettel arra, hogy a hosszú és rövid ékezes (*buja/búja*), illetve egyéb helyesírási jellegzetességek más esetekben is jelentésmegkülönböztető szerepet rendelkeznek, egy gondolatkísérlet mégis megér a modernizált szövegközlés kérdése.



<sup>Boratyze</sup>  
 Elborjat neka a jellen : o hit miten embere  
 jynnevet mint es? mi sen ibk ifan  
 semm javogis, belufof? Jy karog  
 mi sen mosof?

<sup>Boratyze</sup>  
 Elborjat neka a jellen : to mi rogyut idet :  
 midienkeje boralt is boritott langfocd  
 fer, a jalarcom. porol!  
 Es

allj, gantolat! ma ne rogly orre  
 natva mit az ego netasok  
 matara, effmarat!  
 hozen, sargnet! jajuchajj melle  
 effetlex jajja, haj wjgwe kinowet  
 gawet az wevhatj!

Jaj az magan wajot es sentinelen  
 nem sefit, sentinels se mothetom mag  
 kinowat, sentin awat nem to rofde  
 Jaj az magan wajot  
 onlased az awat rofde kitellen  
 az, war es feiva jaj az sir effgawet  
 az ellgawet

O mit beret! haj jebom a jyalmet!  
 Jafelwajj Jraja jebom parabolom  
 affkelimat keribizei kort  
 lent

HUNGAR  
 UDOMÁNYOS AKADEMIA  
 ÉRTVELESA

Delet ugnemet miten embere?  
 sigen semmi oi gawogjo miten  
 kinowet mit hiten az kinowen?  
 gylkag miten maraj?  
 S mitkonwup titen lang et az alcoso porol?  
 Ne je paly net gawat, mit ego  
 madarot ma madarot, ezere  
 maraj kosen, jajuch a jaj melle  
 ezere wjgwe  
 magvillto jaj kinowet kinowen ghoraj

A szövegek közléséig eddig ismertetett nyitottsága az apparátusban is megfigyelhető, amelynek központi törekvése a kéziratok igen precíz, több szempontú leírása, hogy azokat a további, ismételt használatától minél jobban meg lehessen óvni, valamint a nyomtatott megjelenések tipográfiai jellemzőinek rögzítése.<sup>10</sup> Bármely kézirat írásképe a feltárása részletesebb, mint amit egy hasonmás mutatna, mivel értékelő és értelmező mozzanatok is magában foglal. Az apparátus a leőhelyek, kiadások rögzítése után tartalmazza a kéz- és gépiratok, illetve a nyomtatott megjelenések szöveghatárait – hasábok, oldalak szerint –, majd formai – írásképe, helyesírás/tördelés, címsorok, karakterek, térközök, sajtóhibák stb. – jellegzetességeit. Ezt követi a részletes, sorról sorra haladó, a modernizált szövegre vonatkoztatott szövegkritika, mivel így lehet a szövegek közlésében alkalmazott genetikus elvet a szövegeltérésekben is érvényesíteni; a kéziratokban és 1941-ig a nyomtatott szövegekben is nyomon követhető a változásokat. Ez a részletes szövegkritika teszi lehetővé a szövegalkulás, a keletkezéstörténet összefoglalását, amely bonyolultabb vagy érdekesebb esetekben mindezt sztemmán is bemutatja – hallgatólagosan feltételezve minden közlés esetén a nyomdai kéziratot is, bár ezek szinte mindig megsemmisültek a kiadókban/nyomdákban. Végül az apparátus része még a kiadás-, valamint a recepciótörténet, s a tárgyi és nyelvi jegyzetek. A kiadástörténet az első nyomdai közlést, valamint az 1941 közötti megjelenéseket ismerteti. A recepciótörténet Babits Mihály esetében parttalannak tűnhet, de a kritikai kiadásban csak a releváns, tartalmilag fontos tételeket kell figyelembe venni,<sup>11</sup> a többi rögzítése esetleg a hálózati kiadás feladata lehet; többek között ez jelentheti az egyik kapcsolatot közöttük.

Ami a bonyolult jelrendszert<sup>12</sup> illeti: kéziratot átírni *kicsit*, csak néhány írásképi jelenséget rögzítve nem lehet; a kéziratokat pontosan át kell fejteni a nyomtatás, illetve a hálózati közlés lehetőségei szerint – még akkor is, ha az utóbbi esetleg ki tudja küszöbölni az átírás bonyolult jeleit. De előfordulhat, hogy ez önmagában nem elégséges, mivel sokszorosan javított, módosított kéziratok esetében csupán az írásrétegek átírása és párhuzamos megjelenítése kevés, a megértéshez a javítások kikövetkeztethető irányát – „genezisést” – is meg kell adni. Ez arra utal, hogy egy hálózati kiadás szövegek közlését teljes egészében és automatikusan nem lehet visszafordítani a nyomtatottéba, mert más a megjelenítés „nyelve”, azaz tipográfiája, arról nem is beszélve, hogy a nyomtatott tartalmaz még olyan apparátusrészleteket is – keletkezés-, kiadás-

<sup>10</sup> Az a – bár érthető, de mégis túl bizalmatlannak tűnő – vélemény, hogy *minden* szövegek közléssel és *minden* kommentárral szemben fenntartással kell lenni, amiből következik a források folyamatos kézbevétele, legfeljebb a kommentárokról vonatkozhat; a kéziratokat elég csak egyszer komplex módon átírni és digitálisan is közzétenni, minden további, akár az előzőektől eltérő szempontú kiadás támaszkodhat egy ilyen közlésre. Megjegyzendő még, hogy a magyar kritikai kiadások hagyományában, klasszikus és modern szerzők esetében, főként, ha minősített kéziratok hagyaték maradt utánuk, fontos szerepük van a helyesírás kérdéseknek, ugyanakkor a tipográfiai, illetve a nem regisztrációs könyvészeti ismeretek – például ugyanazon mű esetleg eltérő szövegű nyomatainak – vizsgálata nem vált általánossá.

<sup>11</sup> Nem elfelejtve, hogy Babits Mihály recepciójában az elfogult visszhangot sem szabad említés nélkül hagyni.

<sup>12</sup> Lehet, hogy a jelrendszer a 20. század előtti hagyatékok gyakorlatához képest túlzottan tűnik, de maguk a Babits-kéziratok hordozzák azt a helyesírás és szövegjavítási sokrétűséget, ami ezt a differenciáltságot igényli/eredményezi. És ez a sokrétűség akkor is jelen van (lesz), ha a jelrendszer valami más helyettesíti, s a hálózati kiadás sem lehet szimplifikáló a kéziratokhoz képest.

és recepciótörténet, lásd fentebb –, amelyek a hálózati kiadásokban módosulnak; tehát nem lehet, hogy *előbb* az készüljön el, majd *abból* a nyomtatott – de ez a kérdéskör nem ennek az írásnak a tárgya, ahogy a hálózati kiadás más problémái sem. Annyit talán érdemes még megjegyezni, hogy bár a szövegközlés elveit, jeleit bizonyos mértékben lehet sematizálni és általánosítani, azonban minden kéziratanyagot ki zárólag önmagára érvényes szövegspecialitásokkal is rendelkezik, amelyek csak a folyamatos munka közben mutatkozhatnak meg, vagyis előre nem tervezhetők. Ebből a tényből következik, hogy a nyomtatott kiadások sajtó alá rendezői a teljes szövegközlés befejezéséig egy lezáratlan jelrendszerrel dolgoznak, amelynek bővülése követi az újonnan felbukkanó szövegjelenségeket. A kéziratok szabják meg az átíráshoz szükséges jelek rendszerét és mennyiségét, amelyek közvetítik a tartalmat, s e jelek egyben a megjelenítés eszközei is. A nyomtatott és a hálózati kiadás mellérendelő viszonyban áll egymással, nem hierarchikusban; forrásanyaguk *azonos*, szöveg megjelenítésük *hasonló*, apparátusuk *módszerfüggő*, struktúrájuk *különböző*.

\*

A következőkben egy Babits életében meg nem jelent verssel kapcsolatos problémák és megoldások bemutatására kerül sor: a Magyar Tudományos Akadémia Kézirattárában található többszörös töredéknek a kézirat alapján átírt és ennek alapján modernizált szövegének első teljes közlésére.<sup>13</sup> Az első átírás a szövegalkulás valószínűsíthető sorrendjét rögzítő jelrendszer segítségével valósul meg, a modernizált szöveg pedig megtartja mindazt a bizonytalanságot, amit a szerző maga nem döntött el. Mivel pedig Babits nem véglegesítette kézírata helyesírását, s azt sem lehet tudni, melyik iskolás korában megtanult, vagy fiatal felnőtt éveiben érvényes szabályzat szerint tette volna meg azt, illetve melyik kiadó saját szabályzata alapján jelent volna meg nyomtatásban, ezért a modernizált szöveghez a ma érvényes akadémiai helyesírást érdemes alkalmazni.

### A szövegközlés

[1] (1)

< 1.)

Ó hát miŐndŰenki így szenved, és miŐndŰen arcon  
ily szőrŰnyŰű hažug a mosoŰlyŰű mint az enyémen?  
miŐndŰen reméŰnyŰű csak aŰnnyŰűi  
mint až én reméŰnyŰűem:

2.) ne röpüljeteK szét, hogy kíŰmondŰhassam

3.) [ Ki segít SenkiséM ]<sub>cf</sub> nekem

4.) Mít foglalkoztok kicsiségekkel? ><sub>c</sub>

<sup>13</sup> MTA Ms 4699/27. A kézirat Szabó Lőrinc hagyatékából került jelenlegi őrzési helyére, a kézirat-katalógus datálása: 1910-es évek? Sajnos mindkét fólión nagyon halvány a ceruzairás, bemutatásuk csak igen jó technikával képzelhető el.

## [1] (2)

<p>1 Jaj a nai: gy   : p   hideg nyíla szúr jaj Kinok új tavaszga pezsdül jaj hát miÚndÚen tavasz iÚlyÚen belülről:   j   :   ?   j   hát emberek ti is miÚndÚ egy gyötrődrök mint én? &lt; → [Bécsi rongy miÚndÚen napsugár te:rv   :   tt   ek friss lombjai kulisszák] &gt;  : Hát   fest:   ...   :   ett   : tve:     miÚndÚen napsugár S &lt; a &gt;   rettek tetreink   ca friss lombja &lt; mÚinÚd kultÚsszÚa &gt; :   ej</p> <p>10 Ó borult és borított lángok pokla, nagy álarcos poKól   milliónknyi semmi   ÚnyÚavaÚlyÚgás [...] ← Állj, goÚndÚolat, ma, ne riadj madara égő nádaso:   k   :   M   :   nak, bomlott sarj, &lt; maradj hősen-egy &gt;   ne riadj e:   3   :   z   :   erre   : &lt; S &gt; :   a   :   e   :   ...   :   mázolt   : napba! &lt; szét ne szállj &gt; &lt; hősen-egyén &gt;   szétmenekvő   : &lt; miÚndÚen &gt; &lt; eger &gt;   : ezer   : Kis jaj: testvér &lt; ma robbanj &gt;   helyett   : &lt; robbanj ma &gt;   Kítörve mikor a hősen-egy 20 jajjá robbanj a fájó Kasból és oldjad névbe Kinomat! Jaj én magam vagyok és senki nem segít, senki meg se hall &lt; és &gt;   senkisésem néz réám. Kitérten</p>	<p>1 Jaj, a nap hideg nyíla szúr, jaj, kínok új tavaszga pezsdül, jaj, hát minden tavasz ilyen belülről? Jaj, hát emberek ti is mind úgy gyötrődrök, mint én? Hát   festett festve   minden napsugár, s tetreink friss lombja Ó, borult és borított lángok pokla, nagy, álarcos pokol,   milliónknyi semmi   nyavalygás 10 Állj gondolat, ma ne riadj madara égő nádasomnak, bomlott sarj, ne riadj ezerré, e mázolt napba! Szétmenekvő 15 ezer kis jaj: testvér helyett kítörve, mikor a hősen-egy jajjá robbanj a fájó kasból, és oldjad névbe kinomat! Jaj, én magam vagyok és senki nem segít, senki meg se hall, senki sem néz réám. Kitérten 20</p>
---	---

[1] (3)

<p>1 Omlások és csudák között ámulok és sírok és várak mint árva és lázas gyerek és : néha  <sub>c</sub>  egyre  <sub>c</sub> csak komédiázó:  <sub>c</sub> <sub>c</sub>  <sub>c</sub> m  <sub>c</sub></p> <p>5 gyerekesen és egyre csak titokvájó drága időm Úristen! mire nem pazarlom botorkálva a tett-kulisszák unott Karibdiszei közt</p> <p>10 s kendőzve festett napsugárral míg rámlép egyszer a Titok</p>	<p>1 Omlások és csudák között ámulok és sírok és várak, mint árva és lázas gyerek, és egyre csak komédiázom gyerekesen, és egyre csak titokvájó drága időm Úristen! Mire nem pazarlom, botorkálva a tett-kulisszák unott Karibdiszei közt,</p> <p>10 s kendőzve festett napsugárral, míg rámlép egyszer a Titok</p>
---	---

[2] (1)

<p>1 &lt; Elborzad néha a &gt;  <sub>c</sub> Borzadsz-e  <sub>c</sub> lelke: ó hát mi  <sub>c</sub> nd  <sub>c</sub> en ember így szenved mint én? mi  <sub>c</sub> nd  <sub>c</sub> en élet i  <sub>c</sub> ly  <sub>c</sub> en se  <sub>c</sub> mm  <sub>c</sub> i nyava  <sub>c</sub> ly  <sub>c</sub> gás, belül &lt; ról &gt; ? Ily hazug mi  <sub>c</sub> nd  <sub>c</sub> en moso  <sub>c</sub> ly  <sub>c</sub> ?</p>	<p>1 Borzadsz-e lelkem: ó, hát minden ember így szenved, mint én? Minden élet ilyen semmi nyavalygás belül? Ily hazug minden mosoly?</p>
---	--

[2] (2)

<p>1 &lt; Elborzad néha a &gt;  <sub>c</sub> Borzadsz-e  <sub>c</sub> lelke: &lt; × ó mi  <sub>c</sub> ly  <sub>c</sub> szörnnyü × &gt; élet:   ...  <sub>c</sub> millióknnyi  <sub>c</sub> borult és borított láng &lt; szerte &gt; &lt; ez az &gt;  <sub>c</sub> És  <sub>c</sub> álarcos pokol!</p>	<p>1 Borzadsz-e lelkem: ó mily szörnnyű élet: millióknnyi borult és borított láng és álarcos pokol!</p>
--	---

[2] (3)

1	<p>Állj,   ...  ...  gon9olat  ...  ma ne röpij ezerré riadva mint az égő nádasoknak madara, egy maradj!          hósen, serégnek! Jajnak a jaj mellé egyetlen jajjá, hogy végre Kimo0mn0ak szavat és nevet ☒   nevet és szavat  ...  adj!</p>	<p>1 Állj, gondolat ! Ma ne röpij ezerré riadva, mint az égő nádasoknak madara, egy maradj!          5 Hósen, serégnek! Jajnak a jaj mellé, egyetlen jajjá, hogy végre kínomnak nevet és szavat adj!</p>
---	--	--

[2] (4)

1	<p>Jaj én magam :  ...   ...  v  ...  agyok és senki nékem nem segít, senkinek se mo0nd0hatom meg Kinomat, senki avval nem törődik          Jaj én magam :  ...   ...  v  ...  agyok omlások és csodák között kitérten és vár és fája fája és sír egy gye0rm0ek és elhagyott          &lt; 0 mit tesztek! hogy játszom a 0 nyug0almat!          Titokvájó 0rága időm pazarlom          &lt; a &gt;   Unt  ...  Kulisszák Karib0iszei Közt &gt;</p>	<p>1 Jaj, én magam vagyok, és senki nékem nem segít, senkinek se mondhatom meg kínomat, senki avval nem törődik.          Jaj, én magam vagyok, omlások és csodák között kitérten, és vár és fája fája és sír egy gyermek, és elhagyott</p>
10		

[2] (5)

1	<p>Ó dehá! így szenved mi0nd0en ember? S ilyen semmi és nyavalygó módon Kínlódik mint-titkon én Kínlódom?          Ily hazug mi0nd0en mosoly?          S milliónknyi titkos láng ez az álarcos pokol?          ne röpij szét, gondolat, mint égő nádasból ma madarak, ezerré maradj hósen, jajnak a jaj mellé ezerből egy óriás          megváltó jaj, Kinomat Kimo0nd0ani glóriás.</p>	<p>1 Ó, dehá! így szenved minden ember? S ilyen semmi és nyavalygó módon kínlódik, mint titkon én kínlódom?          Ily hazug minden mosoly?          5 S milliónknyi titkos láng ez az álarcos pokol?          Ne röpij szét gondolat, mint égő nádasból ma madarak, ezerré, maradj hósen, jajnak a jaj mellé, ezerből egy óriás          10 megváltó jaj, kínomat kimondani glóriás.</p>
---	---	---



## Az átíráshoz használt jelrendszer és magyarázata

$\langle \rangle_c \lfloor \rfloor_{cx}$	ceruza írású szöveg áthúzása, az olvasható, de áthúzott szöveg a csúcsos zárójelben található; a javított szöveg a kéziratban a sor alatt, felett vagy jobbra, balra (jelölése: a, f, j, b), az átírásban a következő jelek között olvasható
$\langle \dots \rangle_c$	olvashatatlan ceruza írású áthúzás(ok)/törlés(ek)
$\langle \times \times \rangle_c$	ceruza írású szöveg áthúzásának jelölése, majd az áthúzás megsemmisítése, az eredeti szöveg visszaállítása
$\lceil \rceil_c$	ceruza írású variációk törlés nélkül, amelyek közül a szerző nem választott ki végleges változatot; részben egymásra, egymás alá vagy mellé írva, az irány az alsó indexben van feltüntetve
$\cup \cup$	egybehúzott betűk – az íráselemek (vonalak), betűk, betűkapcsolódások egy része nem látszik vagy nem különíthető el
$:\lfloor \rfloor_c \lfloor \rfloor_c$	betű- vagy szótévesztés, -javítás, amelyet a szerző nem áthúzással jelzett, hanem olvasható (tinta)ceruzás ráírással; az eredeti, első változat a vonalak között olvasható, a javított a következő jelek között
$:\dots \lfloor \rfloor_c \lfloor \rfloor_c$	betű- vagy szótévesztés, -javítás, amelyet a szerző nem áthúzással jelzett, hanem olvasható (tinta)ceruzás ráírással; az eredeti, első változat olvashatatlan, a javított a következő jelek között
$:\lfloor \rfloor_{cx}$	olvasható beillesztés a sor alatt, felett vagy mellett (jelölése: a, f, j, b), helyét a kéziratban néha vonal jelzi, indexben az íróeszköz rövidítése, a beillesztés helye; a beillesztett szöveg a kettőspontok között olvasható
$\rightarrow [ ] [ \dots ] \leftarrow$	szerzői szövegáthelyezés; a jobbra mutató nyíl azt mutatja, ahol a szögletes zárójelben lévő, áthelyezett szöveg eredetileg volt – a balra mutató pedig azt, ahová az áthelyezett szöveg került
$\langle \rangle_c \parallel \parallel_c \lfloor \rfloor_c$	ceruza írású javításon belüli ceruzás ráírás
$[ \dots ] \boxtimes [ \dots ]$	egymás melletti két vagy több szó, kifejezés görbe vonallal jelölt cseréje; a szögletes zárójelben a felcserélt szó, szavak olvashatók
[1, 2 stb.] (1, 2 stb.)	a szögletes zárójelben a fóliószám, a gömbölyűben a töredék sorszáma olvasható
[fett mondatkezdő betű]	nagybetűként írt kisbetű
[kurzív szókezdő nagybetű]	kisbetűként írt nagybetű

*A kézirat írásképe és helyesírásának jellemzői,  
Babits Mihály kézírásának egyedi vonásai*

Az írás a kéziratlapnak a rektóján [1] kezdődik és a verzóján [2] fejeződik be; a szöveg textológiaiilag egy vázlat–fogalmazvány–tisztázat sorozatot alkot, amelynek azonban két tisztázat funkciójú variációja van; [1] (1) 1–8; [1] (2) 1–24/1–21;<sup>14</sup> [1] (3) 1–11; [2] (1) 1–4; [2] (2) 1–3; [2] (3) 1–6; [2] (4) 1–10/1–7; [2] (5) 1–10. Az első nyolc sor még nem vers, csupán a témakijelölés/témavázlat: négy, számmal jelölt gondolat, amelyek nyomon követhetők a további változatokban. A variációk közül igen sok javítást tartalmaz a rektón olvasható második, valamint a verzón lévő első és második: kihúzást, ráírást, betoldást. Ezek jelölése részben vízszintes, részben függőleges, részben ferde áthúzás, illetve vonallal jelölt szövegáthelyezés. A rektón a fogalmazványok szövegének a véglegesítéséhez a szerző minden helyet kihasználta, ezért az egyes változatok egymás alatt és mellett is olvashatók; emiatt keletkezésük sorrendje fejtörést okoz és többféleképpen is rekonstruálható. Amikor itt már nem volt elég hely, a verzón folytatta tovább, az eredeti tájolás szerint fent kezdve az írást. Az itt olvasható sorokban is sok javítás van, ezek is feltehetően egyidejűek, hiszen az egész szöveg ceruzairású. Aztán egy ponton Babits megfordította a papírlapot és az addigi alsó felére, az eredeti irányhoz képest fejjel lefelé megírta a (második) tisztázatot. Bár néhány előszövegben nem választott a párhuzamos szöveghegyek közül, magát a verset evvel mégis lezárta. Vagyis ez a két oldal az első gondolatoktól kezdve több fogalmazványon/előszövegen át a lejegyzés pillanatában érvényes utolsó változatot is tartalmazza – de a vers így is véglegesítés/megjelenés nélküli töredék maradt. A genetikuss dosszié tartalma tehát a következő: [1] (1) 1–7; [1] (2) 1–24; [1] (3) 1–11; [2] (1) 1–4; [2] (2) 1–3; [2] (3) 1–6; [2] (4) 1–10; [2] (5) 1–10.

A Babits-kutatók eddig is szembesültek, s eztán is szembesülni fognak Babits Mihály helyesírásának ellentmondásosságával, ami kézíratainak kísérőjelensége. Ez a jelenség részben a kor szokását örzi, főleg azonban a szerző elképzelését, amit az első átírás során természetesen figyelembe kell venni.<sup>15</sup> Ez nem is egyszerű feladat, mivel a kézírása sokszor elbizonytalaníthatja a textológust. Legfőképpen azért, mert a kései közlő nem hallja, Babits fülében miként hangoztak egykor a szavak, s azt sem tudja, hogy ami például az ékezésben vagy a dupla mássalhangzók írásában a normától – a korabeli helyesírási szabálytól – eltér, azt Babits a konvencionális beszédben valóban úgy is ejtette-e (hallotta-e), vagy inkább (felolvasásban, írásban) verstani szempontokra volt figyelemmel – néha pedig hanyag figyelemmel. A sajtó alá rendező

<sup>14</sup> Az eltérő sor-szám a kézirat kihúzott soraira utal, amelyek a modernizált változathoz természetesen hiányoznak.

<sup>15</sup> „[...] jogom van a szót úgy írni, ahogy az én fülemben hangzik, s ahogy akarom, hogy az olvasóimnak a fülébe hangozzék, miközben olvasnak”, lásd: BABITS Mihály, *Kijavított költemények*, Nyugat 1938. június 6., 462–463. Itt csak röviden annyit lehet még megjegyezni, hogy a magyar helyesírás éppen Babits kisiskolás, illetve egyetemista éveitől változott jelentősen. Persze nem volt könnyű az akadémiai örökség, az iskolai alkalmazás és a kiadói elképzelések egységét megteremteni, hagyomány és érthetőség/használatosság egységét létrehozni. Nem csoda, ha a kor szereplői, még a legműveltebbek is, elbizonytalanodtak ebben-abbban, nem tudva, korábbi ismereteiket és szokásukat miért és mennyire változtassák meg.

előtt csak a *látvány* van, az pedig igencsak ellentmondásos – és ezen sokszor sem a verstani, sem a helyesírási fogódzók nem segítenek. Persze a kifejezésre koncentráló írás a lejegyzés pillanatában általában nem tud figyelni a precíz nyelvi megjelenítésre, főleg akkor nem, ha írás közben a gondolat is módosul; ez a belső hallás melletti másik magyarázat az anomáliákra. Az utókor azonban kizárólag az írásképre tud támaszkodni, a helyesírási szándékot legfeljebb vélelmezheti. A látvány alapján pedig kétes esetekben csak körültekintő mérlegelés – összehasonlítás, írásbeli analógiák keresése, értelmezés – után lehet választani és dönteni, ami a sajtó alá rendező kikerülhetetlen kötelessége. Ebben segíthetnek az egyértelmű helyesírási példák, s ami eltér, azt ezekkel egybevetve kell közölni, figyelembe véve például, hogy a szavak, szókapcsolatok egy része, függetlenül attól, hogy az íráskép mit mutat, csak egyféleképpen jegyezhető le – például a „kövér” szó az első magánhangzó hosszú ékezésével még nyelvjárási formákban sem fordul elő –, vagyis nem szolgálai módon, hasonmásként közölve a kéziratok szövegét.<sup>16</sup>

A rektón és verzón olvasható, előszövegeket – vázlatot, fogalmazványokat, tisztázato(ka)t – tartalmazó kézirat elkapkodott – hol sokszorosan javított, hol folyamatosan írt – szövegváltozatai a gyorsan megjelenő gondolatokat, a sietős lejegyzést, esetleg bizonyos pontokon az emlékezetben korábban rögzített, megőrzött és előhívott versszöveget mutatják, amelyeket Babits láthatóan egyhuzamban rögzített, írás közben javított, de hanyagul ékezett, központosított, s szavai sok esetben összerántott betűkből állnak. Címe nincs.

A vázlat [1] (1) mondatai egymástól sorszámmal és térközzel vannak elkülönítve. Az [1] (2) 1–24; [1] (3) 1–11 sorai a javítások miatt összefolynak, illetve párhuzamos lejegyzésben olvashatók, az áthelyezéseket vonalak és nyilak jelölik. A [2] (1) 1–4; [2] (2) 1–3 sorai is összefolynak. A [2] (3) 1–6 és a [2] (4) 1–10 sorai térközzel vannak elválasztva. Az első lejegyzés, valamint a javítások egyaránt ceruzairással, utóbbiak a továbbírás miatt az előbbiekkal egyidejűek, vagyis a keletkezés a vázlattól a tisztázatig egy időintervallummal behatárolható, amit a végleges szöveg döntés nélkül hagyott párhuzamos szavai is alátámasztanak.

A tárgyalat kézirat helyesírását a normától való eltérések és bizonytalanságok jellemzik. Ezek a jelenségek elsősorban a magán- és mássalhangzók ékezésében, a hosszú mássalhangzók írásában, az egybe- és különírásokban, kis- és nagybetűk helytelen használatában, illetve a központosításban mutatkoznak meg. Ezek közül a legtöbb problémát az ékezések jelentik.

Egy-két teljesen nyilvánvaló hosszú vagy rövid ékezésről eltekintve a szerzői szándék felderítéséhez összehasonlító vizsgálatra van/lenne szükség. Sokszor azonban ez sem vihet közel a szerzői szándék kiderítéséhez, mivel feloldhatatlan ellentmondásokat okozhat, ha ugyanaz a szó, vagy azonos tövű szavak magánhangzói eltérő

<sup>16</sup> Talán túlzott feltételnek tűnik, de mégis megközelíti a szükségeset: az vállalkozhat Babits Mihály kézirat hagyatékának – többek között a verseknek is – a kiadására, aki legalább az összes verskézirat „látványát” ismeri, s ezek alapján képes egy-egy adott szöveghellyel kapcsolatos döntést meghozni. Egyetlen kötet kéziratismerete önmagában kevés a megnyugtató szövegbiztonsághoz. Ez a másik oldala a kiemelkedően gazdag, utókorra maradt kéziratállománynak.

ékezőssel láthatók. Egy-egy példa a vázlatból és az egyik előszövegből: [1] (1) 2 mint, [1] (1) 4 mint, [1] (2) 10 borított, [2] (2) 2 borított. Több esetben az elkapkodott ékezetek rövidnek és hosszúnak is olvashatók, illetve párhuzamos szöveghelyen egymástól is különböznek: [1] (7) 7 kulisszák, [1] (2) 9 kulissza[?] kulissza[?]. Mivel függőleges, vízszintes, ferde vagy megtört, hurok-, esetleg pontszerű ékezetek is előfordulnak, amelyek különböző magánhangzók fölött rövidséget és hosszúságot is jelenthetnek, a döntéshez értelmi – bizonyos magánhangzók csak egyféle ékezővel lehetségesek – és értelmezési – egyes szavak jelentése megváltozik az ékezés rövidségével vagy hosszúságával – tényezőket is figyelembe kell venni.

Másféle bizonytalanságokat okoz, hogy az egyértelmű, ponttal jelölt ékezés mellett előfordulnak rövid ékezésű magánhangzók fölött is hosszú vagy köztes állású – egyértelműen nem pontjellegű – ékezések, amelyek sem a közbeszédben, sem írásban nem fordul(hat)nak elő. Ismét példák a vázlatból: [1] (1) 5 kímondhassam; [1] (1) 7 Mít. Ugyanez a jelenség az előszövegekből: [1] (3) 6 títokvájó; [2] (1) 2 ilyen, [2] (1) 3 semmi. Az utóbbi például, összehasonlítva más ékezésekkel, egyértelműen hosszú, olyan, mint a felette lévő sorban olvasható személyes névmás ékezése, e szavakról tehát azt kell feltételezni, hogy Babits így hallotta ezeket, de azt nem lehet tudni, hogy nyomtatásban is hosszú ékezeteket használt volna-e.<sup>17</sup>

A kettős ékezések helyett némely szóban a magánhangzók fölött vízszintes vonal látható. Ezek egy részének átírása egyértelmű, mert az ékezésnek nincs tájnyelvi/köznyelvi változata, illetve nincs verstani vonzata, mások véglegesítése azonban bizonytalanságokat hordoz, mivel nem lehet tudni, Babits hogyan hallotta azokat, s magában a kéziratban sincs eltérő írású kontrollszöveg – legfeljebb más Babits-versek előfordulásai alapján lehet általánosítani. Az első variációra példa a [2] (3) 1 második ígéje (röpülj), amelyet még verstanilag hangsúlyos helyzetben sem lehet hosszan ékezni, a másodikra pedig az [1] (1) 2 és [2] (2) 1 szörnyü szava, amelynek második magánhangzója szépirodalmi alkotásokban rövid és hosszú ékezővel – helytelenül bár, de – előfordul.

Ezekben az esetekben a látványt felül kell írni az értelemmel, vizsgálva azt, hogy a szöveg ékezése egyáltalán elképzelhető-e az írásmódot követve, illetve van-e egyértelmű, szándékoltnak mondható példa Babits más kézírataiban, s a tapasztalt ékezés megjelenik-e verseinek nyomtatott változataiban is.

Az ékezések nyújtása mellett előfordulnak a korabeli szabályzatnak is ellentmondó, rövid ékezések: [1] (2) 1 szur, [1] (2) 2 uj, [1] (2) 5 ugy, [1] (2) 10 borított, [1] (3) 7 Uristen. Mivel a töredéknek nincs egyértelmű verstani alapja, nem lehet arra gondolni, hogy a rövidülést valamilyen versláb vagy ütem kívánná, tehát egyértelműen javítani kell, hiszen írásmódjuk már Babits idejében is hibás volt.

A mássalhangzók írásának jellegzetességei szintén több, nem egyértelmű, de változatos esetből állnak össze.

A gyors lejegyzés következménye egymás mellett lévő mássalhangzók összehúzása úgy, hogy az egyes betűk vonalai elmosódnak, nem különíthetők el. Ez a leg-

<sup>17</sup> 1941-es összes verseiben e szavak hosszú ékezővel nem fordulnak elő.

többször olvasási nehézséget nem okozó – mert a látványt az értelem korrigálja – jelenség mutatkozik meg szó belsejében egymás mellett lévő *nd*-kapcsolatokban, például: [1] (1) **1** mindenki. A hosszú vagy kettős mássalhangzók – *ny*, *nny*, *ly* stb. – írásában is megfigyelhető ez a redukció: [1] (1) **2** szörnyü, [1] (1) **3** remény, annyi, [1] (2) **12** nyavalygás stb.

Szavak végén előfordul, hogy a több szárból álló mássalhangzók szinte vízszintes vonalként láthatók. Ez a jelenség sem okoz általában olvasási nehézséget, de előfordulhat, hogy a megértéshez/elolvasáshoz szövegen belüli kontextusra van szükség: [1] (2) **24** Kitetten – az utolsó mássalhangzó *n*-nek és *m*-nek is olvasható. Összehasonlítva az előtte lévő szó végével, első látásra az elhúzott betűt *m*-nek lehetne olvasni, amit viszont a [2] (4) **5** utolsó szava, látvány és értelem szerint is egyértelműen cáfol: nem ígéről, hanem melléknévi igenévről van szó.

Van, ahol látvány és helyesírás ellentmondását, belső hallás és értelem találkozását a szerző aláhúzással próbálja érzékeltetni: [1] (2) **16** hősen-egyen. A szóösszetétel kettős mássalhangzójának hosszú ejtése teszi ugyanis egyértelművé Babits gondolatát – vagyis azt, hogy 'hősként, egyetlenként, egyedül', nem pedig azt, hogy 'hős módon egyen meg valamit' –, ami azonban így leírva helyesírási hiba lenne. Nem véletlen, hogy a kifejezést Babits törölte, s ragozatlan alakjával helyettesítve mellőzte a kétértelműséget.<sup>18</sup> A probléma felmerült például a *Ady Endrének* című versben is, amelynek negyedik versszaka így kezdődik: „Mégis vérek vagyunk mi ketten, / bár ellentétek, együtt eggyek”. Az utolsó két szó így olvasható a kéziratokban<sup>19</sup> és a nyomtatott kiadásokban<sup>20</sup> is, mivel Babits a ritmus, illetve a félreértés – helyesen írva: együtt eggyek – elkerülése miatt felülbírálta a helyesírási szabályzatot.

Az *sz* betű írása kétféle: az *s* és a *z*, ha összehúzza is, de elkülöníthetők – például [1] (1) **1**; [2] (1) **2** szenved. Több helyen azonban a második betű alsó harmadba lenyúló szára a latin *z* helyett a fraktúr abc írott *ʒ* betűjét valószínűsíti: – [1] (2) **1** szur, [1] (2) **2** tavasza, [1] (2) **9** kulissza, [1] (2) **16** szét [1] (2) **24** néz [1] (3) **1** között stb. Akadnak olyan szöveghelyek, ahol a fraktúr világosan felismerhető: [1] (1) **2** hazug, [1] (1) **4** aʒ, [1] (1) **7** foglalkoztok, [1] (2) **16** máʒolt stb. Használata azonban nem következetes, mivel ugyanazok a szavak latinbetűs *z*-vel is olvashatók, néha egymáshoz közel: [1] (1) **16** szét és szétmenekvő, illetve [1] (2) **18** ezer és ezer.

Babits az említett fraktúr betűn kívül a görög *théta* írott betűjének egyik változatát használja néha *d* betű helyett: [1] (1) **1** szenved, [1] (2) **2** pezszül, [1] (3) **6** θrága, [1] (3) **9** Karibθiszei, [2] (1) **2** szenved, [2] (3) **1** gonθolat, [2] (4) **9** θrága, [2] (4) **10** Karibθiszei, [2] (5) **1** szenved, [2] (5) **3** Kinlóθom.

<sup>18</sup> A hosszan ejtett kettős mássalhangzók írásban javasolt egyszerűsítéséről az 1877-es szabályzat rendelkezett legelőször, lásd *A magyar helyesírás elvei és szabályai. Újabban átvizsgálva kiadta a Magyar Tudományos Akadémia Nyelvtudományi Bizottsága, Magyar Tudományos Akadémia Könyvkiadó Hivatala, Budapest, 1877, 30.*

<sup>19</sup> OSZK Fond III/1683/16–18, OSZK Analekta 282, OSZK Fond III/1417.

<sup>20</sup> A vers 1915-ben megjelent a Nyugatban, a *Recitativ* első (1916) és második (1920) kiadásában, Rozsnyay Kálmán gyűjteményében (*Ady koszorúja*, 1925), majd a *Versek* (1928), és az *Összes versek* (1937) kötetekben.

Az egybe- és különírások Babits Mihály kéziratain a magán- és mássalhangzók írásához hasonló változatosságban fordulnak elő, hol az érvényes helyesírási szabályzat szerint, hol annak ellenében. E töredékben azonban csak egyetlen szóban található evvel kapcsolatos anomália, igaz, kétszeri előfordulással. A *senkisem* szó ugyanis a vázlatban és az első fogalmazványban egyaránt egybeírva látható – [1] (1) 6 és [1] (2) 24 –, ami már az 1901-es helyesírási szabályzatban is külön volt írandó.<sup>21</sup>

Részben a gyors és hanyag írás, részben egy korábbi írásgyakorlat eredményének tekinthető a kis- és nagybetűk felcserélése. Ez azonban csak néhány betűre terjed, magán- és mássalhangzókra egyaránt. A kézírásban világosan meg lehet különböztetni például a kis – felül hurokban végződő – és a nagy – ferde, illetve egyenes vonalakból álló – *k/K* betűt. Babits indokolatlan helyzetben is sokszor az utóbbit használja, sorok elején, nem mondatkezdő helyzetben, vagy sorokon belül is. Hasonló kettősséggel fordul elő ebben a töredékben az *á/A*, *j/J*, *m/M*, *n/N* betűk valamelyike. Mondatok elején, az előző mondat írásjele után kisbetű használata nagybetűként: [1] (1) 3, [1] (1) 5, [1] (2) 4, [1] (2) 13, [1] (3) 7, [2] (1) 2, [2] (3) 1, [2] (3) 4, [2] (4) 8, [2] (4) 10, [2] (5) 6.

Nagybetű használata mondaton belül vagy tagmondat elején: [1] (2) 2, [1] (2) 9, [1] (2) 11, [1] (2) 16, [1] (2) 18, [1] (2) 19, [1] (2) 20, [1] (2) 21, [1] (3) 8, [2] (2) 3, [2] (3) 5, [2] (4) 3, [2] (4) 10, [2] (5) 3, [2] (5) 10.

Különleges helyzet látható az [1] (2) 14. sorban lévő javításban, ahol szó belsejében kis *m* betűt kellett volna írni nagy helyett. Hasonló az [1] (2) 2 sorban olvasható *kinok* szó, amelynek első betűje nagy, az utolsó pedig kicsi.

Ami a központosítást illeti, Babits sokszor elhagyja/nem jelöli a tagolást, sem vesszővel, sem ponttal. Utóbbi a gondolat befejezetlenségére is utalhat, mint például az [1] (1) 5 vagy [1] (1) 6 sorok végén. Az értelmi/érzelmi jelleggel bíró írásjeleket – kettőspont, felkiáltójel, kérdőjel – viszont mindig jelöli. A központosítási hibákat a modernizált változat javítja – természetesen csak egyértelmű helyeken, s a szerző által be nem fejezett gondolatokat írásjel szempontjából is nyitva hagyja.

Érdekes jelenség, hogy Kharübdisz helyett Babits kétszer is Karibdiszt írt: [1] (3) 9 és [2] (4) 10. A görög Χάρυβδις magyaros átírása Kharübdisz, latinosan: Charybdis.<sup>22</sup> A negyedik betű nevének magyaros átírása üpszilon, ejtése ipsilon, magának a betűnek modern ejtése *i*, ahogy az étának (*H η*) és az iótának (*I ι*) is. Babits feltehetően az ejtést és nem a megnevezést (írás) tekintette mérvadónak, ezért az azonos magánhangzók.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Az 1901-es akadémiai szabályzat szerint a helyes írásmód: *senki sem*, lásd *A magyar helyesírás elvei és szabályai*, Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, [1901], 76.; *A magyar helyesírás szabályai. A Helyesírási Bizottság javaslata*, Hornyánszky Nyomda, Budapest, 1915, 88. A különírásra a 155. § vonatkozik, ami a 30. oldalon olvasható.

<sup>22</sup> Az 1902-es kiadású, Pecz Vilmos által szerkesztett *Ókori lexikon* is a latinus alakot használja

<sup>23</sup> Nem hagyomány nélküli azonban ez a megoldás, például BERZSENYI Dániel *A' tizen nyolczadik század* című versének a Magyar Tudományos Akadémia kéziratárában lévő gyűjteményében – lásd MTA M. Irod. Lev. 4-r. 44. sz. – található első változatának a 11. sorában ez olvasható: Charibdis; lásd *Berzsenyi Dániel költői művei*, s. a. r. MERÉNYI Oszkár, Akadémiai, Budapest, 1979, 31. (Berzsenyi Dániel Összes Művei.) Toldy Ferenc 1864-es Berzsenyi-kiadásában ugyanitt ez áll: Charybdis; lásd *Uo.*, 373.

Részben írásképi, részben értelmi neologizmusnak nevezhetők a kötőjeles szóösszetételek: [1] (2) 16 hösen-egyen, [1] (2) 19 hösen-egy, [1] (3) 8 tett-kulisszák.

Talán tollhibának lehet gondolni egy-egy szót: [2] (5) 2 nyavalygó / [2] (5) 3 mint-titkon.

A kézirat jellegzetessége továbbá, hogy Babits ugyanazokat a szövegműveleteket különböző módon jelöli. Például a kihúzást egyfelől vízszintes vonallal, amely a nem kívánt szóra, szavakra terjed, illetve függőleges vagy ferde vonalakkal, amivel több, egymás alatt lévő sor eltávolítását teszi lehetővé. Esetleg arra lehet gondolni, hogy a vízszintes kihúzások megírás közben születtek, a függőlegesek pedig akkor, amikor egy-egy nagyobb egységet a lejegyzés után átolvasott, de a javításaival kapcsolatos mozzanatok pontos ismerete ma már annyira kideríthetetlen, mint az, hogyan halotta a szavakat belső hallásával.

A fentieket röviden összefoglalva azt lehet mondani, hogy nemcsak tartalmi, de textológiai szempontból sincs két egyforma Babits-kézirat. Nem lehet előre tudni, melyik kéziratoldalon kerül elő egy még soha nem látott írás-összetevő, vagy melyiken módosul az, ami már többször előfordult. Lehet a munka elején bizonyos általánosító megjegyzésekre törekedni, de minden kézirat önálló egység, csak egy adott szövegre jellemző írásképpel, amelyek kizárólag a sajtó alá rendezés közben kerülnek elő. Mindennek pedig meg kell mutatkoznia a hálózati kiadást létrehozó kódrendszerben is.

### *Babits javításairól, a javítások időbeli sorrendje*

A töredék szövegében egyszerű és többrétegű javítások láthatók. Előbbiek javítások/ráírások és kiegészítések: [1] (2) 1 nap → nagy; [1] (2) 4 ? → j stb.

A legjelentősebb javítások a vázlat utáni első fogalmazványban – [1] (2) 6–9, illetve [1] (2) 15–18 – olvashatók. Átírásukhoz először meg kell állapítani a javítások időrendjét, vagy legalább valószínűsíteni, ami esetleg több keletkezési sorrendet is jelent(het). [1] (2) 6–9 I. Először megszületett a 6. és 7. sor: Bécsi rongy miŰndŰen napsugár / tervek friss lombjai kulisszák; II. a 7. sorban az első szó ráírással megváltozott: tervek → tettek; III. Babits a 6. és 7. sorok mellé írta jelöletlen beillesztésként a 8. és 9. párhuzamos sorait: Hát fest[...] minden napsugár / S a tettek friss lombja mind kulissza; IV. a 8. sorban módosított: fest[...] → festett, majd fölé írt egy változatot, de a kettő közül a helytelen kihúzás nélkül hagyásával nem véglegesített: fest[...] → festve; V. a 9. sorban szintén módosított, de a helytelent ugyancsak nem húzta ki: tettek → tetteink; VI. mivel azonban a névelőt is kihúzta, hogy a szótagszám maradjon, ebben az esetben végleges szándékként ki lehet választani a tetteink alakot; VII. ezt követően a 6. és 7. sorokat átírányította a 13. sor elé; VIII. majd három függőleges vonallal mindkét sort kihúzta, s feltételezhetően ekkor történt a 9. sor végének a törlése két függőleges vonallal.

Néhány sorral lentebb ugyancsak meg lehet állapítani a javítások irányát és sorrendjét, csak azt nem lehet tudni, hogy Babits soronként javított-e, vagy a három sor leírása után minden sorhoz ismét visszatért-e. Az első változatot valószínűsíti a sorok

közötti nagyobb térköz, vagyis amit leírt, azonnal korrigálta is, s a nagyobb térköz a párhuzamosan leírt sorok miatt látható; miután az egyikkel elkészült, aztán kezdett a következőhöz. I. A 15. sor első fogalmazása ez volt: bomlott sarj, maradj hősenegy; II. ennek utolsó három szavát kihúzta és alá írta, amit helyette szánt: maradj hősenegy → ne riadj ezerré; III. az utolsó szóban először fraktúr betűt írt, ezt ráírással javította: ezerré → ezerré; IV. a 16. sor első változata ez volt: a [...] napba! szét ne szállj; V. a második szót ráírással véglegesítette: [...] → mázolt; VI. az utolsó három szót áthúzta, helyükbe először ezt írta: szét ne szállj → hősen-egyen; VII. majd ezt is áthúzta, s a két sor közé írta a végleges változatot: hősen-egyen → szétmenekvő; VIII. a sor elejét is változtatta: beírt egy kötőszót, majd kihúzta, a névelő helyébe pedig egy főnévi mutató névmást írt; IX. a 17. sorról, amit egyébként kihúzott, nem lehet tudni, hogy önálló gondolatnak indult, vagy a következővel van/lett volna valamilyen kapcsolatban; X. a 18. sor első változata ez volt: ezer Kis jaj: testvér ma robbanj; XI. Babits az első szót kihúzta, aztán ugyanazt írta a helyére: ezer → ezer; XII. majd a két utolsó szót is kihúzta és mást írt a helyükre: ma robbanj → helyett.

Mindkét fenti esetben, és a vers többi helyén is, ahol többszörös javítás látható, a közlést segítő jelek a szövegalakulás folyamatának sorrendjében követik egymást, vagyis például a 6. sorban előbb van az áthelyezés (belül) és csak azután a kihúzás (kívül).

### *A modernizált átírás jellemzői*

A kézirat első átírása világosan mutatja a legfontosabb okot a párhuzamos szöveggéközlésre. A hasonlóan bonyolult, javított kéziratok olvasása nagyon nehézkes mindenkinek, aki nincs hozzászokva betűk és jelek párhuzamos olvasásához. Ezt teszi könnyűvé a második átírás, amely nem fejez be, nem zár le semmi szövegszerűséget, amit Babits befejezés nélkül hagyott, s nem választ a párhuzamosan hagyott szavak/kifejezések közül, de a gondolati/központoszási egységeket a mai helyesírás szerint közli. Ily módon a modernizált szöveg kettős tulajdonságú: részben a szerző és a sajtó alá rendező által véglegesített, részben a szerző által kerekké formálás nélkül hagyott; ennek megfelelően válik egyértelművé és marad bizonyos pontokon hiányos. De ebben a kettősségben is érthetőbb és értelmezhetőbb az olvasó számára, mint az első, átírt változat. A második átírás itt olvasható sajtó alá rendezői korrekciói a kéziratokra általánosíthatók, természetesen minden esetben az egyedi, csak egy vagy néhány kéziraatra jellemző sajátosságok figyelembevételével, és érvényesek a nyomtatott kiadásokra is, újragondolva az egyes megjelenések szövegének véglegesítésével járó kérdéseket.<sup>24</sup>

A modernizált szöveg tehát e töredék esetében:

<sup>24</sup> Említve például a néhány esetben egymástól eltérő szövegű, de azonos kötetközlésekre, vagy a nyomdahibás példányok szerzői kiegészítésére vonatkozó dilemmákat – utóbbira egy példa a *Recitativ* egyik példánya, amelynek hiányos szedését nagy valószínűséggel Babits egészítette ki ceruzáírással, vagy Babits instrukciója alapján Rédey Tivadar, akie valaha volt; jelenleg e sorok írójának tulajdonában található.



- a kevert betűket latin betűre alakítja: [1] (2) 2 pezsθül – pezsdül [1] (2) 24 néž – néz;
- kiírja az összehúzott betűket: [1] [2] 3 miŰndŰen – minden;
- kiteszi a hiányzó ékezeteket: [1] (2) 1 szur – szúr;
- kiteszi a helyes ékezeteket: [2] (2) 1 szörnyü – szörnyű;
- a helytelen ékezeteket helyesre cseréli: [1] (2) 21 Kinomat! – kínomat! [1] (3) 6 titokvájó – titokvájó;
- elhagyja a szerzői kihúzásokat: [1] (2) 6–7 < → [Bécsi rongy miŰndŰen napsugár / te:|rv |;| tt |ek friss lombjai kulisszák] > ;
- kiteszi az elhagyott vesszőket a szavak között és a verssorok végén: [1] (2) 1 Jaj a – Jaj, a [1] (2) 2–3 jaj Kinok uj tavasza pezsθül / jaj hát miŰndŰen tavasz iŰlyŰen – jaj, kínok új tavasza pezsdül, / jaj, hát minden tavasz ilyen;
- javítja a nagy- és kisbetűcserét: [1] (1) 3 miŰndŰen – Minden [1] (2) 2 Kinok – kínok;
- végrehajtja a szerzői cserét: [2] (3) 6 szavat és nevet Ő | nevet és szavat |c – nevet és szavat;
- viszont meghagyja a szerzői hiányt/befejezetlenséget [1] (2) 7 és választás nélküliséget [1] (2) 10.

### Datálási kísérlet

A tárgyalt kézirat szinte egyedülálló módon közvetíti a formátlan szerzői zaklatottságot, úgy, ahogy az Babitsnak talán egyetlen megjelent művében sem látható. A két kéziratoldalon az első lejegyzett gondolatcsíráktól a szöveg differenciált átalakításai révén a végleges, de közlésig el nem jutott tisztázati több fogalmazványon át nyomon követhető az alkotófolyamat. A kéziratban/töredékben maradáshoz feltehetően az el nem távolított érzés, a kibuggyanó személyesség, a vallomás keserősége, illetve a megformálatlanság horror vacui-ja, legvégül a kiváltó érzés csitulásával járó folytathatatlanság járult hozzá.

A töredéket a kéziratkatalógus így datálja: 1910-es évek? A rektón és a verzón a keletkezés idejét segítő ismeret nem található, csak a szövegből lehet következtetni a keletkezés idejére. Ebből a szempontból egy erős kifejezés olvasható, a „Bécsi rongy”. A Monarchia fővárosának említése csak 1918 előtt valószínűsíthető,<sup>25</sup> ilyen kicsinylő vonatkozásban pedig közvetlenül a világháború előtt vagy az elején – amikor a háborúellenes Babits még nem jutott a *Húsvét előtt* közösségi békevágyáig, mivel a háborús események sem váltak oly reménytelenül befejezhetlenné. A keletkezés közelebbi meghatározásához a *Hadjárat a semmibe* című, a szerző által 1913-ra datált,<sup>26</sup> de csak az 1925-ös *Sziget és tengerben* megjelentetett – befejezetlen, tehát szintén töredék – vers utolsó előtti strófájának kezdő sorai segíthetnek:

<sup>25</sup> Az 1937-es *Összes versekben* Bécs csupán melléknévként fordul elő, a *Miatyánk* alcímében, más versekben Babits nem említi. 1918 után Magyarország nem Bécs viszonylatában határozta meg magát, a Monarchia fővárosa elveszítette korábbi (kívánt vagy megtagadott) értékmérő szerepét.

<sup>26</sup> Nyugat 1913. október 16., [536]–542.

Igy írom én is hősi versem hősen,  
 amelynek hőse egy és ezer-egy,  
 ki régi-gyengén s mindig új-erősen,  
 halni-születni testből testbe megy,

Ez már azonban a letisztult poézis, az eltávolított, objektivált érzés, a filozófiai gondolat része.<sup>27</sup> A töredék annyiban is fontos dokumentum, amennyiben az empátia és a megértés egyik állomása, azonosulás és (ön)megkülönböztetés felismerése, amely a *Cigány a siralombházban* együttérzése felé mutat: „Nem magamért sírok én: testvérem van millió”.

E töredék motívumtérképéből nyomon lehet kísérni a kezdő verscsírák megjelenését az egymást követő változatokban; az első három folytatódott tovább, a negyedik kifejtés nélkül maradt. Látszik emellett, hogy a töredék különleges, egyedi, mivel két tisztázati fogalmazványa is van, az [1] (3), valamint a [2] (5). Egyikben sincs javítás, az elsőhöz azonban nem visz előtte keletkezett szövegváltozat, a másodikhoz ellenben az [1] (3) sorain kívül minden előszövegből vezet út valamilyen egyenes, vagy transzponált módon. „A keletkezés folyamatának középpontba állítása, vagyis az a törekvés, hogy a változatok időbeli sorrendjének kialakítása és értelmezése megtörténjen, egyáltalán nem jelenti a szövegek tökéletesedésébe vetett hitet: a genetikai kritika célkitűzése szerint nem teleologikus. [...] a genetikai kritika éppen az előszöveg szerzteágazó voltát, sokszínűségét teszi nyilvánvalóvá.”<sup>28</sup>

A töredék [2] (5) sorait Gál István közölte a *Jelenkor* 1973 novemberi számában – nagyon sok hibával.<sup>29</sup> Ezt, illetve Gál István hasonló kéziratközléseit Rába György ugyancsak a *Jelenkor* oldalain erős kritikával illette.<sup>30</sup> Néhány év múlva Gál István újból közreadta a [2] (5) tíz sorát, immár sokkal kevesebb eltéréssel, de még mindig nem teljesen a kéziratnak megfelelően.<sup>31</sup> A szinte minden sorában elírást tartalmazó első, 1973-as közlés ennek ellenére változatlanul belekerült Gál István gyűjteményes kötetébe,<sup>32</sup> amelyben olvasható a későbbi, javított szövegű, 1977-es változat is.<sup>33</sup> S igaz, hogy ez utóbbi lábjegyzetben megadja az első közlés megjelenési adatait, de kötetben belül a két, különböző szövegű, azonos forrású részlet nem utal egymásra, ahogyan nincs nyoma Rába György bírálatának sem. Nagy felelősség van a kritikái kiadás sajtó alá rendezőinek a vállán.

<sup>27</sup> RÁBA György, *Babits Mihály költészete. 1903–1920*, Szépirodalmi, Budapest, [1981], 426–431.

<sup>28</sup> KELEVÉZ Ágnes, *A keletkező szöveg esztétikája. Genetikai közelítés Babits költészetéhez*, Argumentum, [Budapest], 1998, 15.

<sup>29</sup> GÁL István, *Babits Mihály: Kiadatlan versek és verstöredékek. Szabó Lőrinc hagyatékából*, *Jelenkor* 1973/11., 1005–1006.

<sup>30</sup> RÁBA György, *Babits öröksége és hagyatéka*, *Jelenkor* 1974/3., 255–259.

<sup>31</sup> GÁL István, *Babits a háborúról és a békéről 1914–18 között*, *Új Tükör* 1977. június 12., 21.

<sup>32</sup> GÁL István, *Babits Mihály. Tanulmányok, szövegközlések, széljegyzetek*, Argumentum, Budapest, 2003, 336.

<sup>33</sup> *Uo.*, 550.

## A modern kontinentális filozófia világtalanságáról Roland Végső: *Worldlessness After Heidegger. Phenomenology, Psychoanalysis, Deconstruction*

Amikor 2017-ben Végső Roland, a University of Nebraska–Lincoln professzora az ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskola hallgatóinak mesterkurzust tartott a spekulatív realizmusról és a tárgyorientált ontológiáról mint újabb és jelentős kutatói érdeklődésre számot tartó bölcseleti irányzatokról, a közös szövegolvasások során érződött, hogy az említett trendek Végső számára csupán tájékozódási keretet szolgáltatnak egy átfogó, centrális kérdéshez. A tavaly megjelent *Worldlessness After Heidegger* című könyve már a címevel leleplezi, hogy ez a világtalanság problémája a hermeneutikai fordulat után: egy olyan Leitmotif a 20. század második felének filozófiai hagyományában, amely bár többnyire látens módon van jelen, de Heideggernél, Arendtnél, Freudnál, Lacannál, Derridánál és Badiounál a teoremaik szerveződése szempontjából meghatározó elemnek bizonyul.

Végső azzal indítja a világ/világtalanság fogalompár kortárs jelentőségének felvázolását, hogy felhívja a figyelmet: a világ, illetve annak megmentése, a világtalan állapot elkerülése a globális kapitalizmus korában egyértelműen etikai töltetet kapott. Nemcsak világ és földgolyó (glóbusz) ellentétét termelte ki ez a folyamat, de a könyv utolsó fejezetének fejtegetése szerint a kapitalizmus a minimális szimbolikus rendre való törekvése során (melynek meghatározó tényezői a szabad verseny elharapódzása következtében monopóliumokat kialakítani képes multinacionális vállalatok) olyan dolgot állít be világunkként (a globális piacot), ami valójában szűkebb kategória, hiszen az egész rendszer kizárásokon alapul (például azok kimaradnak ebből a „világból”, akik fogyasztásukkal nem kapcsolódnak be az egész bolygót átszövő hálózatba). A *Worldlessness After Heidegger* egyik kiinduló paradoxona ebből kifolyólag az, hogy a homogenizálódás (a mindenhol ugyanannak elérhetőségéből született új „világ”) ellenére egyre kevésbé vannak közös dolgaink, a globalizációval párhuzamosan fel számolódik a világ mint közös tapasztalati tér. A világtalanság így (is) értett állapo-

tával szemben pedig a világ felmutatása, legyen az akár mennyire idealisztikus fogalom, némi vigasszal szolgál, és menedéket nyújt akkor, amikor a kurrens folyamatok a világ elvesztéseként éljük meg (erre jó példa lehet a pandémia miatti kényszerű elzárkózás). A világhoz való illetén ragaszkodás pedig nem idegen a második világháború utáni bölceleti hagyománytól sem, amely – mint arra a monográfia fejezetről fejezetre rámutat – abból a hitből táplálkozott, hogy a gondolkodás és a létezés hátterét mégiscsak a világ szolgáltatja, illetve az, ahogyan a világhoz viszonyulunk. Végső ennek a hagyománynak egy alternatív narratíváját igyekszik feltárni azáltal, hogy a világtalanságot nem veszteségként szituálja, hanem olyan konstitutív elemként, amely a létről és az emberről szóló gondolkodás előfeltételül szolgál, és egyszersmind lefejt róla az olyan teátrális kellékeket, mint az apokaliptikus víziók vagy a világ elvesztése felett érzett gyásztól fűtött rezignált szólások.

Amint azt az alcíme is előre jelzi, a könyv a világtalanság eltérő aspektusait vizsgálja, így annak metafizikai, politikai, tudományos, fenomenológiai és logikai megközelítését, illetve azt, ahogy a metafizikáról, a politikáról stb. szóló filozófiai beszédmódban a világtalanság mint diskurzusszervező elem megjelenik. Nem véletlen, hogy a „worldlessness” kifejezésre eddig is *világtalanság*ként hivatkoztam magyarul, ugyanis Végső a világhoz való viszonyt egyfajta vaksággként tételezi a második világháború utáni bölceleti gondolkodásban, amely – miközben rehabilitálni akarja a világot – folyamatosan leépíti a világ fogalmiságát, mert saját gondolati koherenciájának megőrzése érdekében szüksége van egy világ nélküli állapotra is. Hipotézisét, ahogy ezt az alcím szintén jelzi, három szinten erősíti meg, ontológiailag (1.), fenomenológiailag (2.) és politikailag (3.), amennyiben: (1.) a létezők összessége nem egy újabb, a világban lévő létezőként fogható fel; (2.) a megjelenés és a megjelenő fenomenológiai distinkciójából az következik, hogy a világot előállító folyamat maga sem lehet a világ része; (3.) az elidegenedés olyan méreteket öltött, hogy a politikai diskurzus eminens feladatává vált az ember visszavezetése a világban való helyére. Végső e három premissza felbukkanását vizsgálja ott, ahol az általa választott filozófusok a világtalanság eltérő aspektusaira építve próbálnak meg szembenézni a világ (mint háttér, mint a lét másikja, mint külső valóság stb.) problémájával, ugyanakkor pedig azt is bemutatja, hogy gondolkodásukban milyen mértékben válik formatívá a világtalanság *per se*, akár ellentmondásokat is bevezetve az érvelésükbe, vagy túlmutatva az őket eredetileg foglalkoztató kérdéseken.

Ebben a vállalásában a monográfia a szoros szövegolvasást, a fenomenológiai megközelítést és a dekonstrukció eljárás módját részesíti előnyben még akkor is, ha a *Wordlessness After Heidegger* negyedik fejezete kritikai vizsgálat alá veszi Derrida szövegeit – ám nem a szöveginterpretációs praxist kezdi ki, hanem a dekonstrukciós kritikán demonstrálja, hogy az (elemzésének tárgyához, Heideggernek vagy Husserlnek az írásaihoz hasonlóan) sem képes elkerülni a világtalanság prekondicionálását a világról való beszéd során. A monográfia az angolszász akadémiai világban alapkövetelménynek számító kifejtettséggel és logikus elrendezéssel építkezik, a fejezetek között megfelelő számú vissza- és előreutalás segítségével teremtve meg a kapcsolatot. Szerencsére a világos definíció követelménye a *Worldlessness After Heidegger*ben nem

fordul át abba, amit manapság több, az Edinburgh UP-hez hasonló rangos kiadó által megjelentetett szakkönyvnl tapasztalni lehetett, tudniillik hogy a legalapvetőbb vagy már egyszer megmagyarázott fogalmat újra és újra (gyakran ugyanazokkal a mondatokkal) vázolja fel a szöveg.

Ugyanakkor a Heideggert középpontba állító első fejezet a magyar filosz olvasónak számos, talán túl ismerős passzust vizsgál *A metafizika alapfogalmaitól a Lét és idő* úgynevezett hermeneutikai paragrafusain át *A dolog* című esszéig, amelyeknek a könyvben szereplő értelmezéseikéhez nagyon hasonló belátásokkal szolgáltak már a hangulatot és a hangoltságot (lásd ehhez Kulcsár Szabó Ernő, Lőrincz Csongor, Vásári Melinda vagy Pataki Viktor vonatkozó tanulmányait) vagy a biopoétikát előtérbe állító (például a Balogh Gergő, Fodor Péter és Pataki Viktor szerkesztésében megjelent *Milyen állat?* című tanulmánykötet) honi kutatások is, nem beszélve a nemrég elhunyt Fehér M. István nemzetközileg is jelentős, évtizedeken keresztül íródó minuciózus Heidegger-kommentárjairól – habár ebben nyilvánvalóan szerepe van annak, hogy a kortárs amerikai kontinentális filozófiai közegben Heidegger közel sem annyira olvasott, mint itthon. Ez persze nem jelenti azt, hogy a könyv ne nyitna meg új értelmezési utakat, akár a mostanában nemzetközileg is agyonelemzett heideggeri hármás felosztás tekintetében, vagyis Heideggernek a Derrida által is megolvasott különbségtételét tárgyalva ember, állat és kő között – és ez azért is nagy interpretációs teljesítmény, mert angol nyelvterületen főként az antropológiai differencia témája miatt fordulnak újra (gyakran persze Giorgio Agamben közvetítésével) a kutatók Heidegger és Derrida szövegeinek (újra)olvasása felé. Abból, hogy Heidegger az embert világgalkotóként, az állatot világszegényként, a követ pedig világnélküliként aposztrofálja, Végső a világtalanság három fokozatát bontja ki. Az első egy történeti narratíva, amely folytonos elsőtételéssel azonosítja a világtalanságot; a második egy strukturális szükségyszerűség, amely a megkülönböztetések bevezetését teszi lehetővé (ha van világtalan, akkor kell lennie világgal bírónak); a harmadik pedig a totális világnélküliség (amely, mint arra majd kitérek, szintén több formában jelenik meg). De hasonlóan invenciózus (bár szintén nem előzmény nélküli, elég csak a Hans Ulrich Gumbrecht és K. Ludwig Pfeiffer által szerkesztett *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche* című, 1991-es Suhrkamp-kötetre gondolni, bár Végső itt egyértelműen Graham Harman Heidegger-értésére támaszkodik), amikor a *Worldlessness After Heidegger* az említett tárgyorientált ontológia nézőpontjából érti újra az ittlét (Dasein) világban létét az őt körülvevő tárgyak lerobbanása, funkciótlanná válása felől (43. skk.): ilyenkor a világtalanság abban jelentkezik, ahogy megváltozik az ittlét viszonya a pusztá fizikai adottságaira redukált tárgyakhoz, ebben pedig egy eredendő világtalanság tapasztalata nyílik meg a számára.

A Heideggerről szóló fejezet abból is nyeri a jelentőségét, hogy a könyv a német filozófusnál jelöli ki az általa vizsgált hagyomány eredetét, és az ő életművében felbukkanó világfogalmakat teszi meg saját olvasata alapjaként. A világ heideggeri konceptualizálásai azért is jelentkeznék produktívan az értelmezésben, mert kelően képlékenyek: egy nehezen meghatározható teorémáról van szó, amelynek maga Heidegger is újra s újra nekifeszül, átértelmezi, megsokszorozza, vagy éppen párba állítja például a földdel (mint a világ és a föld vitájánál az *A műalkotás eredetében*)

vagy a területtel (Feld) mint a világ leszűkülésével az állat esetében. Végső meggyőző következtetése, hogy ekképpen a világ mindig csak relációban válik megragadhatóvá Heidegger számára, valami olyannal való kapcsolatban, ami nem azonos vele. Az ittlét kitüntetettsége ezért nem, vagy legalábbis nem kizárólag az ember saját egyedi világhoz való viszonyából ered, hanem abból, hogy egyedül ő képes a háromfajta világtalanságot feltárni és előhívni, tehát reflektált kapcsolatba lépni azzal is, ami nem a világ (27. skk.). A könyv amellet érvel, hogy a heideggeri oppozíciók szükségszerűségét egyrészt annak elkerülése indokolja, hogy a lét és a világ egybeessék, hiszen a létet soha nem lehet a megjelenésre (mint a világ világlására) redukálni, másrészt azé, hogy a világ egyfajta totalitásként, egészként létesüljön, ekképpen a létezésben mindent világgként konstituálva. Innen újraolvasva Heidegger Descartes-kritikáját egy olyan értési irány is megnyílik, mely alapján a descartes-i szubjektum világtalansága tulajdonképpen azért kerül bíráló alá Heideggernél, mert az a fogyasztás struktúráját mutatja; a descartes-i szubjektum soha nem ér el a világhoz, nemhogy ahhoz, ami radikálisan nem a világ. Ezáltal pedig Végső interpretációjának köszönhetően egy olyan világtalanság jelenik meg Heideggernél, amely sem az otthontalanságnak (Unheimlichkeit), sem pedig a világban szegénységnek (Weltarmheit) nem feleltethető meg, inkább olyan radikális másság, amely az élettelen (kő) saját világtalanságával szemben az élővilágra kiterjesztett tapasztalat. Ez a tényező viszont disszenzust szül a világtalanság strukturális szükségszerűsége és a modernitás világtalanság-diszkurzusa között (legyen szó a tudományok világtalanításáról vagy a társadalmi viszonyok közötti elidegenedésről), mely utóbbi ellen végső soron Heidegger fellépett a világban benne lét koncepciójával és a klasszikus hermeneutika újraértésével. (Heidegger ehhez kapcsolódó kultúrkritikai passzusait is beépíti Végső az érvelésébe, például, hogy a világvesztés a távolság hiányából is fakad, ami csak felerősíti a világ készen kapottságát számunkra: lehet, hogy gyorsabban utazunk, jobban tájékozódunk a világ dolgaiiban, de a modern technikák azzal, hogy közelebb visznek minket a dolgokhoz – akár konkrétan érve, a térben, akár átvitt értelemben, az ismeretben –, egyúttal el is fedik, felülírják a világhoz való saját viszonyunkat, mert távolság nélkül közelség sincs, márpedig az a lakozás elengedhetetlen feltétele [68.]). A monográfia még a Derridáról szóló részben is visszatér a különböző világtalanságok szükségszerű összeütközésének és inkompenzurábilitásának tematikáihoz Heideggernél. Ugyan az állatnál megjelenő világszegénységet a német filozófus egyértelműen az emberi léthez képesti esszenciális különbségből eredezteti – ennyiben újra beírva az antropológiai differenciát –, Végső interpretációiból kiolvasható, hogy a világtalanság intenzitásbeli kérdésként, tehát fokozati különbségként is megjelenik Heideggernél, amikor az totális és radikális másságként értelmezhető. Ez viszont nem semlegesíti a különbségtétel esszenciális oldalát, mert ha a kő világtalansága meg is felelne ennek a másságnak, hiányzik belőle e viszony reflektáltsága, amellyel csak az ittlét rendelkezik.

A radikális azonban az értelmezőtől sem áll távol: Végső provokatív megállapítása, hogy a világ elvesztésének lehetőségét fenn kell tartani ahhoz, hogy az ittlét temporális struktúráját, a belevetett kivetülés egzisztenciálmódusát Heidegger posztulálni

tudja úgy, hogy az egyrészt a halál felé tartó lét lehessen (a jövőhorizont tekintetében), másrészt pedig, hogy a múltja ne objektív jelenvalóságot eredményezzen, mint a tárgyaknál, amelyek egyáltalán azért lehetnek tárgyak, mert az ittlét számára rendelkezésre állnak, tehát a világhoz tartoznak. Ezzel ugyanakkor temporálisan beíródik a világtalanság egy olyan struktúrája is (a jelenben a korábban világtalan tárgyak jelenvalóvá tétele és a világtalansághoz vezető halál mint a világból való kilépés által), amely az ittlét számára a világalkotást lehetővé teszi, végső soron keretezi. A könyv nem hallgatja el Heideggernél a világtalanság primátusának politikai lecsapódását sem, ennyiben pedig a *Fekete füzetek*ből világló antiszemitizmusának azt a lehetséges filozófiai magyarázatát tárja fel, hogy Heidegger nem tudta nem fenyegetésként felfogni a világtalanságot, valahányszor az fő témaként került gondolkodásának előterébe. A német filozófussal kapcsolatos egyik legerősebb szubverzió, amelyet az értelmezés végrehajt, így abban a megállapításban érhető tetten, hogy a világtalanságot a világtól kellett volna megmentenie, így elkerülhető lett volna, hogy az a globalizáció helyett egyetlen specifikus csoporttal (a világ zsidóságával) legyen azonosítva.

A kifinomultabb arendti politikai diskurzust a világ és a világtalanság relációjában Végső könyve más szempontból találja paradoxnak. A világtalanság Arendt gondolkodásában is a megkülönböztetések alapjául szolgál, de etikai szintre emelve, már a közös alap elvesztéseként, amennyiben az egyénnek a közösségből való kihullása egyúttal a magánszféra egyeduralmához is vezet. Ennélfogva az egyediség, az egyéniség kultusza miatt az a differencia, amelyet a világtalanság lehetővé tesz, totalizálódik és homogén viszonyokat eredményez – akárcsak Heideggernél az elsötétedés történelmi narratívájában. A pszichoanalízisről szóló harmadik fejezet aztán átértelmezi a történelmet vagy éppen a hagyományt (amennyiben ennek a Végső által emlegetett történelmi narratívák kényszerítő ereje Heidegger és Arendt esetében megfeleltethető), olyan narratívaként, amelyet az ismétlési kényszer, az ősjelenet és egyéb analitikus kellékek szerveznek. Mivel ez azt is eredményezi, hogy a történelem is egy lesz az ember kényszeres diskurzusai közül, ezért tud ezzel kapcsolatban Végső a rossz közérzet kultúrájának egy újabb interpretációjával előállni: nem a világtalanság atmoszféráját kell patológiakusnak beállítani, hanem a hitet a világ totalitásában és egyértelmű adottságában – ennek mandinere pedig azzal jár, hogy a pszichoanalízis képes lehet felszámolni a világtalanság Heideggernél és Arendtnél azonosított ernyőfogalmi státuszát, tehát azt, hogy mindent világtalanságnak bélyegzünk, ami egyértelmű negativitásként, maradékként reked kívül az értelmezési keret határain. Az arendti politikai filozófia egyik fontos témáját, a törvényeket ezzel összhangban Végső nem csak azért emeli ki olvasatában, mert azok ellentarthatnak a világtalanság eluralkodásának, hanem azért is, mert a hagyomány fenntarthatóságát biztosítják: ha minden új egyén világra jött új kezdetet jelentene a közösség számára, a világ mint közösség csak folytonos önmegszűnésben létezhetne. Arendtnél azért is lehet kulcskérdés a törvények (közösség által kialakított) reflektálása a világhoz való viszonyra, mert ezzel a két politikai szélsőértéket lehet elkerülni: az anarchiát mint totális világtalanságot és a totalitarizmust, amely a világtalanság hiányában mindenfajta differencia eltűnését eredményezi (91.). Ezzel

összefüggésben Arendt gondolkodásában a világtalanság is ugyanúgy pozitívan korlátozó tényező, mint a kollektivitás világa. Hovatovább, amint azt az érvelés plasztikussá teszi, Arendt amúgy sem tudja elkerülni a világtalanság és a világ keresztbekapcsolását, amikor az individuum szabadságával nem állíthatja szembe a világot valamifajta kényszerként, hanem az utóbbit mint a kollektivitás terepét úgy utalja ki a szabadságnak, hogy az éppen elnyerje a előbbi világtalanságára jellemző szabadságot.

Érzékeny értelmezőről tanúskodik, hogy a *Worldlessness After Heidegger*nek a világtalanság tudományáról szóló fejezetében a pszichoanalízis kapja a főszerepet. Ismeretes, hogy Freud 1895-ös, tehát az áttörést hozó *Álomfejtés* előtti, de csak jóval később, a hagyatékából előkerült *Entwurf einer Psychologie*-ja a pszichoanalízis tudományos megalapozásának projektje volt, és még az őt követő Lacannál is visszatérő témaként szerepel a pszichoanalízis tudományos minősége. A tudomány kérdése mindazonáltal már Heidegger kapcsán is előkerül a könyvben: annak világtalánító munkáját, a tudomány világtalanságát az ittlét világhoz való reflexív viszonyának egyik aspektusaként azonosítja, amely a világot pusztá fizikai környezetté egyszerűsíti. A világról való tudás effajta faktuális jellege pedig eredendő félreértéshez vezet, következésképp a világ elvesztéséhez. Ez Heidegger szerint a modern tudomány azon önfélreértéséből fakad, hogy világtalánítása pusztán fizikalizálás, a világot természetre, környezetre redukálás lehet. A pszichoanalízis viszont mint a világtalanság tudománya, nemcsak ellene megy a tudomány tudattalant ignoráló munkájának, de Végső olvasatában egyben a tudomány olyan metatudományává is válik, amely megmutatja: a tudattalan elkerüléséből világosan következik, hogy miközben a tudomány a világba vetett hitet táplálja, aközben nem csak ő maga épít a világtalanságra, de az embereket olyan útra állítja, amelynek végén maguk is a világtalanság primátusával fognak szembesülni. A tudományról szóló diskurzus egyébként bűvópatakként végigvonul a könyvön, legkonkrétabb formájában – érthető módon – a Badiouról szóló részben találunk explicit hivatkozásokat matematikai és fizikai teoreémákra. Épp ezért sajnálom, hogy a világtalanságnak a tudományban is meghatározó szerepéről szóló érvelés mellőzi a Heidegger számára fontos Uexküll miliőelméletét az állatok világtalanságáról és a Lacan gondolkodásában meghatározó szerepet játszó Wienernek az entrópiamaximumról mint a homogenizálódással azonosított elvilágtalánodásról szóló fejtegetéseit, pedig ezek szépen a kezére játszottak volna az értelmezőnek, mind abban, hogy a világtalanság újabb aspektusait tárhassa fel a választott szerzőknél (ráadásul filológiai is megalapozott interdiszciplináris viszonyban), mind pedig abban, hogy a tudományról szóló diskurzust tovább árnyalhassa.

Végső megállapítja, hogy a pszichoanalízis tudományként hajlamos a világtalanság állapotával azonosítani bizonyos betegségeket (például a pszichózist vagy a nárcizmust), de – és akárcsak Heideggernél – itt is a relációból eredeztethető az ítélet: maga a világhoz és a világtalansághoz való viszony lehet patolgikus, amit persze a modernség rossz közérzete csak felerősít (130.). Ebben a keretben az elsődleges (tudattalan) folyamatok – melyek elsődlegességét Freud egyébként teoretikus fikciónak bélyegzi, mert a tudattalan folyamatainak szükségszerűen elsődlegesnek kell lenniük ahhoz,



hogy a pszichés apparátus emlékezésen alapuló modellje működjék – azért válhatnak Végső olvasatában a világtalanság folyamataivá, mert azoknak a világgal mint külső realitással nincs kapcsolatuk, teljesen inherensek. A tudattalan inherenciájának demonstrálásában Végső egyébként túltesz a spekulatív realisták olyan nagyjain, mint Harman, mert eleve a fenomenológia felől járja azt körbe a Ding an sich koncepciónak segítségével, nem pedig véletlenül csúszik bele egy-egy konklúziójával a klasszikus fenomenológia megközelítésmódjába úgy, mint Harman, aki állítása szerint azzal szemben bontaná ki saját értelmezését. Éppen ezért azonosítható Freudnál a világ egyfajta rendellenességként, mert ugyan rajta hagyja a nyomát az élet fejlődésén, az élet alapvetően a világgal szemben, annak ellenállva alakul (148.). Az élet a világ programja szerint működik (gondoljunk itt például az evolúcióra), az egyed- és a törzsféldés egymásnak megfeleltetése pedig amúgy is a pszichoanalízis egyik axiómája Ferenczinél is. Ezért is lehetséges, hogy az én védekező mechanizmusai, mint azt Végső megállapítja, mindig egy világgal szemben aktivizálódnak, legyen az külső vagy belső, miközben az én folytonosan akadályozva van a világtól való elfordulásában: léte tulajdonképpen sikertelen világtalanság (157.). A védő mechanizmusok túlhangsúlyozásával – amelyek inkább Anna Freud révén kerültek előtérbe a pszichoanalízisben – persze érdemes vigyázni, mert Sigmund Freudnál sokkal fontosabb az *ellenállás* (*Widerstand*) fogalma. Ugyanakkor a fejezet Freuddal foglalkozó felében érzékelhető a filológiai munka hiányossága is a szó- és tárgyrepresentációk kapcsán (amely Heideggernél becsületesen végigvitt, amikor a szöveg a világgal szemben változását kísérte végig az életműben). Freud tudniillik nemcsak a *Sachvorstellung* kifejezést használja (a *Wortvorstellung*gal szemközt), de eltérő relációkban, ám szintén nem elválasztva a nyelvtől, korai írásaiban szerepel az asszociációs láncok felépülésének apropóján az *Objektvorstellung*, az *Álomfejtés*ben pedig a *Dingvorstellung* kifejezés is. És bár Végső jól azonosítja a tisztán konceptuális tudomány skizofrén (azazhogy freudi terminussal élve: parafrén) voltát, amennyiben annak diskurzusa megfeleltethető a tárgyrepresentációk nélküli szórepresentációk hálózatának, például a Heidegger által korholt tudományos megközelítés – amely, mint fentebb már utaltam rá, túl közel lépve a dolgokhoz, azokat környezetté redukálja, miközben éppen általa megalkotott teljességüket hiszi világnak – inkább a pszichózis állapotára emlékeztethet minket, amelynél a szó- és a tárgyrepresentáció közti különbség felfüggesztődik. A Lacanról szóló passzusoknál azonban a pszichóziót már kulcsszerepben találjuk, hiszen az Végső olvasata szerint a jelölés struktúrájában a világ negligálását teszi plasztikussá, sőt a pszichózisban maga a jelölési folyamat manifesztálódik anélkül, hogy jelölést kapnánk, ezért lehet *par excellence* a világtalanság állapota (185.). A pszichózióhoz hasonlóan jó érzékkel emeli ki a monográfia Lacannál a Szimbolikus törvényének primátusát mint az elmélet meghatározó axiómáját, amelynek köszönhetően a világ mint a jelölők láncolata létrejön. Végső értelmezése szerint ha a Szimbolikus mint a megkülönböztetések rendszere egy hiánnyal kezdődik (a Valóban, mint az Lacan sokat hangoztatott tétele kimondja, nincs „lyuk”, tehát nincs hiány), az a hiány már nem lehet a világtalanság homogén állapotának a része – itt pedig össze lehet kapcsolni az értelmezést az Arendt-

olvasattal, mert szintén individualizálódás (szubjektivizáció) megy végbe, csak Lacannál a világtalanságból a világba –, ennyiben pedig a Valós tényleges világtalansága ugyan hozzáférhetetlen a Szimbolikus differenciálásaiban (és itt megint csak jelentkezik a világtalanság Heideggernél már azonosított strukturális szükségszerűsége a megkülönböztetések eredeteként), a tárgyak fizikai állapotának mint szimbolikus hiánynak a jelenlétté tétele már mindig magában hordozza a világtalanság nyomát (csakúgy, mint amikor Heideggernél funkciótlaná válik egy eszköz). A jelölési struktúra ezért világtalan, mégis világot hoz létre.

A dekonstrukcióról szóló részben sajnos megmutatkozik a könyv narratívájának kényszerítő ereje, ugyanis jórészt a korai Derrida fenomenológiakritikájával foglalkozik, azért, hogy mind Heidegger felé (a világfogalomhoz), mind pedig Lacan felé (a jelöléshez) kapcsolódni tudjon. Ez azt is eredményezi, hogy például a *La vie la mort* című szeminárium felől olvasva felülíródnak az olyan kijelentések is, melyek szerint nincs élet a világtalanságban (195.), ugyanakkor lehetséges, hogy a teljes szeminárium csak a *Worldlessness After Heidegger* kéziratának zárása után jelent meg. Hozzá kell tenni azonban, hogy ez a Végső által vizsgált keretben még igaz, mert ott „az élet derridai értelemben akkor bukkan fel, amikor az elkülönülő világtalansága előállítja önmaga feltételek nélküli affirmációját a gondolatban” (195.), amivel egyúttal természetesen fel is függeszti a teljes világtalanságot. A fejezetben mindazonáltal a kései Derrida is szerepel, amikor a heideggeri együttlét (*Mitsein*) fogalmán keresztül a *La bête et le souverain* című szemináriumnak azok a passzusai kerülnek az értelmezés homlokterébe, amelyek kifejezetten a másikkal közös világ lehetetlenségét tematizálják. Ezeknél az értekezés rekapitulálja azt a derridai dilemmát, hogy vagy feltétel nélkül elfogadjuk a világtalanságot, vagy pedig feltétel nélkül ellenjegyezzük a világ fikciós voltát, hogy az csak mint egy „mintha” létezhet. Ez pedig hatással van a heideggeri hermeneutikai *mint-re* is, amely alapján a dolgok így vagy úgy adódnak az ittlét számára, mert a *mintha* (*als ob*) az *úgy mint* (*als*) előfeltételévé válik. Bár a monográfia témája szerint az első derridai opció izgalmasabb lenne, sajnos csak a fejezet utolsó két lapja villant fel néhány támpontot ahhoz, miként lehetne kidolgozni ezt a Derrida által is kevésbé kifejtett alternatívát. A kohézióhoz való ragaszkodás előnyei közé tartozik azonban, hogy a korai Derridát értelmező szövegolvasatokban megfigyelhetők bizonyos párhuzamosságok Derrida Husserl- és Heidegger Descartes-kritikája között, ami Fehér M. azon bonmot-ját igazolja, hogy ahol a *Lét és időben* Descartes neve szerepel, ott a legtöbb helyen Husserlt kell érteni alatta. A másik kapcsolatot a korábbi fejezetekkel itt a jelölés dinamikája szolgáltatja: a monográfia arra épít, hogy Derridánál a jelölők játéka felbomlasztja az olyan egyszerű megfeleltetéseket, mint hogy a hang világhoz tartozását annak a fizikai valósága biztosítaná egy világtalan ideálformával szemben. Mivel mint az a *Grammatológiából* nyilvánvalóvá válik, a kívüliség nagyon is belül konstitutív, ezért Végső arra alapozza az olvasatát, hogy „[n]éhány jel már a feltételezett világtalan fenomenalitásában magában foglalja a világra való közvetlen utalást” (206.). A hang és hangzás szükségszerű megfeleltetésében ezért arra koncentrál az értekezés, miként képezhető meg úgy egy azonosítás, hogy annak tag-

jai között ne lehessen megkülönböztetéseket eszközölni, ezzel pedig alátámasztja a fenomén világtalanságát is, hiszen az differencia híján nem tartozhat ahhoz a világhoz, amely a jelölés különbségek által modulált folyamatában jön létre. Végső szerint hovatovább a beszéd közben önmagát hallás autoaffektív tapasztalata alapján megállapított idealitásnál ez a világtalanság magában a jelölési folyamatban is szüntelen érvényesül, mert egyrészt a jelölő felfüggeszti a világot akkor, amikor saját hallgatói értelmezhetősége is a beszélőnek van kiutalva, másrészt e priváció egy idealisztikus, világon kívüli jelölttel látja el, ám maga a fenomén mégiscsak létezik a világban, igaz, többszörösen is a világtalanság struktúrájában.

A könyvet záró Badiou-fejezetben a jelölés helyett az esemény rendelkezik azzal a potenciállal, hogy a világtalanságból jön, ennek ugyanakkor különböznie kell a létező világtalanságától, mert az esemény Badiou filozófiájában nem írható le ontológiailag. Hasonlóképp hiányzik a világból az egész vagy a teljesség fogalma, amelyet a létezők összessége adna, ezért is releváns Végső azon megállapítása, hogy Badiounál a világtalanság inkább produktívként íródik be a filozófiai rendszerébe, különösen akkor, ha tekintetbe vesszük, hogy a világ mint totalitás sem létezhet, hiszen az mindig csak mint lokalitás, egy adott szituációba való belehelyeződés jelenik meg a létező önmagához és más létezőkhöz való viszonyában. Ami ezekben a viszonyokban a lokalizációt, az „ottlétet” biztosítja, az eltérő szinteken, de hozzá is tartozik ehhez az otléthez. Ahogy az olvasat megállapítja, a két véglet között, tehát a teljesen és a legkevésbé hozzátartozó elemek által határolt skála köztes részén pedig olyan átmeneti odatartozó tárgyak foglalnak helyet, amelyek egy világ változatosságát határozzák meg. A 20. századi francia filozófiának Simondontól Deleuze-ön át Stieglerig fontos témája volt a szubjektívizáció folyamata, és erre Badiounál is felfigyel Végső, amikor a szubjektumot mint a világ és a világtalan esemény között képződő viszonyt elemzi, illetve amikor a tárgyak (testek, nyelvek) szubjektumtámogató szerepéről értekezik. A világtalanság egy speciális módusát tárja fel például abban, hogy amikor a tárgy nem a helyén van a világban, emiatt pedig az objektív realitásnak gondolt dologról kiderül, hogy az nem a lét által mozgatótt, az ilyenkor bekövetkező világtalan esemény újrastrukturálja a világot, és ebben, a különböző világoknak való kitettségében tapasztalhatja meg az ember a *par excellence* világtalanságot. Az itthon talán kevésbé olvasott filozófusnak a gondolkodásába egyébként jó bevezetőül szolgál e fejezet.

A *Worldlessness After Heidegger* egyik kivételes teljesítménye éppen abban nyilvánul meg, hogy figyelmesen, világosan és biztos szövegértelmezéssel rekapitulálja a komplex elméleti építményeket, éles szemmel észlelve azok ellentmondásait, ambiguitásait, miközben mindvégig fókuszban tartja a világ és a világtalanság viszonyának problematikáját. Ezzel párhuzamosan pedig azt a munkát sem spórolja meg a szerző, hogy az adott gondolkodó taxonómiáiból (Heideggernél az ember, állat, kő megkülönböztetése; Freudnál az én, az ősvilági és a felettes én másodlagos topológiája) a világtalanság különféle konceptualizálásait bontsa ki. Hovatovább Végső meggyőzően mutatja ki a heideggeri világ- és világtalanságkonceptiók hatóerejét a 20. század második felének kontinentális filozófiai hagyományában, még ha az ugyanazon relá-

ciók azonosítása helyenként monotonitást szül is (például Derrida fenomenológiai kritikájának interpretációjánál), illetve világ és világtalanság ütköztetése néha a bináris oppozíciók általi olvasás reduktivitásába fordul át. Leginkább a világ fogalma egyszerűsödik a szembeállításokban a világtalanság komplexitásához képest, ezzel pedig sajnos egy reflektálatlan reciprocitás is beíródik bizonyos pontokon az értelmezési keretbe. A világ egyszerűsödését persze magyarázhatja a monográfia azon meggyőző következtetése, hogy a világ koncepciója tulajdonképpen a világtalanságban foglalt viszonyok kontingenciájának produktuma, és ha a pszichoanalízis felől értjük ezt, akkor úgy növelhetjük a világ komplexitását, hogy világtalanságunkban elgázosolásának új módjait keressük.

(*Edinburgh UP, Edinburgh, 2020.*)

# Teória, próba, harmónia

## Angyalosi Gergely: *Az állandó és a változó. Tanulmányok és kritikák*

„[A]z elmúlt bő egy évszázad magyar irodalomtörténetének megírásához mégiscsak a modernség fogalma látszik a legalkalmasabb rendező elvnek, ha kellő rugalmassággal és szemantikai sokrétűségének állandó szem előtt tartásával alkalmazzuk. Ez azt jelenti például, hogy az új irodalmi törekvéseket nem feltétlenül a »modernségen« belül kell ugyan elhelyeznünk, de kétségtelenül a modernséghez mint hagyományhoz viszonyítva kell megértenünk” – foglalja össze szemlélete és tanulmánygyűjteménye vezérelvét új könyve bevezetőjének (*A modernség útvesztőiben*) végén Angyalosi Gergely (15.). Ugyanezen szöveg kontextualizálja a címben jelölt és csak látszólagos ellentétpárként beállított fogalompárt. Az *állandó* és a *változó* azon dinamikus, vertikális és inkluzív modernségfelfogás elemei, szempontszerző fogalmai, melyben e Baudelaire-ig visszavezethető szemléleti lehetőségek (lásd *tünékeny* és *maradandó*) egymástól elválaszthatatlan elemekként fedezhetők fel a modernség olyan koncepciójában, mely nem kizárólag az újszerűség viszonyfogalma, hanem „a szubjektumnak a modern világra adott válasza” felől is termékeny táptalaja lehet irodalomról, művészetéről, világról való gondolkodásunknak.

Egy ilyen vezérfonál, az adott tanulmány minél pontosabb, követhető logikájának felvázolása lehetőleg mindjárt egy-egy gondolatmenet legelején, különösen fontos egy olyan gazdag, sokszínű és -irányú tájékozódást és érdeklődést mutató életmű esetében, mint amilyen Angyalosié, akinek sokoldalúságát 2015 és 2018 között keletkezett írásainak tavaly megjelent gyűjteménye is reprezentálni hivatott. A térben, időben, nyelvben, műfaji keretekben, s vizsgálatai tárgyait tekintve is tobzódó, elméleti szakszövegtől irodalomtörténeti tanulmányon át szépirodalmi és szakrecenzióig megannyi irányban egységesen terebélyesedő életmű adott, pár évnyi metszetű szakaszának már a tartalomjegyzékből kirajzolódó iránygyűttese is impozáns kavalkád, nem rendszertelen vagy rendszerezhetetlen kakofónia. A következő, Ronald Barthes-ról írt mondatokat akár a szerző ars poeticájaként, jelen kötete rejtett mottójaként is értelmezhetjük: „[...] elfogadja ezt a sokféleséget, és megpróbálja javára fordítani azt, úgy tekint rá, mint saját elméleti munkájának jellemvonására. [...] Miért ne tekinthetnének új értéknek az emberi szubjektum és az írás működésmódjának pluralitását? Nem egyszerű előítélet csupán az organizmus mintájára elgondolt könyv képzete? Sokirányú munkásságán keresztül ezekbe a kérdésekbe szeretné bevezetni a magyar olvasókat. Mindez nem független attól a meggyőződésétől, hogy egy alkotói életmű nem a sorszerűség szigorával épül fel. A szerző mint emberi szubjektum maga is szétszóródott,

plurális, aki állandóan több dolgot ír egy időben [...]” (22.). A fenti, hosszabb idézet forrása a kötetnyitó *Barthes és Magyarország* című írás, melyben Angyalosi anélkül, hogy gondolatmenete kiindulópontját (pontosítva a francia filozófus magyarországi látogatásának a köztudatban elterjedt dátumát) *pusztán* ürügyé sorvasztaná, kitűnő apropót talál arra, hogy Barthesnak a magyar szellemi életre gyakorolt hatásának kezdeteiről bővebben szót ejtsen. Első magyar nyelven megjelent kötetének, az 1971-es *Válogatott írásoknak* általa jegyzett előszava pedig további lehetőséget kínál arra, hogy a saját korábbi tevékenységét, elméleti meggyőződéseit összefoglaló Barthes gondolatai mentén meggyőző érvekkel tegyen ajánlatot az életmű újraolvasására és továbbgondolására.

A kortárs hazai értekező nyelv kapcsán aligha kerül szóba kritikai szempontként az olvasás élményszerűsége. Nem egyértelmű dicséret, ha az irodalomtudós munkáját *olvasmányosnak* nevezzük, ha pedig *izgalmasnak*, magától értetődő, hogy e jelző írása tárgyának szól – és ha netalán előadásmódjának is, ismét ingoványossá válhat retorikánk, hiszen felvetődik a gyanú: lehet-e érvényes, legitim és kellően szakmai az a tudományos mű, melyet érdekesen tálal szerzője? Angyalosi tanulmányainak olvasása nem csupán szakmailag gazdagítja olvasóját, de elegáns értekező stílusa, írásainak rafinált felépítése valóban élményszerű. A szerző kedvelt és bevált módszere, hogy egyszerre több irányból indítja el gondolatmenetét, ami elsőre furcsának, meghökkenetőnek tűnő összefüggéseket sejtet. E vezérfonalak aztán köteggé sodorva lehetnek segítségünkre egy-egy felvetés több irányból, lehetséges perspektívából megvizsgált, tartalmas és (a legjobb értelemben) kimerítő körülménye során.

Angyalosi azon kevés hazai szerző közé tartozik, akik rendszeresen újraolvassák és -értékelik saját, korábbi írásaikban kifejtett álláspontjukat, pozíciójukat. Ennek emlékezetes példája volt, amikor önálló tanulmányban idézte fel Orbán Ottó reakcióját egyik korabeli folyóiratkritikájára, amelynek teljes szövegét saját, időközben [részben] megváltozott nézőpontjából írt kommentárjaival ellátva tette közzé, véleményének időbeli alakulását izgalmas, transzparens módon megjelenítve.<sup>1</sup> A saját szövegeinek recepciójára reflektáló Genette-hez hasonlóan „önmagát is kívülről nézi” (77.) a folyamatos szembesülési törekvés beállítottóságával. Néha felülbíráló, néha afirmáló, de legalábbis árnyaló önreflexióinak beépítése újabb gondolatmeneteibe *Az állandó és a változó* lapjain is megfigyelhető, például Todorov *A szimbólum elméletei* című kötetéről 1978-ban írt recenziója kapcsán (46–47.), illetve, egykori tanítványként, a mából visszatekintve szembesítve a „strukturalista” és a „moralista” Todorovot éppúgy, mint a hetvenes évek végén és napjainkban őt olvasó Angyalosi Gergelyt (51–52.). Az önmonitorozás Angyalosi esetében sosem a figyelem befelé terelődését jelenti, eredménye sosem (csak) anekdotikusság, nem csupán arról értesülünk, mit hogyan lát éppen, aktuális írásában az értelmező, hanem e látás(mód) *honnanjáról*, kialakulásának előzményeiről, befolyásoltságának irányairól és azok alakulásáról is értesülhetünk. („Negyven évvel ezelőtti jegyzeteimet lapozgatva jól látom, mi min-

<sup>1</sup> ANGYALOSI Gergely, *Dialógus (?) a kritikával (Orbán Ottó verse kapcsán)* = Uő., *Kritikus határmezsgyén*, Csokonai, Debrecen, 1999, 82–91.

dent tanultam egy olyan filozófustól, aki sohasem tartotta magát elsősorban esztétának” – írja például Vajda Mihály „festészettanulmányáról” [107.]

A könyv szerkezetileg három plusz egy egységbe rendeződik: az elsőben kapnak helyet a szerző elméleti írásai (Barthes, Derrida, Todorov és Genette munkáival-munkásságával az egyes tanulmányok fókuszában). A második íráscsoport zömében a magyar irodalomtörténet egyes kiemelt pontjai, kérdései, művei mentén épül ki, míg a harmadikban Angyalosi könyvkritikáit olvashatjuk. A kötet függelékében pedig egy beszélgetést találunk a szerzővel, amely a kötetet nyitó Barthes-írással együtt praktikusán kontextualizálja, kommentárkeretbe foglalja a gyűjteményt.

A kötet ezen, második, irodalomtörténeti fókuszú ciklusa (*Modernségek, ha találkoznak*) is „alapozószövegekkel”: két általánosabb tárgykörű, elméleti-történeti tanulmánnyal kezdődik, amelyekben a szecesszió és az impresszionizmus fogalmainak körültekintő vizsgálatai részeként, már a magyar irodalomra irányítja figyelmünket a szerző. A második egységet indító tanulmány, amely alapvetően a magyar költészeti szecesszió kérdését járja körül, ékes példája a szerző vizsgálati módszerének. Angyalosi szerteágazó mivolta ellenére is tömören mutatja be a szecesszió tágabb értelemben vett kulturális hálózatát, kontextualizálja a kultúr-, eszme- és főleg művészettörténeti, időben és térben is más-más irányokban zajló, összetett folyamatot. Angyalosi szakírói *nagyvonalúságának* köszönhetően nem tankönyvi összefoglalást kapunk, de nem is öncélúan elnyújtott kitérőket, hanem komplex, sokszempontú bemutatást, és bár tanulmányai nem lépnek ki a szűk szakmai rétegnek szóló regiszterből, nem is korlátozzák magukat kizárólag a *legsűkebb* értelemben vett szakmai közeget megszólító beszédmódra.

A két nagylélegzetű tanulmány után specifikusabb-sűkebb metszetekben vizsgálja a kötet a huszadik századi magyar irodalom egyes (élet)műveit, kérdéseit. A *Változatok disznófejre – Ady és Baudelaire* című fejezetben a *Harc a Nagyúrral* című versnek a pénz, a morál és a vágy tematikái felől végigvitt, izgalmas, szigorú szövegolvasását kapjuk, illetve a költemény összevetését Baudelaire *Kísértések vagy Eros, Plutus és a Dicsőség* című szövegével. A könyv kiemelkedő elemzése közé tartozik az a rövid, ám körültekintő vizsgálat, melynek részeként Angyalosi egyszerre fejt fel Füst Milán remekműve, a *Negyedik Henrik király* címszereplőjének alapvető rejtélyességét (nem a rejtély „megfejtését” – elvégre a darab egyik legfontosabb vonása Henrik egész karakterisztikájának a kiszámíthatatlanságában rejlik –, hanem a rejtély jelentőségét a kompozícióban), illetve, ezzel párhuzamosan a szöveg-, illetve műegész (konvencionális értelemben vett) antidramaiságának működésére is rávilágít: „Hagyományos értelemben a drámaiságot az alakok közötti viszonyoknak azok a pillanatai (vagyis a drámai szituációk) alapozzák meg, amelyek statikusból dinamikusan változóvá bilentik át a cselekmény menetét. Amint megfigyelhetjük, Füstnél nincs ilyen szituáció. A *Negyedik Henrik király* voltaképpen egyetlen állapot szétterítése az időben; ennek tulajdonítható, hogy az olvasónak gyakran támadhat az a benyomása, hogy a szereplők monológokat mondanak el dialógus-formában” (133.).

Hasonlóan érdekes Babits *Psychoanalysis Christiana* című versének az irónia fogalma felől adott olvasata (*Babits, Freud és a „keresztény lélekelemzés”*), melynek kiinduló-

pontja Németh G. Béla *Balázsolás*-elemzésének egyik szempontja. Az értelmezés több vonatkozásban is figyelemre méltó, hiszen a század első felében az ironikus regiszter használata igencsak ritka és nehezen kimutatható a magyar lírában. Mi több, az irónia maga is illékony, bizonytalan képződmény, „[...] önmeghatározásához tartozik, hogy létében bármikor tagadható, hiszen feltételezi, hogy a szöveg befogadója éppen abba a nézőpontba helyezkedik, amelyik az ironikus jelentésképződés feltételét alkotja” (154.). Szem elől tévesztése azonban jelentősen befolyásolja szövegértésünket és olvasatunkat, észlelése, kimutatása tehát kiváltképp olyan esetekben lényeges, amikor egy ritkán ironizáló szerzőnek egy olyan korszakban keletkezett művéről van szó, melyben amúgy is kevésbé „gyanakodnánk” ironikus megoldások felbukkanására.

Ritkán érhetjük Angyalosít kevésbé relevánsnak ható elmélekedések közben, s a szerző még ilyen, gyanút keltő esetekben is gondosan ügyel rá, hogy a valóban szubjektív értékítéletet, spekulációt még véletlenül se mossák össze fejtegetései a tényszerűen tudható és a teoretikusan vélelmezhető dolgok tartományával. Legyen szó akár a Füst-életmű értékeléséről, akár Móricz *Forró mezők* című szövege kapcsán annak alkotás-lélektani vonatkozásairól, a személyes megjegyzések mindig jelölten a magánvélemény territóriumából szólnak: „A Füst Milán-i életmű epikai vonulata talán nem olyan korszakos jelentőségű a 20. századi magyar irodalom történetében, mint a líra, de feltétlenül az élvonalba sorolandó” (147.), illetve: „Megfordulhatott a fejében egy olyan regény-modell lehetősége is, amelyben a rejtély megoldása mintegy a szereplők akaratára ellenére, vagy legalábbis nem túlságosan lelkes asszisztenciájuk mellett, egyfajta személytelen erőként működve kerülne napvilágra. Ha így is történt (amit már nem fogunk megtudni), nyilván se energiája, se türelme nem volt ennek a megoldásnak a végigviteléhez” (178. Kiemelés tőlem – Ny. G. Á.). Utóbbihoz kapcsolódva érdemes külön kiemelni a kötet írásainak párhuzamkeresési, -találási és -láttatási erőnyeit is. A szerző magyar irodalomtörténeti tanulmányainak fontos és hangsúlyos jellemzője (összhangban a fejezet két tágabb horizontú nyitószövegének szemléletével), hogy a magyar irodalmi szövegeket, korszakokat, életműveket és stiláris jegyeket szinte mindig világirodalmi és gyakran tágabb, művészettörténeti összefüggésbe helyezve is láttatja, nem csupán avégett, hogy látványossá tegyen komparatiztikai lehetőségeket és szempontokat, hanem hogy a lehető legszélesebb perspektívából, a világirodalom folyamatai felől is rápillanthassunk a hazai irodalom egy-egy teljesítményére. Míg Ady és Baudelaire költészete között a kapcsolat a konvencionalitás körében marad, a választott művek összevetése már merőben új és izgalmas területe e komparatiztikai vizsgálatnak, ahogyan Füst *Negyedik Henrik királyának „shakespeare-i”* jellegzetességei is magától értetődőek, a párhuzam, a szempontrendszer viszont új elemekkel színesíti a diskurzust. Babits versének és két regényének freudi vonatkozásait tárgyalva éppen szemléletük különbségére helyezi a hangsúlyt (s bár e párhuzam nem Angyalosi nóvuma, a *Forró mezők* nemzetközi detektívirodalommal való összevetése is ide tartozik). Szemmel látható abbéli törekvése, hogy esetleges és erőltetett párhuzamok keresése nélkül, ahol csak módjában áll, ne kezelje zárványként, önmagában vizsgálandóként sem a magyar irodalomtörténet egyes teljesítményeit, sem annak folyamatát. A Nemes Nagy Ágnes költészetéről írt dolgozatban (*Folyékony szobor*



vagy szilárd szökökút) pedig látványosan és szemléletesen végzi el azt az aprómunkát, melynek eredményeképp érvényesen és meggyőző hitellel tud szólni a Szárazvillám kötet néhány verse kapcsán a poétikai előzményekről és ennek az átmenetiként leírt pályaszakasznak fontos, és a Nemes Nagy-recepcióban idáig kevésbé vizsgált jellemzőiről.

A könyv bevezetőjében körüljárt alapproblémát, a modernitás jelenségét, amit korábban a kötet vezérfonalaként jelöltem meg, pontosabb *rondótémának* nevezni. A tünékeny és maradandó baudelaire-i dualizmusának alapproblémája például más nézőpontból, lényeges különbségekkel köszön vissza *A művészi állandó és a művészi változó* című, *A József Attila-próba* alcímű tanulmányban, amely az 1930-as, *Irodalom és szocializmus* című értekezés kategóriapárosának (művészi változó és művészi állandó) elméleti értelmezését viszi végig kommentárjaiban, fontos belátásokkal járulva hozzá tünékeny/maradandó, hagyomány/lelemény, állandó/változó, igazságtartalom/dologi tartalom dichotómiáinak körüljárásához. A kötet egyik legizgalmasabb gondolatkísérlete, hogy a tanulmány egyúttal a József Attila-i koncepció *alkalmazását* is megkísérli. Nem véletlenül tekinti maga a szerző is „próbának”, amit néminemű indokolt szkepszis is kísérhet. Elvégre mi relevánsat tudhatunk meg akár József Attila elméleti konstrukciójáról, akár költészetéről, amennyiben a „próba” sikerrel jár (vagyis a *Munkások* című vers utolsó szakasza, illetve a *Május* című vers értelmezhető a József Attila teoretikus írásában felvázolt keretek között)? Mire is vagyunk kíváncsiak, mit is bizonyítana számunkra e kísérlet – fogalmazhatja meg magában a kérdést az olvasó: József Attila teoretikus kvalitásait igazolná talán, ha saját költeményének interpretációjában alkalmazható az általa sem csupán elvont elméleti konstrukcióként, hanem szövegértelmezésben bemutatott módszere? Megváltoztatná-e a kísérlet sikere bármilyen mértékig is József Attila műveinek értelmezési lehetőségeit, szolgálna-e bármilyen újszerű információval a magyar irodalom egyik leggazdagabban interpretált költői teljesítményével kapcsolatban? Angyalosi ezzel nem kecsegteti olvasóját, mégsem lényegtelen az esetleges összefüggés, sem a teoretikus, sem a költő József Attila szempontjából, elvégre a költő komplex gondolkodásának, poétikai-művészetelméleti elveinek éppúgy, mint írásmódjának gazdagabb, mélyebb megértésének lehetőségével eközben mégis szolgálhat. A tény, hogy Angyalosi a fenti megfontolások ellenére és tudatában is elvégzi e próbát, *kíváncsiságának* egyik legszebb példáját tárja olvasója elé.

Szintén innovatív a *Pilinszky alternatív terei* című tanulmány kérdésfelvetése, amely költészetének „térbeli viszonyait” hivatott vizsgálni, támaszkodva Ingarden gondolataira: „a prózai műfajokban megjelenített térbeli leírások konstitúciójukat tekintve hiányosak, vagyis azt várják el az olvasótól, hogy egészítse ki ezeket a maga tapasztalatvilága és képi fantáziája szerint” (196.), s ebből következően, különösen a „lírai költők” esetében az elemző fenntartásokkal kezeli önnön előfeltevését, kérdéseit. Mérlegelve vitatkozik saját álláspontjával, tehát hogy *lehet-e egyáltalán* térbeli viszonyokat vizsgálni versekben, s erre igencsak erőltetettnek tűnő példát hoz: „Ha például Pilinszky azt írja: »Minden megállt. / Állt ott egy vasgolyó is.«, akkor *nincs jogunk megkérdezni*, hogy hol van az az »ott«, tehát értelemszerűen azt sem, hogy miképpen

kerül »oda« az a bizonyos vasgolyó” (196. Kiemelés tölem – Ny. G. Á.). E megfogalmazás, miszerint az értelmezőnek „nincs joga” rákérdezni a szövegnek valamilyen vonására vagy megoldására, nem csak megfogalmazása terén tűnik problematikusnak. Ha úgy is törekszünk érteni Angyalosi megfogalmazását, hogy a ’nincs jogunk’ inkább ’nincs értelme’ jelentésben értendő, itt az elemző (talán nem szándékolta) mint ha egy-egy (jelen esetben egy másik műnemre vonatkoztatva intencionált) elméleti megfontolás kissé túl mereven való alkalmazásának hátulütőire, vakfoltjaira hívná fel a figyelmet. Összhangban azzal, ahogyan a Soltész Márton Csalog Zsolt-kötetében megfogalmazódó (irodalom)tudománykritikát interpretálja, „részben egyetértőleg”, például a „szofisztikált módszertani elvek gépies alkalmazása”-t (285.) felelemletve, semmint ténylegesen a rákérdezés mint alapvető műelemzési stratégia esetenkénti feleslegességére utalva. (A rákérdezés problematikája, bár nem konkrét műelemzés körében, hanem az irodalomtörténeti szemlélet kapcsán, éppen ellenkező előjellel tér vissza a kötet végén, Szilágyi Zsófia *Az éretlen Kosztolányiját* méltatva: „Vannak kérdések, amelyeket nem lehet nem feltenni, miközben jól tudjuk, hogy a válasznak [válaszoknak] csupán a töredékeire van esélyünk. Annál nagyobb távlatok nyílnak az irodalomtörténet elött, ha maga is hajlandó megnyitni a rendelkezésére álló értelmezési horizontokat” [266.]) Mindez Angyalosi érzékeny elemzésének későbbi érdemeiből mit sem von le, kiváltképp annak fényében, hogy a szerző, láthatóan, a gyakorlatban nem érvényteleníti a rákérdezés stratégiáját, olyannyira, hogy ugyanazon tanulmány egy későbbi részében, a *Nagyvárosi ikonok* két sora kapcsán, azzal az eljárással él, melyet korábban még (színlag) elutasított: „A felütésben egy időpont-megjelölés szerepel: »Déli 12 óra«, és egyetlen sorból áll: »Lakhatatlan, kiáltják, lakhatatlan!« Nem tudjuk, kik azok, akik így kiáltanak, s miért éppen déli tizenkét óraker (bár az elviselhetetlenség érzése Pilinszkynél gyakran kötődik a tűző napsütéshez). A nagyvárosi térviszonyok és a lakhatatlanság mint minőség mindenesetre könnyen összekapcsolható” (201.). A dilemmára Angyalosi által adott válasz (maga az elemzés), implicit módon, nagyon hasonló attitűdöt sejtet, mint amit a szerző a könyv egy későbbi pontján fogalmaz meg, Szegedy-Maszák Mihály gondolkodásmódját felidézve: „Az ambivalencia azonban nála nem gátolja a vizsgálódást, hanem bizonyos értelemben létfeltétele annak: folyamatosan jelzi a határokat” (248.).

Jelentésszerű kötet szerkesztési megoldás, mikor a második fejezetben, amelybe az elmúlt években megjelent irodalomtörténeti tárgyú írásait rendezte, a magyar irodalmi szecsesszió, az impresszionizmus, illetve Ady költészetének tárgyalásától kronologikusan haladva Nemes Nagy Ágnes lírájáig, záródarabként helyezi el Borbély Szilárd novellisztikájáról írt „jegyzeteit” (*Az „átlépés” poétikája*). Angyalosi ezzel a kanonizáló gesztussal a klasszikusok közé illeszti Borbély tragikusan korán lezárt életművét, méghozzá annak a recepcióban eddig talán legkevesebbet vizsgált és legkisebb jelentőséggel méltatott vonulatával, a költészeténél, epikájánál és drámai műveinél ez idáig jóval kevesebb figyelmet kapó kisepikai teljesítményével foglalkozva. Ez a megnyilvánulás azért is figyelemre méltó, mivel a Borbély-novellisztikáról kelt írás apropója a szerző 2008-ban megjelent prózakötete (*Árnyképrajzoló. Körülírások*) és jellege szerint inkább tanulmányértékű recenzió, mint recenzióértékű tanulmány,

vagyis könnyűszerrel elhelyezhető lett volna *Az állandó és a változó* harmadik, *A könyvek sorsa – könyvek és sorsok* című egységében is. Miközben roppant érdekesek a Borbély-rövidprózák kapcsán kelt fejtegetések, egyben sajnálatos is, hogy éppen ez a fenti okokból is különleges helyzetű és szerepű írás az, amelyik az egyébként meglehetősen egységesen magas színvonalú gyűjteményben érezhetően kidolgozatlanabbnak tűnik. Ennek legfőbb oka talán az e műfaji jellegek gyümölcsöző fúziója helyett észlelhető bizonytalanság. Az írás egyik, első ránézésre inkább retorikai fordulatnak tűnő félmondata („Érdemes lenne megpróbálkozni a teljes szöveg mikroelemzésével [...]” [216.]) szolgálhat magyarázattal arra nézvést, hogy a rendre (korántsem csak jelen művében) alaposan indokló, részletesen érvelő Angyalosi megfigyelései ezúttal miért nem bírnak olyan meggyőző erővel Borbély kötetének két novellája (*Az enyészpont; Árnyképrajzoló*) esetében – a beléjük látott mélységek meglétét e részlegesen felmutatott, bonyolultságukban is inkább vázlatosnak ható mikroelemzés-szilánkok argumentációik kifejtetlensége okán sem feltétlenül alkalmasak alátámasztani. Amiért már csak azért is kár, mert a Borbély-olvasás itt kifejtett szempontjai, akár *Az enyészpont* kapcsán, amikor Borbély „aporetikus testhelyzetbe” kényszeríti olvasóját, akár a humorosabbnak-könnyedebbnak szánt írások sikerületlenségének okairól, akár a „magyar – nem magyar problematikáról” legyen szó (*az Egy bűntény mellékszálai* című írás fontosságáról nem is szólva), mind-mind önálló tanulmányok bőséges táptalajai lehetnének.

A kötet harmadik egységében az elmélet, majd az irodalomtörténet után a kortárs irodalomra kerül a fókusz. Angyalosi kritikusi tevékenységének ezen legutóbbi darabjai remek komplementerei az előttük olvashatóknak, emlékeztetve az olvasót arra a fontos és szintén hangsúlyozottan tudatos törekvésre a szerző részéről, hogy szemlélete a szaktudomány mellett az élő, alakuló irodalom szinkrón teljesítményeit is ne csak műveltsége részeként, hanem azokat is értelmezve-értékelve, egyszersmind a fentiekben részletezett, rendkívül tágas, elméleti, eszme- és irodalomtörténeti, hazai és világirodalmi folyamatok perspektívái felől elhelyezve is interpretálni tudja. A kritikák közül kiemelendő a kötet ezen egységének élére került, Kertész Imre *Végső kocsmájáról* írt, tárgyilagosságában higgadt, azonban a Kertész-mű által felvetett és előidézett legfontosabb és legnehezebb morális dilemmákat a közelítés méltósága, empátiája és eleganciája megőrzése mellett sem megkerülő, fontos szöveg.

Hasonlóképpen figyelemre érdemesek a kötet egésze és Angyalosi olvasásmódjának, tudományos meggyőződéseinek reprezentálása szempontjából is azok a szakkritikák, melyek metszéspontokat jelölnek ki a recensens és a recenzált mű szerzőjének vizsgálati területei között: például Gintli Tibor Adyról, Babitsról, Krúdyról írott tanulmányai vagy Schein Gábor Füst Milán-monográfiája, illetve Gálosi Adrienne művészettörténeti és -elméleti írásai, kiváltképp pedig már a kötet bevezetőjének kiindulópontjaként is megidézett Szegedy-Maszák Mihály munkássága (a kritika apropóját tekintve: utolsó tanulmánykötete) kapcsán. A kötetet (függelék gyanánt) Tardos Károlynak a szerzővel eredetileg a 2000-ben megjelent beszélgetése zárja. Az interjú, amelyet Roland Barthes pályája ívére és (elsősorban magyarországi) hatására (és ezek kapcsán monográfiája, Angyalosi gondolkodásának, szemléletének

formálódása egyes fontos epizódjaira is) fűznek föl a beszélgetőtársak, a kötetet nyitó tanulmánnyal együtt tartalmazó keretbe *Az állandó és a változó* lapjain olvashatókat.

A könyvben sajnálatos módon meglehetősen nagy számban benne hagyott helyesírási, egyeztetési hibák, elütések sokasága ugyan valamelyest rongálja a befogadás élményét, de azon mit sem változtat, hogy *Az állandó és a változó* messze nem csupán a szigorú értelemben vett témáinak és tárgyainak sokaságáról folyó tudományos diskurzusok szempontjából kiemelkedő fontosságú olvasmány, hanem egy széles látókörű és nagy tudású gondolkodó kulturális attitűdjének pillanatképe is.

(*Magyar Irodalomtörténeti Társaság, Budapest, 2020.*)

# IN MEMORIAM

## Fehér M. István (1950–2021)

Az 1990-es évek legelején, amikor még inkább csak a küszöbön állt az irodalomelméleti orientáció nagy hulláma, amelynek állítólagos elapadását az utóbbi időben megkönnyebbült hangon konstatálják azok, akiket sosem érintett meg, az ELTE magyar szakos hallgatóinak rögtön az első félévben át kellett esniük egy irodalomelméleti bevezetőn. Októberre jól látszott, hogy e szakterület nélkül nem igazán lehet majd meggyőzően irodalomtudományi problémákhoz közelíteni, novemberre pedig az is, hogy az elméleti gondolkodás alapjainak megértéséhez mindenképpent egy filozófus, Martin Heidegger tanulmányozása lesz elengedhetetlen. A következő félévben tehát, felsőbb éves hallgatók tanácsára, egy társammal beiratkoztunk Fehér M. István Heidegger-szemináriumára, az óvatos figyelmeztetés ellenére is, mely szerint alighanem „haladó” kurzusról lesz szó. Az első alkalommal a terem előtt valóban főleg – mai kategóriák szerint – doktoranduszok és posztdoktorok várakoztak, lassan gyülekeztek, nem látszottak aggódni az óra hivatalos kezdete felől, és a Tanár Úr egy idő után valóban meg is érkezett. Rögtön a közepébe vágott – mint később kiderült, az órák befejezését sem a tanrendi kiírás, hanem a beszélgetések időigénye szabta meg –, és ami az elején a bennfentesség atmoszférájának tűnt, az hamarosan voltaképpen filológiai hangulatként vált megfeythetővé, ami a magyar szakos látogató számára nem volt ugyan idegen, mégis váratlanul hatott éppen egy olyan kurzuson, ahol az autentikus időbeliségről, a megértés cirkularitásáról és hasonlókról akart minél többet megtudni. A kurzus résztvevői rendre az össziadás rövidítéseire hivatkozva érveltek – „a GA 47-ben van ehhez egy fontos szöveg-hely” –, ezeket nyilván nem sikerült megfeyteni, István magyarázatai mégis követhetővé tették az órát. Viszonylag halkán, nagyon artikuláltan magyarázott, bőséges időt biztosítva a megértésre. Messziről, gyakran egészen hétköznapi példáktól indult el. Azt, hogy a filozófiai belátások az akár legközönségesebb életvilág mindennapi gyakorlatiban alapozódnak meg, a hermeneutikai gondolkodás egyik legalapvetőbb premisszájaként kezelte. A példákból az derült ki, hogy a bennük feltárulkozó dilemmák egyáltalán nem hétköznapiak, és fokról fokra vezettek el nemcsak annak megértéséhez, hogy miért késztet a filozófia a legmindennaposabb gyakorlatokban munkáló



előfeltevések felülvizsgálatára (vagy még inkább: miért szembesít ezek végiggondolatlanságával), hanem annak belátásához is, hogy miért volt elkerülhetetlen Heidegger számára egy olyan filozófiai nyelv kialakítása, amelynek szükségszerűségét eleinte nem mindig volt könnyű felfogni.

Fehér M. István nagy hangsúlyt helyezett a heideggeri filozófiának a hagyományhoz való sajátos viszonyára, amely például a heideggeri nyelvezet tükrében – felületes megvilágításban legalábbis – egyszerű elutasításnak vagy szakításnak mutatkozott, és amelyet a *Lét és idő* egy sokat idézett helye egyfajta „destrukció” programjaként írt le, igaz, olyan destrukcióként, amelynek „szándéka pozitív”. A filozófiai hagyományhoz való viszonyulás mikéntjének kérdésköre – hol explicit, hol implicit formában – ritkán hiányzott tanulmányainak, előadásainak okfejtéséből. „A destrukciónak – írta Heidegger említett programja kapcsán – a filozófia igazi kezdetéhez van köze: a történetileg adott filozófiák vonatkozásában ez azt jelenti, hogy naivítás volna azt hinni: a filozófiában ma vagy bármikor előről lehet kezdeni a dolgokat, s olyképpen lehetne radikálisnak lenni, hogy az ember minden ún. tradíciótól megszabadul. Ez csak azt eredményezi, hogy ez a radikalizmus a hétköznapi józan észhez való visszatérés lesz, amely a saját, felvizezett, véletlenszerű szellemi horizontját veszi alapul, s azután azt »általánosítja«. Hogy miért volt fontos erre újra és újra, nemcsak Heidegger kapcsán figyelmeztetnie, az talán összefügg gondolkodói és értekezői habitusának azzal a sajátosságával, amelyet először az említett szemináriumon, utoljára egy tavalyi, félig online tartott József Attila-konferencia kerekasztal-beszélgetésén volt alkalmam átélni. A gondolkodásnak a kezdetekre, az alapfogalmakra és tapasztalatokra a jelzett értelemben rákérdező radikalitásáról – mint azt konferenciák egész során meg lehetett figyelni – nemcsak filozófiai problémák tárgyalásakor, de a leghétköznapibb helyzetekben, asztali beszélgetések váratlanul és kontingens módon felmerülő tárgyainak megvitatásakor sem mondott le. Számára ez azonban sosem volt független a filozófiatörténeti beágyazástól, és attól a filológiai karakterű szövegvizsgálattól, amely sohasem hiányzott a munkáiból. Azon a korai szemináriumon, ahol sok mindent nem sikerült felfognom, leginkább azt értettem meg, hogy – az ő megvilágításában – a filozófia és a filozófiatörténet valójában nem, vagy csak művileg szétválasztható területek. Ezt nagyon sok összefüggésben, szinte mindig elmondta, és ez beszédes volt, mintha valamiképpen önértelmezés is lett volna, olyan, amely defenzív elemtől sem mentes. Leggyakrabban ugyanis éppen erre a megkülönböztetésre hivatkoztak a hazai filozófia azon köreiből, amelyek nem akartak komolyabban számot vetni Fehér M. István munkásságával. A teljesítményt nem lehetett vitatni. A Heidegger-könyvek sorozata, a hazai bölcsészetben ritka nemzetközi beágyazottsága, a magyar–német tudományos együttműködésekben betöltött kezdeményező szerepe, publikációinak száma és minősége, iskolateremtő hatása az ELTE-n közismert – talán azt is érdemes a mai, tudománymetria-babonázott időkben hozzátenni, hogy Fehér M. István volt az ELTE Bölcsészkarának egyik legjobb mutatókat produkáló oktatója, ami filozófusok esetében viszonylag ritka jelenség.

Különösen az utóbbi két évtizedben, mint azt „hermeneutikai tanulmányainak” négykötetes sorozata illusztrálhatja (*Filozófia, történet, értelmezés. Hermeneutikai*

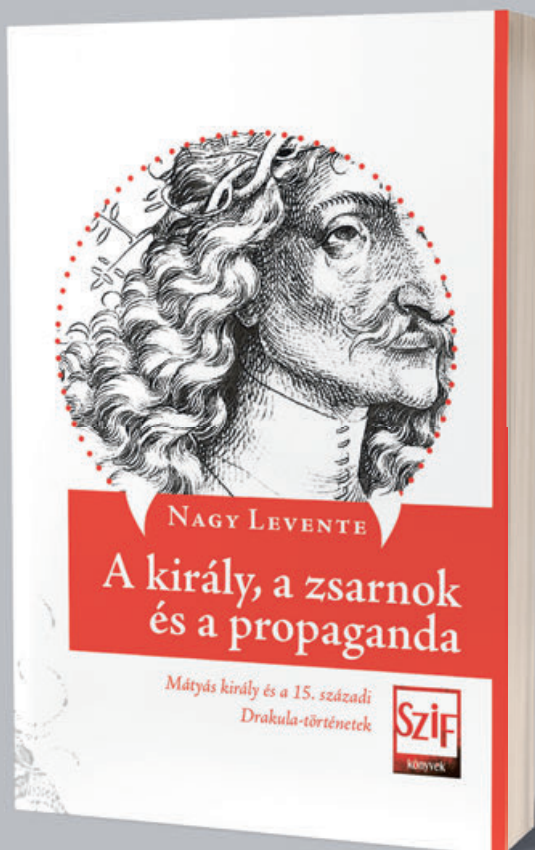
*tanulmányok, 2000–2020, L'Harmattan*) szaporodott meg az olyan írásainak száma, amelyek a fenti, hamis megkülönböztetést fenntartva is igazán kezdeményező filozófusnak mutatják, és amelyek valójában ismét csak a megkülönböztetés tarthatatlanságát demonstrálják. Az egyetem fogalma, ideértve akár az egyetempolitikáét is, vagy éppen a politikafilozófia megalapozásának kérdése, valamint a demokrácia mibenléte – ezek a problémák mindig ott álltak érdeklődésének előtérben, és az idő folyamán – Heidegger és Hans-Georg Gadamer (inkább talán utóbbi) felől újragondolva a vonatkozó hagyományokat – egyre kidolgozottabb és egyedibb hermeneutikai kontúrokat öltöttek. A filozófia és a történeti filológia egységébe vetett hite határozta meg a más tudományterületek, különösen az irodalomtudomány iránti nyitott, érdeklődő attitűdjét. Nem pusztán irigylésre méltóan alapos nyelvtudása, az angol, olasz, német irodalomban (és zenében) való jártassága tette szinte magától értetődővé azt, hogy gyümölcsöző módon tudott bekapcsolódni különféle irodalomtudományi vállalkozásokba is (több tanulmánya éppen az Irodalomtörténetben volt elsőként olvasható), hanem az is, hogy a bevethez képest némiképp eltérő premisszákkal valósította meg a filozófia és az irodalomértelmezés közötti átmenetet, ami közismerten ősrégi kihívást jelent mindkét területen. Az irodalom felé forduló filozófusokra oly gyakran jellemző önfelhatalmazó módszertani szuverenitás helyett, amely a filozófiára hivatkozva eleve felszabadítja magát az irodalomtudomány eredményeivel, eljárás-módjával való komolyabb szembenézés terhe alól, ő különleges nyitottsággal és előzékenységgel járt el – mint az számtalan konferencián megtapasztalható volt, és mint azt a József Attila esztétikai írásairól készült, felkérés szülte előadásból könyvvé terebélyesedett munkája is tükrözi. Jó volt vele beszélgetni, jó és mindig tanulságos volt a hozzászólásain elgondolkodni olyan tárgykörökben is, amelyekben elvileg nem ő mozgott úgymond otthonosan. A filozófia és – tágabb értelemben – a beszélgetés számára olyan gyakorlat (talán úgy is lehetne fogalmazni: életgyakorlat) volt, amely folyton azt az előfeltevést követeli meg egyrészt, és teszi a megértés nem könnyű feladatává másrészt, hogy lehet, hogy nem nekem, hanem a másiknak van igaza. „A hermeneutika abból indul ki – mondta, Gadamerre hivatkozva, egy most sokat idézett beszélgetésben –, hogy a másiknak igaza lehet, nekünk pedig nem, [...] így annak a művészet, miképp kell elviselnünk azt, ha nincs igazunk.” Ez a kiindulás tette olyan inspirálónak a személyiségét és a munkásságát. Igaz, általában igaza volt.

Isten Veled, Tanár Úr!

*Kulcsár-Szabó Zoltán*







2021

214 oldal

3200 Ft

Az 1460-as évektől a 16. közepéig, majd másfél évszázadig, Drakula, alias Vlad Ţepeş havasalföldi vajda a korabeli tömegtájékoztatás sztárja volt. E szokatlan publicisztikai karriert az váltotta ki, hogy 1462 őszén Mátyás király letartóztatta őt, és több mint tíz évig fogságban/házi őrizetben tartotta maga mellett Budán és Visegrádon. Letartóztatásának okát még a kortársak sem tudták pontosan, de Mátyás tette megragadta a korabeli írók fantáziáját. 1463-1500 között nyolc kézirat és hét nyomtatvány adta hírül a nyugat-európai, valamint az orosz olvasókörzségnek a kegyetlen zsarnok rémtetteit. Drakula irodalmi karrierjével párhuzamosan haladt képzőművészeti sikere is: számos festmény, metszet és oltárkép készült róla. Nagy Levente könyve ezt a Drakula-jelenséget mutatja be a tudományos ismeretterjesztő esszéírás módszereivel. Különösen fontos a higgadt értelmezés ma, amikor a tudomány a fantáziáló dilettantizmusban olyan versenytársat talált, amelyet még soha.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a Szépirodalmi Figyelő szerkesztőségében:  
1072 Budapest, Akácfa utca 20. • Telefon: 06-1 321-8023  
e-mail: szif.szerk@gmail.com . www.szepirodalmifigyelo.hu



Szerkesztette: L. Simon László

megjelenés éve: 2021

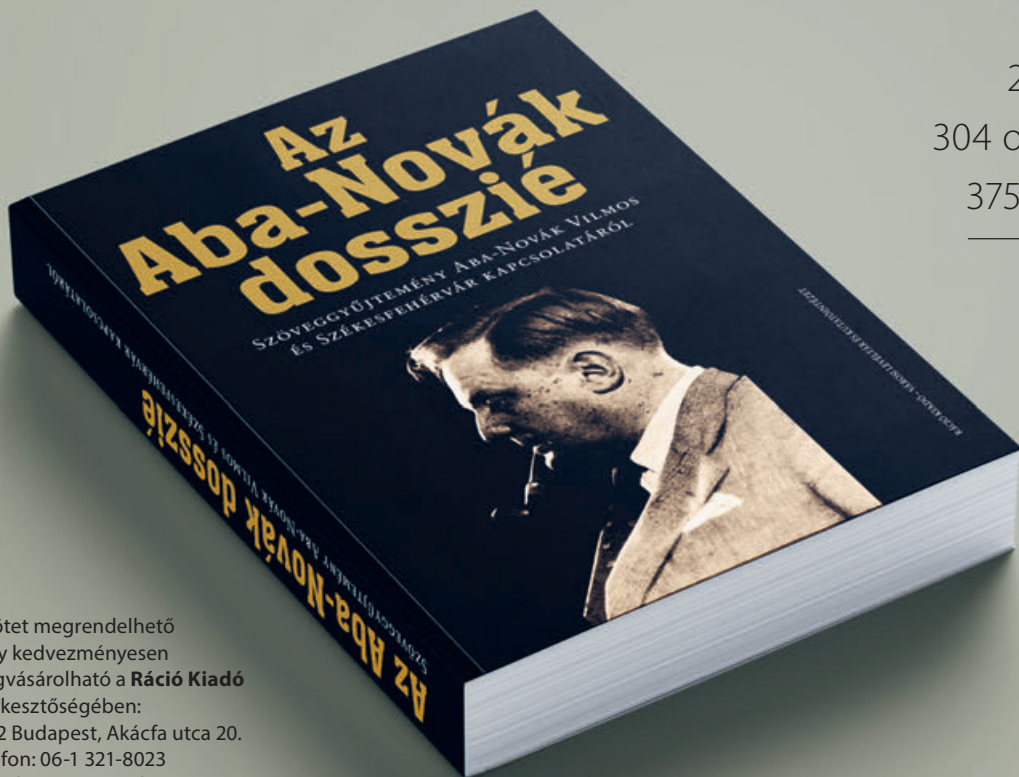
348 oldal, 5990 Ft



„A természet védelme önmagunk védelme” – így hangozott az 1971-ben Budapesten megrendezett első Vadászati Világkiállítás mottója. A szervezők célja az volt, hogy a kiállításon bemutatott témákon keresztül megjelenjen ember és természet kapcsolata. Egyfajta magvetésnek szánták a kiállítás alap gondolatát, miszerint: „Nincs vadászat, horgászat vagy más hasonló szabadégi sport önmagában önmagáért, hanem csak a természet keretében és a természet, a fogyatkozó víz, a kevesebb levegő, a pusztuló állatvilág ésszerű megóvásáért.

50 évvel később hazánk hasonló kísérletre vállalkozik: az „Egy a természettel” című Vadászati és Természeti Világkiállításon is érvényes az 50 évvel ezelőtti üzenet: „Nincs vadászat, horgászat vagy más hasonló szabadégi sport önmagában önmagáért, hanem csak a természet keretében és a természet, a fogyatkozó víz, a kevesebb levegő, a pusztuló állatvilág ésszerű megóvásáért.” A Hungexpo területén megrendezett nagyszabású kiállítást sok külső kiállítás és program kíséri, s egyúttal fontosnak éreztük, hogy fényképeken keresztül mutassuk be az 1971-es Vadászati Világkiállítást. Ehhez három forrást használtunk fel: egy ismeretlen fotográfus vagy szerkesztő egy példányban fellelt, ugyanakkor rendkívül érdekes és értékes albumát – ez adja könyvünk gerincét. Ezt egészítik ki a Magyar Távirati Iroda anyagából kiválasztott képek, valamint a Fortepan archívumának anyagai.

Részlet a kötet előszavából



2021  
304 oldal  
3750 Ft

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

A jelen kötetben, amely egyben a művészettörténet-oktatásban is felhasználható szöveggűjtemény, Aba-Novák Vilmos és Székesfehérvár kapcsolatát mutatja be a szerkesztő, L. Simon László. Mindezt a *Magyar–francia történelmi kapcsolatok* című pannó elhelyezésével kapcsolatos vita részletes feltárásán keresztül teszi meg, hiszen ebből a polémiából éppen az derül ki, hogy egyesek miként akarták – esztétikai ürüggyel, valamint kiállításrendezési és múzeum-szervezési indokokra hivatkozva – a közönség előtt elzárni ezt a különleges képegyüttest. Míg mások a pannó eredeti kiállítási helyének megőrzésén és megnyitásán munkálkodtak, vállalva a liberális sajtó és értelmiség egy részének kirekesztő megbélyegzéseit. Mindezt jól feltárja és dokumentálja a kötet.

*Cser-Palkovics András*

Magyarországon pártpolitikainak tűnő értékrendi törésvonalak mentén gyökeresen eltérően válaszoltunk meg evidensnek tűnő kérdéseket: mit kell tenni „a barbár zseni” a *Magyar–francia történelmi kapcsolatok* című pannójával annak szakszerű restaurálása után? Ki kell-e állítani avagy nem abban az épületben, amelyet gyakorlatilag erre a célra építettek az elődeink? Állandóan láthatóvá kell-e tenni, vagy csak alkalmanként, évente egyszer egy rövid időre? Egyáltalán értékes műről van-e szó, vagy inkább egy középszerű, kissé propagandisztikus alkotásról? S az esztétikain kívül még milyen más szempontokat kell érvényesíteni a mű sorsáról való döntés során?

*L. Simon László*

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



## VÖRÖSMARTY-EMLÉKÉV

A 220 éve született költőfejedelem tiszteletére a Kárpát-medencei Művészeti Népfőiskola emlékévet szervezett, amelynek keretében felavatták a megújult Vörösmarty Emlékházat, illetve a kúria mögött elkészült Csajághy Laura Színpadot, ahol az első premier Vörösmarty Csongor és Tündéje volt. A parkban kapott helyet Csajághy Laura szobra, Pető Hunor Munkácsy-díjas képzőművész alkotása is. Az emlékév kiemelt célkitűzése, hogy minél több diák jusson el a megújult Emlékházba, és múzeumpedagógiai foglalkozások keretében mélyítse ismereteit a költőről és szellemi örökségéről. Ezt a szándékot erősíti az országos rajzpályázat és szavalóverseny is. Vörösmarty egykori boros pincéjénél, Velencén – Elek Imre által készített – teljes alakos szobrot állítanak a költő születésnapján. A pincét Vörösmarty Mihály és öccse János vásárolták édesanyjuknak az 1820-as évek vége felé. A hagyomány szerint a pincében megfordult Jókai Mór, Deák Ferenc, Bajza József, Eötvös József, Fáy András is. Mindezeket kiegészíti Bányai Balázs történész kötete az Emlékház és a benne élők történetéről. Az emlékérem sorozatot is a nagy költő tiszteletére bocsátották ki Pogány Gábor Benő tervei alapján.

Vörösmarty  
Mihály  
EMLÉKÉV  
2020

## VÖRÖSMARTY EMLÉKÉREM- SOROZAT

### AZ ÉRMEK

Előlap: 1. Vörösmarty Mihály portréja

2. Vörösmarty Emlékház

3. Vörösmarty-pince

Hátlap: Halász-kastély

Az emlékérmeket tervezte:

Pogány Gábor Benő szobrászművész

Kiadta: Kárpát-medencei Művészeti

Népfőiskola Alapítvány

Kivitelezte: Szabó Tamás ötvös, Éremverde Kft.

Anyaga: Ezüstözött bronz

Átmérője: 42,5 mm

Kivitel: fényes és patinázott

**Az emlékérmek megvásárolhatók  
a Vörösmarty Emlékházban  
és a Halász-kastélyban,  
illetve megrendelhetők az  
info@vorosmartyemlekhaz.hu  
e-mail címen.**

HALÁSZ-KASTÉLY

2475 Kápolnásnyék, Deák Ferenc u. 10.

+36 21 292 0471

info@halaszkastely.hu

www.halaszkastely.hu

VÖRÖSMARTY EMLÉKHÁZ

2475 Kápolnásnyék, Vörösmarty u. 31.

+36 70 382 3054

info@vorosmartyemlekhaz.hu

www.vorosmartyemlekhaz.hu