

1
2023

irodalomtörténet

iit

Eisemann György:
A romantikus eposz
narratív hálózatai.

Arany János
Csaba-töredékeiről

Kulcsár-Szabó Zoltán:
A jelölés árulása

Pataky Adrienn:
A biosz és a zóé
rezonálása

Nemes Nagy Ágnes
1960 körül keletkezett
rövidverseiben

irodalomtörténet

104. ÉVFOLYAM (CIV.) • 2023 • 1. 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



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

SZERKESZTŐSÉG

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

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

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



Petőfi
Kulturális
Ügynökség



Nemzeti
Kulturális
Alap

KIADÓHIVATAL

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

e-mail: racio@racio.hu, web: www.racio.hu
Felelős kiadó a Ráció Kiadói Kft. ügyvezetője
Tördelés: Arany Imre | Layout Factory
Nyomdai munkák: Érdi Rózsa Nyomda Kft.
ISSN 0324 4970

Ára számonként: 700 Ft • Előfizetés egy évre (4 szám): 2500 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**EISEMANN GYÖRGY**

- A romantikus eposz narratív hálózatai
Arany János *Csaba*-töredékeiről 3

KOVÁCS ÁRPÁD

- A szubsztancia formarendje Dante *Isteni színjátékában* 15

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

- A jelölés árulása 43

PATAKY ADRIENN

- A biosz és a zóé rezonálása Nemes Nagy Ágnes 1960 körül keletkezett
rövidverseiben
(*Csigalépcső*, [*Elvesztett hangok ülnek itt*], *Fügefák*, *Majom*) 65

DEÁK MÁRTON

- A lírai te keresése
Nemes Nagy Ágnes objektív lírája a babitsi hagyománytól Ekhnátonig 84

KRITIKA**SZIRÁK PÉTER**

- Széchenyi Ágnes: *Ő a magyar kritika*. Schöpflin Aladár 102

DERES KORNÉLIA

- A látvány(osság) játéka és a tekintet uralma
Füzi Izabella: *A vurstlitól a moziig. A magyar vizuális tömegkultúra
kibontakozása (1896–1914)* 112

HOCZA-SZABÓ MARCELL

- Konkoly Dániel: *A hang kísértetei. A hangot reprodukáló technikai
eszközök és a lírai hang konstellációi a XX. század első harmadának
magyar költészetében* 120

EISEMANN GYÖRGY

A romantikus eposz narratív hálózatai

Arany János *Csaba*-töredékeiről

A B S Z T R A K T

A hálózatelméletek narratológiai – és általános műfaj történeti – tanulságai különösképpen használhatók az olyan szépirodalmi művek interpretációjához, melyekben kulcsszerepet játszik az információ közegének és terjedésének a nyelvi-poétikai reflektálása, olykor a színre vitele. Arany János hun trilógiáját, főleg a *Csaba*-töredékeket – a konfliktusok kialakulását, a szövegek megformálását, a történet tragikus kifejtését stb. – alapvetően határozzák meg az epikus világ hálózati összefüggéseibe rendeződő, árnyaltan érzékeltetett diszkurzív feltételei. Közülük kiemelkednek az elsődleges szóbeli és az írásbeli kommunikáció határozott megkülönböztetéséből adódó fejlemények, gazdagítva a mitikus történetmondásra jellemző variativitás elvét, az eposz cselekményes kettőzéseinek a hun–magyar kontinuitásra – akár annak a Nibelung-énekekkel szervesült fikcionalitására – épülő formatanát. Ezáltal érvényesül – egy kulturális-mediológiai fordulat, az írásos feljegyzés közbejöttével – a múltból, a testvérgyilkosság bűnéből támadó intrika, s születik meg annak sikerét követően a kedvező jövőbe tekintés perspektívája: a menekülés után a visszatérésre várakozás lehetősége. A második bejövétel (a „secundus ingressus”) letéteményesének tekintett *Csaba* királyfi alakjával a végzetes-tragikus veszteségeken túljutó nemzeti-történelmi újrakezdés távlata nyílik fel a műben.

Hangok az őstörténetből: kiáltások és suttogások

Arany János *Csaba*-töredéke ordítózással kezdődik. A hun trilógiának a *Csaba* királyfi nevével címzett első dolgozata (1853) és annak első sora pusztán a vokalizálásával jelölt hatalmas kiáltásokkal indítja a cselekményt: „Harsog vala egy szó nyugattól keletig”.¹ E harsány kurjantások vezetnek be az eposzi töredékek cselekményét. Magát az akusztikát, a pusztán intonációt emelik ki, így a „szó” tartalma, tehát hogy konkrétan mit is továbbítottak nyugattól keletig, majd déltől északig a birodalom „széltiben hosszában”, az konkrétan nem derül ki. Csak annyit tudhat meg az olvasó, hogy

¹ A *Csaba*-töredékekből vett idézetek forrása: ARANY János, *A hun trilógia* = Uő. Összes költeményei, II., s. a. r. SZILÁGYI Márton, Osiris, Budapest, 2003.

SZÁMUNK SZERZŐI

EISEMANN György
professor emeritus (Eötvös Loránd Tudományegyetem), eisemann.gyorgy@btk.elte.hu

KOVÁCS Árpád
professor emeritus (Pannon Egyetem), kov2525@gmail.com

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán
egyetemi tanár (Eötvös Loránd Tudományegyetem), kulcsar-szabo.zoltan@btk.elte.hu

PATAKY Adrienn
irodalomtörténész (Általános Irodalomtudományi Kuratócsoport), adriennp@gmail.com

DEÁK Márton
irodalomtörténész, középiskolai tanár (Forrai Metodista Gimnázium),
deak.marton.j@gmail.com

SZIRÁK Péter
egyetemi tanár (Debreceni Egyetem), szirak.peter@arts.unideb.hu

DERES Kornélia
egyetemi tanársegéd (Eötvös Loránd Tudományegyetem), deres.kornelia@btk.elte.hu

HOCZA-SZABÓ Marcell
PhD-hallgató (Debreceni Egyetem), szabomarcell713@gmail.com

valamilyen „szózat” járja be a hunok területét keresztül-kasul, „emberi hang által”, mégpedig Attila érkezéséről.² A katonák híradóláncot képezve kiáltották egymásnak az üzenetet: „[n]égy lánc vala ilyen, mint a rege mondja”. S e hálózat közvetítette a hírt, elérve a rendszer középpontját, Jászberényt. Az elbeszélő maga is hálónak nevezi ezeket az élőnyelvi információs csatornákat, sőt olyan pókhálóhoz (!) hasonlítja, melynek minden pontja „megérzi háló rezzenését: / Érzé minden ország Etele jövését.” S a harsogások nyomán, a birodalmat átszövő hálózati rezgésektől, önnön érkezésének bejelentésétől övezve léphet a szöveg terébe a hunok királya.

E közlésmód birodalmi megszervezése tipikus esete az „elsődleges szóbeliségre” hagyatkozó politikai-hatalmi kommunikációnak.³ A verbális hálózatokhoz hasonlóan, Attila városával a középpontban a jászberényi táj, a belakott környezet föld- és vízrajza maga is e hangzó vonalokhoz hasonló közlekedési „gráfokat” képez.⁴ „Ott, hol napkeletre kanyarúl a Zagyva, / Gyűlt össze az udvar, mind kicsínye, nagyja”. Valóban, a Zagyva folyó délre tartó áramlása itt látványosan megtörik, váratlanul keletre fordul, s nem sokkal később újra dél felé veszi az irányt, hogy Szolnoknál a Tiszába ömöljön. Jászberény azon az átmeneti helyen – két, egymáshoz képest fordított derékszöveget rajzoló kanyar ívén – helyezkedik el, ahová a Zagyva északról befut és ahonnan pár kilométer kitérő után délre folyik tovább, de – mint egy „pók” a rejtett megfigyelési pontján – ő maga egyik irányból sem látható. A térképen ez a cikcakkos vonal és csomópontja úgy néz ki, mint két egymásba érő vezeték csatlakozása. A hatalom központja kifutópályának minősül: lakóházai, a nomád kultúrának megfelelően, nem kövekből épültek, hanem „sátor-paloták” voltak, így a város „[a]z erőnek szolgált kirepítő fészke”.

Az Attila érkezésének hírére méhrajként felbolydult településen a két meghódolt fejedelem, a „házórzó” szász Detre és a Róma alól hazatérő gót Walamir beszélgetnek. E társalgást közölve fog hozzá a narrátor az egyelőre lappangó intrikus szál kibontásához, ad teret a birodalom érdekeivel – a híradólánc győzelmi üzenetével – szembesülő ellen-diszkurzusnak: „Ama titkos ármányt kezdem énekelni, / Melyet forralának nyugot fejedelmi” Attila megölésére. Az ármány, a megbúvó és izmosodó másik történet „éneklése” így a győzedelmes háborúk során szereplői előadásából kezd fokozatosan kihallatszani-előszüremkedni. Két különböző narratíva születésének tanúja lehet tehát az olvasó. „Ugyanazt” az eseménysort, Attila háborúját, egyrészt a hősi-győzedelmes (múltbeli) legendákra, másrészt a katasztrófikus-elbukó (jövőbeli) kifejtésre orientált kétféle (heroikus és intrikus) minta szerint veheti tudomásul – annak felismerésével együtt, hogy egyetlen „eredendő” östörténet, abszolutizálható cselekmény voltaképpen nem létezik.⁵

² A töredékekben a hun király neve többféle változatban fordul elő, e dolgozat a mai alakot használja.

³ Vö. Walter J. ONG, *Szóbeliség és írásbeliség. A szó technológiája*, ford. KOZÁK Dániel, Gondolat, Budapest, 2010; Harold Adam INNIS, *Empire and Communication*, University Toronto Press, Toronto, 1972.

⁴ E szakszó az informatívitás – így a nyelvi kommunikáció – bizonyos „hálózati” tulajdonságát feltételezi, ennek újabb irodalomtudományi relevanciáiról lásd Helikon 2017/2., szerk. NÉMETH Zoltán – VÁSÁRI Melinda, a gráfokról lásd BARABÁSI Albert-László, *A hálózatok tudománya*, Libri, Budapest, 2016, 61.

⁵ „Annak érdekében, hogy történetiként tűnjön fel, egy eseménynek legalább kétféleképpen kell elbeszélhetőnek lennie. Amennyiben ugyanarról az eseménysorról nem képzelhető el legalább kétféle

Az intrika tehát akkor lendül mozgásba, amikor Walamir az itáliai hadjáratot, Detre a catalaunumi ütközetet idézi fel, ámuldozva a hun király kapitális erején és hatalmán. Mindkét monológban lényeges szerepet tölt be egy-egy természetfeletti epizód. Előbb (Walamir szólamában) a pápa intése és ennek nyomán az égi látomás, minek következtében Attila békét hagy Rómának. Később (Detre szólamában) egy pogány pap jóslata „Katalón mezejénél” a majdan széthulló birodalomról, melyet a nagykirály akkortájt születő fia – a szövegkörnyezetből tudhatóan Csaba királyfi – fog újra föltámasztani. A látomás és a jóslat szellemisége – a nyugati kereszténység központjának megkímélése és a visszatérő fiúgyermek küldetése – azt a későbbi történelmi sorsot jelöli, melyet a hunok utódainak tartott magyar nemzet Kárpát medencei államalkotása a kereszténység felvételével vall a magáénak. Eszerint a pusztuló hun birodalom Csaba utódainak, a kereszténnyé váló Turul-nemzetségnek az apostoli vezetésével születik újjá a magyar királyságban.

Így a hősi eposzba illő hadjáratok elbeszéléséből előlépő, suttogó ármány, bár a két vízióban megnyilvánuló szellemiség ellensége, egyúttal annak – végzetes katasztrófák által való – előmozdítója is lesz.⁶ „Mert a susogó hír azt gyanítja már is, / Nagy akadály lehet ebben Aladár is” – mármint Csaba királyfi trónra lépését illetően. Ez a – kiáltozással szembesített – „susogó hír” ugyancsak jövendölésértékű, mint a papoké: „Azt remélik, hogy majd fiai Etelnek / Rút visszavonásban háborúra kelnek”.⁷

elbeszélés, a történéseknek felesleges autoritásával az igaz történet elbeszélése érdekében megjelennie. [A történeti diszkurzus] a valóságot a vágy tárgyává teszi, amit azáltal ér el, hogy a valóságként megjelölt eseményekre olyan formális koherenciát kényszerít, melyet csupán a történetek birtokolnak.” Hayden WHITE, *A narratívitás értéke a valóság megjelenítésében*, ford. BRAUN Róbert = Uő., *A történelem terbe*, Osiris-Gond, Budapest, 1997, 134–135. Ilyen értelemben fogadható el, hogy a linearitás historizmusával szemben a „narratívizmus [...] felismerte, hogy egy struktúrát vetít a múltba, nem pedig felfedezi azt, mintha ez a struktúra már maga is létezett volna a múltban.” Frank R. ANKERSMIT, *Hat tézis a narrativista történelemről*, ford. LEISZTER Attila – MESTER Tibor = *Narratívák 4. A történelem poétikája*, szerk. THOMKA Beáta, Kijárát, Budapest, 2000, 113.

⁶ Arany a *Széptani jegyzetekben* a ballada és az eposz végzettségének rokonításával a végzetet azért nem különíti el a tragikumtól, mert „tisztában van azzal – és szemmel láthatólag igen erőteljesen vonzódik is hozzá –, hogy az emberi létnek van egy démonikus, kiszámíthatatlan, örvénybe taszító aspektusa is.” MILBACHER Róbert, *Arany János és az emlékezet balzsama*, Ráció, Budapest, 2009, 210. A hun trilógia utolsó tervvázlata (1881) a fantasztikummal, a kísértetieséggel, a holtak harcával szintén a kései balladákra jellemző démonikus atmoszférát idézi. Vö. S. VARGA Pál, *A hunok harca a két Aranyánál – avagy egy irodalomszemléleti hagyomány vége = A két Arany. Összehasonlító tanulmányok*, szerk. KOROMPAY H. János, Universitas, Budapest, 2002, 116.

⁷ A másik történet kibontakozása egy másik „perspektíva” kialakulásaként is jellemezhető, Barta János kifejezésével szólva. Lásd BARTA János, *Arany János és az epikus perspektíva = Uő., Klasszikusok nyomában. Esztétikai és irodalmi tanulmányok*, Akadémiai, Budapest, 1976, 167–190. E perspektíva-elmélet szerint „azok a törvények, amelyeket az ilyen világok lakói kitüntetett létezőknek tartanak, fátumszerű változtathatlansággal alapozzák meg létüket, s eleve bizonyos hangoltságban tartják őket, amelynek nem tudnak mögémenni; ez a hangoltság világuk hangoltsága, amely minden szubjektum létezésének és cselekedeteinek csendes, de elnémihatatlan alaptónusát adja. A dimenziókként értett világokat e hangoltság teszi esztétikailag hozzáférhetőkké.” Ily módon „a hun-trilógia újakezdései rendre más és más dimenziót nyitnak”. S. VARGA Pál, *Az irodalom egzisztenciális perspektívája. Barta János Aranyképeről = Uő., Az újrászott háló. Kulturális mintázatok szerepe a felvilágosodás utáni magyar irodalomban*, Ráció, Budapest, 2014, 245–246.

Mitikus variativitás – eposzi kettőzések

A mondottakból is kitűnik, a Csaba-töredékek cselekménye főleg az ókori forrásokból, a középkori krónikákból, valamint az Arany korabeli „népi tudalomból” alakult ki, bevonva a Nibelung-saga világát.⁸ E sokrétű hagyomány szerint Attila világbíró hatalma egyrészt transzcendens eredetű (ő Isten kardjának birtokosa, Isten ostora), vagyis óriási győzelmeivel – a hun nép és szövetségesei élén – magasztos isteni küldetést hajt végre a megromlott világ ellen. Másrészt egyeduralma ugyancsak bűnben fogant, ami meghatározza a hunok – később a magyarok – történelmi végzetét. Fivérének, Budának a megölése az egyéni hatalomvágyból elkövetett tragikus vétségként íródik be a királyi nemzetség és népe sorsába. E káini tett következménye lett később a bűnhődés, a birodalom bukása, a nemzet hanyatlása, a kiűzetés a hazából. S majd ennek regeneráló folyamánya lesz az isteni világrend és rendelés helyreállása, a visszatérés a Kárpát-medencébe, az ősök csarnokába („secundus ingressus”), esztétikailag nézve a tragikus végzet katartikus-igazságos kifejlése. Ahogy a *Himnusz* sorai előbb az első honalapító Attiláról, Bendegúz fiáról szólnak („Őseinket felhozád / Kárpát szent bércére, / Általad nyert szép hazát / Bendegúznak vére.”), majd arról, hogy az ő tisztét a Csabától származó második államalkotó Árpád és utódai veszik át („S merre zúgnak hajjai / Tiszának, Dunának, / Árpád hős magzatjai / Felvirágozának.”).⁹

A hun–magyar rokonság szerteágazó történelmi kérdése természetesen nem tárgya e dolgozatnak,¹⁰ most elég annyi, hogy az „eposzi hitel” közismerten Arany számára sem merült ki a tudományosan teljesen igazolható narratíváknak megfelelésben.¹¹ A hun eredet (vagy kötődés) legendája mindenesetre mellőzhetetlen az adott eposzi világkép mitikus logikájú tragikus történetéhez – tehát egy poétikai formának a kialakításához.¹² Árpád népének hon(vissza)foglalása csak úgy lehet – egy mitikus-eposzi–tragikus struktúrában – *előrejelzett* katartikus igazságeseemény, azaz egy

⁸ Lásd GREXA Gyula, *Arany János Csaba királyfija*, Athenaeum, Budapest, 1917; Uő., *Adalékok Arany János hún eposzáinak forrásaihoz*, ItK 1922, 132–134; SZABADOS György, *A krónikáktól a Gestáig. Az előidő-szemlélet hangsúlyváltásai a 15–18. században*, ItK 1998/5–6., 615–641; SZÖRÉNYI László, *Arany János Csaba-trilógiája és Ipolyi Arnold Magyar Mythológiája = A két Arany*, 67–79.

⁹ Vö. SZABÓ G. Zoltán, „Bendegúznak vére” = *Építész a kőfejtőben. Tanulmányok Dávidházi Péter hatvanadik születésnapjára*, szerk. HÍTES Sándor – TÖRÖK Zsuzsa, rec.iti, Budapest, 2010, 259–269.

¹⁰ Erről újabban lásd BOZÓKY Edina, *Attila, a hun király és legendái*, ford. BARABÁS József, Kossuth, Budapest, 2015.

¹¹ A történelmi hitel és az eposzi hitel különbségéhez lásd ARANY János, *Dózsa Dániel: Zandírhám* = Uő., *Prózai művek 2.*, s. a. r. NÉMETH G. Béla, Akadémiai, Budapest, 1968, 11. (AJÖM XI). Vö. DÁVIDHÁZI Péter, *Hunyit mesterünk. Arany János kritikai öröksége*, Argumentum, Budapest, 1992, 165–183. Ugyanakkor a történelmi és az irodalmi beszédmód különbségét Arany relativizálja is, közel kerülve a múltbeszélésnek az említett Hayden White-féle, a történetmondás szelektív-strukturáló modelljéből kiinduló nézeteihez. „Ha krónikásaink, mint közösen véljük, nagy részben népi énekekből merítettek: mivel biztosabb az átvett, mint a kihagyott részek hitelessége?” ARANY János, *Naiv eposzuk* = Uő., *Prózai művek 1.*, s. a. r. KERESZTURY Mária, Akadémiai, Budapest, 1962, 270. (AJÖM X).

¹² E tragikumfelfogásról egyáltalán nem mondható el, hogy nem akarja bevonni a befogadót a mű világába, s hogy a „tragikus történések kiváltotta hatást [...] a műbeli világ hőse éli át, és nem a néző”. KONDOR Tamás, *Katarzisértelmezések a XIX. századi magyar tragikumelméletekben. Kölcsnytől Péterfy Jenőig = Értékek kontextusa és kontextusok értéke 19. századi irodalmunkban*, Studia Litteraria XLIII., szerk. IMRE László – GÖNCZY Monika, Debrecen, 2000, 44.

történelmi sors mint rendeltetés várt beteljesedése, ha az elbukás tapasztalatában, Attila halálakor és birodalmának széthullásakor, a gondviselés jövőbeli érvényesüléseként tekintenek rá.¹³ Amennyiben a nyelvezetként működő mítoszok – ahogy Lévi-Strauss strukturalista nézetből kifejti és ahogy hermeneutikailag továbbgondolható – kétféle változata azzal magyarázható, hogy a variánsok egyike a múlttal (eredettel), másika a jelennel (mint a jövő előzményével) foglalkozik,¹⁴ akkor a „primus ingressus” és a „secundus ingressus” dichotómiája éppen e viszonylat összetevőit alkotja meg a krónikás magyar őstörténetben. E kettősség formálódik már akkor is, amikor a Csaba-töredékek elbeszélője „énekelni kezd” egy „másik”, baljós történetet, a titkos ármány narratíváját, melyben a „primus ingressus” *múltjában* elkövetett ösbűn válik meghatározóvá, hogy annak föltartóztathatatlan következménye döntse romlásba Attila birodalmát. S emellett bukkan elő egy újabb, előretékintő variáns: a jóslat a magyarok kedvező *jövőjét* illetően, mely a hunok bukását követően a Csaba-utódok diadalmas bejövetelét ígéri. A hun–magyar rokonság kérdésének elsőrendű tétje nem a „tényekből” kihámozható valamilyen határozott válasz – egyébként is eleve lehetetlen – pozitivista igazolása,¹⁵ hanem egyáltalán a Kárpát medencei történelemnek a magyar identitás és közösségformálás szempontjából való elbeszélhetősége.¹⁶ Amennyiben a Csaba-töredékek képviselik egyáltalán ezt az identitást, akkor – Lévi-Strauss nyomán is megállapíthatóan – szükségképpen arra a mondai múltra hagyatkoznak, ami temporális-cselekményes (mitikus-dichotomikus) *nyelvezetként* egyáltalán a rendelkezésére áll. A Csaba-töredékekben az eposzi tragikum képletével összhangban születnek meg az egymással szembeesülő variánsok: előbb a múltból

¹³ A hun birodalom széthullásának leírása után, a Csaba-trilógia „végére mégis be volt tervezve a történelmi reménynek, az üdvörténelmi történelemolvasatnak valamilyen lehetősége: a mű azzal a transzcendens ígérettel zárult volna, hogy a hun maradványok egyszer vissza kell foglalnia Pannóniát, azaz Attila örökét. [...] Az eposz ugyanis műfaji meghatározásából következőleg egy teljes és pozitív világrend igazolását kell, hogy végrehajtsa [...]” MARGÓCSY István, *Mi is az az epikai hitel? Arany János koncepciójának „revíziója”* = Uő., *Színes tinták. Tanulmányok, esszék a magyar irodalom különböző arcairól és nézeteiről*, Kalligram, Budapest, 2020, 182–183.

¹⁴ Claude Lévi-Strauss szerint a mitikus mondák kétféle változata aszerint különböztethető meg, hogy a variánsok a múlttal (eredettel) vagy a jelennel (mint a jövő előzményével) foglalkoznak-e. Lásd Claude LÉVI-STRAUSS, *A mítoszok struktúrája*, ford. MIKLÓS Pál = *Strukturalizmus*, I., szerk. HANKISS Elemér, Európa, Budapest, 1971, 136–138. Arany eposztöredékei e koncepciót példászerűen támasztják alá. Ugyanakkor, ha nem lennének „egzisztenciális konfliktusok, nem lenne semmi, amit az ellentétek közvetítenek, és a mítosz ezen ellentmondások megoldási kísérleteként elveszítené logikai funkcióját. A strukturális elemzés nemcsak hogy nem zárja ki azt az ellenhipotézist, hogy a mítosznak mint eredetmesének van értelemtartalma, hanem éppenséggel feltételezi azt.” PAUL RICŒUR, *A szöveg mint modell: a hermeneutikai megértés*, ford. SZABÓ Márton, Lettre 2001/3., 73.

¹⁵ Arról nem beszélve, hogy „[a] történelmi helyzetekbe – az irodalmi szövegekkel ellentétben – nem épülnek be inherens jelentések.” HAYDEN WHITE, *A történelmi szöveg mint irodalmi alkotás*, ford. HEIL Tamás = Uő., *A történelem terhe*, 76. Vagyis semmi sem beszélhető el a droyseni „tulajdonképpeni” múlt maximálisa szerint.

¹⁶ SZÖRÉNYI László alapvető műve – *Hunok és jezsuiták. Fejezetek a magyarországi latin honfoglalási epika történetéből*, Nap, Budapest, 2018 – meggyőzően bizonyítja, hogy a magyar romantika meghatározó toposzai a nemzeti önismeret szempontjából a 18. századi jezsuita és piarista eposzköltészet közvetítő hagyományára épültek. A kötetben újraközölt *Nyelvrokonság, őstörténet és epika a 18. századi magyarországi jezsuita latin irodalomban* című tanulmány meglepő, új távlatokat nyit az exponált kérdés vizsgálatához.

(ösbűnből) táplálkozó intrika, majd annak végzetes sikere mellett a jövőbe tekintő remény (a sikeres harcok folytatása) formájában.¹⁷ Az új kezdet letéteményesének tekintett Csaba királyfi – aki cselekményes előfordulása és súlya szerint mellékszereplő – ezért lehet mégis címszereplője a költeménynek.

S ez a történelmi sors (eposzi végzet) kötődik ahhoz a hálózatos-kommunikatív szerveződéshez és annak változásához, melyről korábban esett szó. Attila országának összetartó erejét – katonai-politikai uralmát – az elsődleges szóbeliségen alapuló közvetlen emberi kapcsolatok,¹⁸ a közösségi hálózatok személyességén („kisvilágán”) alapuló informatív szolgálja, melynek egyik mellőzhetetlen láncolata a nyitásban üzenő, gráfokba rendeződő kiáltozás. S ezt a berendezkedést fenyegeti és kezdi ki egy másik, indulásakor szintén az oralitáson alapuló, ám rejtőzködő kommunikáció, a készülődő ellenségektől lábra kelő *suttogó* híresztelés, mely a csaták emlékezetéből kiemelt jelenések és jövendölések figurálása mentén kezd formálódni. Az ösbűnnel, a testvérgyilkossággal szerzett uralom hübriszt – az arisztotelészi hamartiát¹⁹ mint a bűn és a balsors elegyét – nem tüntethetik el a hódítások sikerei, ahogy az eposzi tragikumban az isteni küldetés képviselője és az evilági végrehajtás gyarló törvényszegése szinte sohasem válik ketté. Az utolsó dolgozat második énekében a Csaba névadó ünnepe bementetett lóáldozat során maga a táltos nyilvánítja ki az egykori véteknél a gyermek sorsával összefonódását.

A performatív gesztusok ezúttal is túljárnak a szereplők eszén, noha a rítus éppen a baj megelőzését szolgálja. Az áldozattal az ellenséges erők támadásának az elhárítása lenne a cél, az „ármány” féken tartása. A variánsok küzdelmeként felfoghatóan, Attila egy fekete és egy fehér mén leölésével mutat be áldozatot (a „Fekete Ármánynak” és a „fehér Istennek”), mintegy az ellentétek feszültségét oldandó. Csakhogy éppen ennek nyomán válhat a szertartás – a Csabáért hozott áldozat – Buda halálának az emléknapijává egyúttal, a két esemény végzetes összefüggésére figyelmeztetve. Megfelelően Detre jóslatának, aki tudja – ahogy a töredékek utolsó soraként elmormogja –, hogy Buda és Attila vesztének oksági kapcsolata széttéphetetlen. „Buda vérhalála lessz a te bukásod!”

¹⁷ Hermeneutikailag: a jelen a jövőből érkezik, s a végességhez előrefutó jövönatkozás (egy jövő eljövése) ismerteti fel a jövőt a jelenvalóságban, mint az egzisztencia „eksztázisát”. Heidegger értelmezésében a jelenvalóság ebből az előlegzésben tér vissza önmagához. S a jövő – mint a történelem megtörténéseinek voltaképpeni alapja – ennek nyomán lehet a kezdethez való visszatérés, egy kezdet újbóli megnyílása. „Az eredendő és tulajdonképpeni időbeliség a tulajdonképpeni jövőből jön létre, mégpedig úgy, hogy mint ami már eddig is jövőbeli volt, mindenekelőtt a jelent ébreszti fel.” Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály et al., Gondolat, Budapest, 1989, 542.

¹⁸ Lásd ONG, I. m., 13–33.

¹⁹ „A hamartia – hogy így fogalmazzunk – valahol a bűn és az esetleges balsorsnak való kitettség között helyezhető el. Ha a kérdést ebből a szemszögből vizsgáljuk, nemcsak a gondolatmenet kizárásos, negatív jellegét látjuk, hanem azt is észrevehetjük, hogy a hamartia sok értelmező minden igyekezete ellenére sem igazi terminus technicus, mely a tragikum egyetlen, pontosan meghatározott lehetőségét írja le, hanem sokkal inkább a görög morálfilozófia nyelvén egy olyan rugalmas terminusa, amelyik azt a teret jelöli ki, mely Arisztotelész elméletében a teljes morális bűnösség és a külsődleges balsors irracionális csapásainak való pusztá alávetettség kizárása révén tárul fel.” Stephen HALLIWELL, *Esendőség és balsors: a tragikum szekularizációja*, ford. BÁRÁNY István, Helikon 2002/1–2., 99.

Információ és retorika – médium és memória

Az elsődleges oralitás kommunikativitása akkor szolgálja a hun birodalom rendjét (Attila hatalmát), ha az ország állapota, kormányzása és működése a központ és a periféria szerves (élnyelvi) kapcsolata szerint jellemezhető, azaz a híradólánccal ekvivalens közegű narratív tudás (modell) szerint beszélhető el. A hálózat a diadalmas csaták nyomán épül ki és éppen azokról a győzelmekről tudósít, melyek a gráfokat (és csomópontjaikat) létrehozták. S a nyilvános narratívát egy suttogó másik úgy áthatja alá, ha e hálózatot létre hívó, ugyanakkor azt képviselő „nagy elbeszélést” szétzilálja, rátapintva annak gyenge (bűnös) pontjára. Erre tesz a szász Detre eredményes kísérletet: úgy kezd hozzá a merénylet szervezéséhez, hogy egy lappangó alternatív történetet ültet el a fülekben, a fennálló rend ellenében. E történet elszakad a legitim narratívától, s kifordítja annak fikcióképző mintázatát. A mondottak miatt ez könnyen megtehető: Attila hatalma, annak elbeszélése eleve ellentmondásos, mivel a mondott tragikus bűnt rejt magában. Detre pedig felszínre hozza – kidomborítja – e háttérbe szorított, ám leküzdhetetlen belső konfliktust. Politikai szóhasználat élve az autokratikus (vezérelvű) királyság – emberáldozattal létesített – rendjének diszkurzusa helyébe egy anarchisztikus széttagoltsághoz vezető, bosszúálló elbeszélést szorgalmaz, az államszerkezet középpontját dekonstruálandó. Pontosán látja a birodalmi rend és az anarchia állapotainak kétféle diszkurzív-nyelvi feltételezettségét, s ennek megfelelően taktikázik. Walamirt a következőképp oktatja: „Jobb helyre temessed mai beszédünket: / Majd kikél az egyszer, majd fel is nő, tette”. Eszerint a politikai tett a retorikaiból („beszédünkéből”) következik, s e beszéd legnagyobb potenciálja, ha cselekvéssé „növi” ki magát, vagyis ha performatív dimenziója erősödik fel.²⁰ Természetesen úgy, ahogy azt az adott „beszéd” maga egyébként lehetővé teszi, megszabja.

Detre intrikája ezért a beszédaktusok retorikai funkcióján, cselekvést indukáló és magukba foglaló képességén alapul, általa érvényesül.²¹ Ráhagyatkozik arra a reflektálhatatlan nyelvi szükségszerűsége – a jelen történet szintjén az említett végzetes relációra –, mely az ösbűn miatt a hunok történelmének kiiktathatatlan konstansa marad. Ha a konstatívból a performatívba való átmenet megragadhatatlan („tetten érhetetlen”),²² s nem lehet tudatosan előidézett fejlemény, nincs metafiktív reflektáltsága, akkor éppen ezért lehet csak utólagosan észlelhető, vagyis az átváltozást immár megtörténtként érzékelhetőn végzetes, elháríthatatlan. Detre sohasem „konstatál”

²⁰ Lásd Carl SCHMITT, *A politikai fogalma*, ford. Cs. Kiss Lajos, Osiris – Pallas Stúdió – Attraktor, Budapest, 2002.

²¹ Németh G. Béla klasszikus jellemzése szerint Detre „[e]ltűr mindent elnyomóitól, s megtesz mindent elnyomói romlására. Szava csupa kétélű szó, el nem fojtható gyűlölet, szolgálatszínlelés. [...] [A] Detre szájába adott szövegek roppantul teltek és elevenen élők, tapasztalattal zsúfoltak és reflexiótól sűrűsödöttek, indulattól vibrálóak és gondolattá csiszoltak.” NÉMETH G. Béla, *Kérdések a Buda halála körül* = *Uő., Századutóról – századelőről*, Magvető, Budapest, 1985, 31.

²² A konstatív-tropologikus és a performatív nyelvhasználat ezért bizonyos értelemben valóban összeegyeztethetetlen, ezért a performatív Paul de Mannál sem képezheti a szubjektív intenciót kifejező cselekvést, végzetszerűnek nevezhető. Lásd Paul de MAN, *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Ictus–JATE, Szeged, 1999, 373–406.

határozottan, nem kalkulál lépésről lépésre, nem mond semmi biztosra vehetőt, de mindig számít szavai nyomán a retorizálódó jelentések egyre „növekvő” burjánzására, hogy „kikeljen” a végzet: egy diszkurzíve táplált és fenntartott, s egyúttal nagyon is megalapozott konfliktus tragikus kifejelete. Az első dolgozat második énekének azon jelenetében, melyben Krimhildét a gyilkos merényletre ráveszi, pusztán egy paronomazikus nyelvbőlést mímel: „A királyt, ha majdan nyugszol a teste mellett; / Ölelned... előlnöd... mit mondok? – Valóban / Kevés a különbség ebben a két szóban!” Krimhilde viszont azonnal az előbeszédnek így konstruált irányába mozdul, s a nyelvbőlés „véletlenül” összecsengő paronomazikus fonetikája, ölésre szólító materiális figurativitása szerint fog cselekedni. S amennyiben ez a retorika szembe tud szállni az elsődleges oralitás „hangos” legitimitásával, azaz kapcsolódni tud a verbalitás hatalmát aláásó írásbeli archívum emlékezetéhez – a papíralapú (látható) nyelv dekonstruktív dinamikájához –, akkor nyert ügye van. A bosszú beteljesedéséhez tehát az elsődleges oralitás szereplői kizárólagosságát megtagadó – a rögzített írásjelekre reflektáló – kommunikáció közbejöttére (a hálózat közegváltására) lesz szükség, mely fordulat a következőképp játszódik le.

A jászberényi központ a nomád társadalomnak megfelelő, ide irányuló kommunikációs-nyelvi „gráfokat” és Attila köré szerveződő sátoros elhelyezkedést mutatott, ami tehát „[a]z erőnek szolgált kirepítő fészke”. De az iménti retorika üzenetével ekvivalens, egyúttal a gráfok személyes-kiáltozó (győzelmi) informativitását kikezdő nagy változás következik be akkor, amikor Attila a megölt Buda várába költözik, s mintegy a központ–periféria reláció szintjére is kiterjeszti – imitálja – a testvérgyilkosságot. Budavárat átnevezi Etevárnak, a sátrakat pedig fölváltják a kőépületek. Az utolsó dolgozat második éneke szerint „Kő vala ott minden (mer’ a város régi): / Tornyos paloták nagy kevély düledéki, / Oszlopok és ívek, folyosók, tornácok, / Márvánnyal kirakott feredő források.” S ami a lényeg, emellett a híradó szolgálat a *verbálisról* átáll az *írásbeli* közlésre. Nem kiabálnak immár a harcosok, hanem nyilatkat lőnek az „írott hártján” (azaz papírféleségen) továbbított üzenettel. „Katonák észak-, dél-, kelet és nyugotra, / Figyelve körösleg minden állapotra. // És, ha mi zendület esik a határon, / Hírt róla tegyenek, röpkülő nyil szárnyon, / Vagy Ete parancsát váltva tovább vessék, / Könnyű írott hártján vigye nyílsebesség.” Az üzenet immár a papíralapú közlésből olvasandó ki.

Szembetűnő tehát a birodalmi kommunikáció mediológiai átváltozása. Az üzenet orális informativitását a grafémikus informativitás cseréli fel, s a hangokkal kialakított láncolatot fölváltják az írásküldésével kialakított vonalak. S Detre ármánya akkor érhet végleg a célba, amikor az elsődleges oralitás szintjén általa ösztönzött suttagó propaganda képes lesz rátelepedni az írásalapú emlékezőtechnikára, felhasználva a papír archiváló képességét, sajátosan memorizáló (az emléket anyagi jelekkel rögzítő) funkcióját. Éppen ezen mnemotechnikai váltás következik be az említett szertartáson, a Csabának hozott áldozat napján, a papíralapú közléshez alkalmazkodásban, amikor a rítus váratlanul igénybe veszi a memória írással rögzített archívumát. Az ugyanis, hogy a két történetvariáns, Buda múltja (halála) és Csaba jövője között szoros és leküzdhetetlen az összefüggés, egy rögzített írásaktus emlékeztetése révén derül ki,

s válik meghaladhatatlan eseménnyé. Miután az áldozati füst alábszállását látva Attila aggódni kezd, itt valami nincs rendjén, a táltos a *rovásírásos följegyzésbe* tekint (!), így állapítja meg ijedten a névadás ünnepeinek és Buda halála napjának az egybeesését. „Bal napon áldoztunk született Csabának / Napja, ez év töltén, Buda halálának.” Az emlékezet hordozója és egyúttal kiváltója tehát azon írás, mely – önnön rituális környezetéhez kézbe vehető tárgyként csatlakozva – az általa feltárható összefüggés addig rejtett, tragikus értelmét immár olvashatóvá teszi. A szertartásban segítő táltos úgy viselkedik, mint egy jegyzőkönyvet vezető bizottsági titkár. Bepillant a sillabuszába, s a „dokumentum” révén állapítja meg a környezetében zajló eseménynek, a baljós áldozati füstnek a valódi jelentését. A beszéd hangzó eseményére hagyatkozást e pillanatban a rögzített betű kódja és aktuális interpretálása váltja föl.

Az elsődleges oralitás tudvalevőleg – per definitionem – alig ismerte a nyelv mediális kettősségét, látható és hallható közegre osztottságát. Ebből következően a nyelvhasználat konstatív és performatív szintjei nem különültek el élesen, a mondás és a jelentés szoros kapcsolatban álltak egymással, aligha voltak kijátszhatók egymás ellenében, a hangzás konkrét szituáltságában. A látható közeggel, az írással bővülő kommunikativitás viszont olyan dokumentumokat feltételez, ahol a betűk materialitása (és annak olvasása) a hangzó beszéd jelenvalóságától alapvetően elkülönülő retorikai mozgást indíthat el. Az írás grafémái, mint láttuk, amellett, hogy archívumok részei lehetnek a memóriához, ugyancsak kapcsolatba – informatív összefüggésbe – kerülhetnek a szöveg terén kívüli materiális tényezőkkel (a rítussal és tárgyival). Nem csak a papírlap immanens ábrája határozza meg az információt, hanem valamiképp a betűkkel érzékileg kapcsolatba hozható – velük érintkező – környezet is. Így működik a tárgyak térbeliségének a szemantikája. A hangzástól – a kizárólagosan szonorikus kapcsolódások hálózatától – különbözően, a látható anyagságú betűhalmaz olyan médiumot szolgáltat a jelenvaló világ értelmezéséhez, mely nem a logosz, a meloszi „szellem”, hanem az optikus anyagság által befolyásoltan idézi föl az emlékezet tartalmait. Nincs ok arra, hogy a dologi valósággal rendelkező írásbeliség összetevőit, a közlés közegeit (betű, papír) elszakítsuk nyelvi meghatározottságaiktól, de tudomásul vehető e literális csatorna sajátos – a beszédétől különböző – együttműködése a környezet anyagi tényezőivel. Eposzi szinten például nem az idézett jóslatok talánya, nem a látomások elbeszélte tartalma játszik ekkor már irányító szerepet, melynek „természetfeletti” szellemisége Attila tetteit nagy mértékben meghatározza, hanem a „hártjára” vagy bármire rovott följegyzés fogja befolyásolni a cselekmény értelmét – a környező eseménnyel újszerű kapcsolatba lépve. A „susogó hír” által gerjesztett narratíva azért lesz immár sikeres, mert Attila bűnét, Buda halálának emlékezetét egy újabb „följegyzőrendszerrel”, egy rögzített közegetől, a saját anyagsága szerint emlékeztető írásbeliségtől támogatva lesz képes megkerülhetlenül földézni és fenntartani. De honnan e hatékonyság?

Charles Sanders Peirce indexelésnek nevezte a jelölésnek azt a formáját, mellyel például a füst arra utal, hogy a közelben tűz van.²³ Az elsődleges oralitás praxisán

²³ Charles Sanders PEIRCE, *A jelek felosztása*, ford. SZEGEDY-MASZÁK Mihály = *A jel tudománya*, szerk. HORÁNYI Özséb – SZÉPE György, Gondolat, Budapest, 1975, 19–41.

belül e látványban nincs szemiotikai rejtély, a feltételezés kézenfekvő, meg lehet keresni a tüzet mint okot, ami persze szintén utalhat valami másra is, funkcionálhat jelképes üzenetként, viszont ez már egy újabb jelölésaktus. De hogy Csaba névadásán a nyomott füst nem egyszerűen a tűzre vagy esetleg a tűz valamilyen egyezményes jelületére, hanem magára a káini testvérgyilkosságra utaljon, ahhoz már éppenséggel a betűsor „szimbolikus” távlatú olvasására van szükség, mely a táltosnak a Budára utaló följegyzésével áll elő. Detre ármánya tehát az előbeszéd retorikájából nőtt ki, de a látható nyelvet használta föl. A suttogó propaganda ettől kezdve az írásos nyomokkal korrelálhat, sőt azokra támaszkodhat – s ezzel győzedelmeskedik. Győzedelmeskedik, mivel ettől kezdve már nem mást, mint az írásként tárolt memóriatartalmat – az ősbűn általa nyomatékositott-beíródott eseményét – performálja majd az előbeszéd is, szükségképpen a (betűk nyomán Buda halálát továbbretorizáló) tragikus kifejelet felé. Így „kél ki” a tett a ravasz beszédből. Mégpedig abban a sátrak helyett immár kőből épült városban, melyet újabban Etelvárnak hívnak, s mely már nem egy jászberényi nomád fészek az erő „kiröpléséhez”. Detre – mint minden pragmatikus politikus – jól tudta, az „ármánynak” ki kell várnia a sorát, ezúttal a belső meghasonlás és feszültség manifesztálódását, hálózati közegváltását és eszerint performálható terjedését. Ezt teszi lehetővé a névadó rítussal összefonódó olvasásaktus, a rovásokra hagyatkozás, a szertartás és az írásjel összefonódása. A Csabáért hozott lóáldozat és annak áldozati füstje immár tehát azt is jelöli az idézett epizódban, amit a rovások tesznek hozzá: Buda halálát. A történetvariánsok közül életbe lép a „fehér Isten” dicsősége után – az olvasásaktust követően – a „Fekete Ármány” intrikája. Ez lett a pillanat, amikor egy vonatkozó mediális fordulat – az annak megfelelő nyelvhasználat – feltárta, kinyilvánította, mintegy kibeszélésre kényszerítette és cselekményes erővé tette az események addig elhallgatott, leplezett összefüggését. A múltbeli tettet mint bűnt, amiért bűnhődni kell vezérnek és népének egyaránt – hogy később joggal nyerhesse vissza azt, amit elveszített.²⁴ Az eposz jelenében még csak remélt jövőként, de az utolsó vázlat visszatekintésében immár a történelmi múlt tapasztalataként, a második bejövettel igazolódott jóslatként²⁵ kerül elő, hogy a pusztító viszontagságok, a menekülés után „Csaba ivadéka, Árpád és a magyarok állítják helyre” Attila birodalmát.²⁶

²⁴ Bár az utolsó vázlatból nem derül ki határozottan, hogy maga a testvérharc „vajon lezárul-e a magyarok bejövételével vagy éppen új formában folytatódik. [...] Hiszen az összefüggés a hunok és a magyarok történelme között aligha engedi meg, hogy a magyarokra ne vetüljön rá az az önpusztító küzdelem, amelyet a hunok önmagukkal vívnak – annál is kevésbé, mert itt éppen a 18–19. századi magyar irodalom egyik nagy történelemértelmező toposzához jutunk el, az önmaga ellen forduló nemzet képéhez, az úgynevezett »visszavonás«-hoz, amely már a 18. században többféle változatban is jelen volt a magyar irodalomban.” SZILÁGYI Márton, *Az őstörténet mint poétikai probléma. Arany János: Buda halála = „...és palota épül a pusztá beszédből”. Akadémiai ülésszakok a 200 éves Arany Jánosról*, szerk. GÁBORI Kovács József – MAJOR Ágnes, reciti, Budapest, 2017, 55.

²⁵ „Mert az vala egykor neki jövendőlvé: / Birodalma elvész a semmibe dőlve, / Széthull a nagy ország, elzúllik a szittyá: / Hanem Csaba végre mind visszaállítja.”

²⁶ ARANY, *A hun trilógia*, 764. A második dolgozat korábbi vázlata (1855–1856) hasonlóképp tervezte: „kilátás a jóslat teljesülésére, a magyarok bejövetele által” Uo., 635. A jóslat szerint Attila „nagy birodalma elenyész holtával, / De helyre megint áll az idő folytával, / Fia, kit nem ösmer, bár vagon életben, / Fogja fölépíteni. Ez van a végzetben.”

Eposzi tragikum, katartikus újakezdés

Az elvesztett birodalom pedig pontosan azon közegre támaszkodva lesz később visszanyerhető, amely pusztító végzetében közrejátzott. A jövőbeli variáns, az új kezdet – kulturálisan és történelmileg is szükségképpen – az írás médiumának birtokában (elsajátításában) születhet csak meg. Azon a nyelven, mely belépni képes az írással meghatározott emlékezet és emlékeztetés világába, s melyben mindennapi tapasztalattá válik az emberi tettnek és reflexiójának a rögzítés nyomán kidomborodó kettősége. Ahogy Horváth János kiemelte, az új magyar állam alapításának, Szent István országának és századának legfőbb tétje az európai szintéren megmaradás volt, ennek kulcsa pedig az írásbeliséghez csatlakozás, a „Litteratura Hungarica” megalkotása. A „secundus ingressus” magyarsága számára az írásbeliség a túlélés feltételeként jelent meg, melynek segítségével a közösség a saját pusztulásával szembenézve játszotta meg életben maradásának egyetlen esélyét, s alakította ki a latin, majd a magyar irodalmiságot: „Szent István [...] egy emberöltő alatt egész népét belekényszerítette annak, ha nem is mindjárt szellemébe, de legalábbis formái közé.”²⁷

Az eposzi tragikum fenségét Arany a fátum legyőzhetetlenségének és egyúttal legyőzési kísérletének hősi tudatával magyarázta.²⁸ Ezen ellentmondás – a hősi életben belül a megoldhatatlan feszültséget érzékelő tragikumfelfogás – modern távlatát már érintette a szakirodalom.²⁹ A magyar őstörténethez a Nibelung-saga csatlakozik, a versritmus pedig Zrínyi-sorról nibelungizált alexandrinra változik. Sőt, a vendég-szövegek variatív kezelése – az adott narratív dichotómiákon belüli formálása – cselekményes inkoherenciát, föloldásra váró ellentmondásokat is létre hoz. Az első dolgozat első énekében, az intrika izmosodása során Walamir kijelenti, Aladár titokban „gyűlöli testvérét, / A kegyenc Csabának szomjúhozza véré.” Mégpedig azért, mert szerinte Krimhilde Aladárt a saját rokonai és nemzete javára nevelte. Holott a második énekben Detre éppen azt veti a véres kezű Krimhilde szemére, hogy ezerszámra irtotta saját népe fiait, kíméletlenül lemészárolta rokonait, személyesen fejezte le Guntert és Hagent. Csakhogy ez az ellentmondás mégis történetképző funkciót (folytonosságot) nyer akkor, amikor Krimhilde gyilkos indulatának fölemlegetése az Attila elleni merényletre szólítássá válik Detre szólamában: „Az a kard, az a kéz vajjon megvan-e még?” Így variálódik tehát a Nibelung-monda témája is.

Végül, mindezzel összefüggésben, az *Előhang* önreflexív kommunikatív-mediális motívumai érintendők röviden. A költemény a látomás közegében kezdi az emlékező

²⁷ HORVÁTH János, *A magyar irodalmi műveltség kezdetei. Szent Istvántól Mohácsig*, Magyar Szemle Társaság, Budapest, 1931, 17.

²⁸ A jól ismert sorok szerint „a tragikai hős bátor a sors ellen, míg leküzdhetőnek hiszi; az eposz hőse bátor, noha nem hiszi annak.” ARANY János, *Zrínyi és Tasso = AJÖM X*, 365.

²⁹ „A reménytelenségben küzdő eposzi hős egyúttal kultúránk modern szimbólumai felé mutat: előre vetíti Camus majdani egzisztencializmusának magatartásbeli példaképét, a görög mitológiából átértelmezett Sziszüphoszt [...]. S az Arany értelmezte hősétosz újabb szellemi rokona az a magatartáseszmény is, amelyet Pilinszky János, éppen Camus *Sziszüphosz mítosza* című könyvével vitatkozván, az »engagement immobile« fogalmába sűrített. [...] További hasonlóságot keresve akár Heidegger nevével is folytathatánk a sort, a Sein zum Tode jegyében [...]” DÁVIDHÁZI, *I. m.*, 149–150.

műveletét, a *Toldi* előhangjához és a *Zalán futása* nyitó soraihoz hasonlítható éjszakai-vizionárius, elégikus modalitással. „Néztem a sötétbe, sötét éjtszakába, / Régi elhúnyt idők homályos titkába; / S amint belenéztem, hosszasan, merevül: / A ködök országa im megelevenül”. A képzelőerő által, de mintegy átöröklött víziókként jelennek meg a „hajdani képek”, majd hangzik fel az ének, a kürtök „zúgó riadása”, s tűnik fel „borongó Etele” árnyéka.³⁰ De a második strófában e látomás az íráskép létrehozásába fordul, s a följegyzéssel őrzése-közvetítése válik az alkotás kérdésévé. „Merjem-é futtatni gyöngye fáradt tollam? / Lesz-e erőm írni, ahogy elgondoltam?” Ami verselésre serkenti az elbeszélőt, az ugyanakkor mégsem a betű, hanem – mint mondja – egy belső *hang*, melyet, úgy tűnik, a magyar költőnek az írás archívumába úgy kell átfordítania-áthelyeznie, miként Szent István alkotta meg a „Litteratura Hungaricát”. Ugyanis ez az irodalmiság lehet képes – kulturális metaforaként szólva – a hunok hártványainak rovásait a visszatérés jegyében folytatni, új betűket fűzve a régiekhez, azaz Buda és Attila történetének múltbeliségét (az ösbűnben maradás katasztrofikus állapotát) a Csaba- és Árpád-féle történet üdvös jövőjére várakozássá transzformálni. Erre az átváltozásra építhető a nemzet sorsának katartikus elbeszélése, a hun eredetet számon tartó új kezdet, így domborítható ki a hősi epikában a két „ingressus” narratív és nyelvi-poétikai polarizálásának krónikás-mondai jelentősége. S ennek következtében fogalmazódik meg az *Előhang* végén – a pókfonál és a füstbe ment áldozat később hálózattá és rítussá alakuló metaforái³¹ nyomán – a literalitás jól ismert, az Attila örökébe lépő Szent István-i országért szolgálatra hívó parancsa, a nyelvét irodalomként művelni kívánó – ekként „mandátumos”³² – költőnek a betűvetést követelő, önmagára mért, jövőorientált kategorikus imperatívusza: „Ha későn, ha csonkán, ha senkinek: írjad!”

³⁰ „[...] míg Vörösmarty képzelődik, addig Arany »moziba megy«, s azt nézi s látja, amit a hagyomány már képpé tett.” MARGÓCSY, I. m., 174–175.

³¹ „Egy hang, mely csilingel az égi madárban, / Hogy lerombolt fészket rakja késő nyárban; / Mely a pók fonalát százszor megfonatja, / Noha füstbe százszor menjen áldozatja”.

³² NÉMETH G. Béla, *Arany János = Ős, Mű és személyiség. Irodalmi tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1971, 11–12.

A szubsztancia formarendje Dante *Isteni színjátékában**

A B S Z T R A K T

A tanulmány a személytörténet és az elbeszélés kölcsönhatásának poétikai kérdéseivel foglalkozik az egzisztenciális megértés horizontján. Dante főműve ugyanis egymáshoz utalja a szöveg és a szubjektum konstitúciójának problematikáját, s azt a költői alkotás sajátosságának megfelelően élet, *jelentés és értelem* összefüggésében közelíti meg. E célnak a poéma kivételesen eredeti architektonikája felel meg: a tercínák, a narratívák, a dialógusok és a figurális képződmények együttműködése, valamint a perszonális elbeszélés szövegébe integrálása. Az így szerveződő szemantikai újítások a cselekményvilágot szövegvilággá alakítják át. E vetületben merül fel a fantasztikus fabulának és a reális személytörténet szüzséjének összeegyeztetése úgy, mint a verses elbeszélés poétikai alapproblémája. Az érvelés során hivatkozunk *Az új élet* és a *Convivio* szövegeire is.

A *Commedia* gondolati problematikája kapcsán a szubsztancia sokarcúságát a bibliai, a bölcselészeti, a költészeti és a nyelvi megközelítés alapján rekonstruáljuk a következő további témakörök beható vizsgálata során: akarat, szeretet, szerelem, szépség, Szentháromság, a létben érvényesülő „szoros rend”, az „örök Fény”. Érintjük Arisztotelész bölcselészeti, Aquinói Szent Tamás és Szent Ágoston teológiai örökségének domináns vonatkozásait. Felhívjuk a figyelmet több magyar és világirodalmi implikáció aktualitására.

Szoros rend van és bölcs művészet
a dolgok viszonyában.

(Dante Alighieri)

Nem volt még mű,
mely ennyire az életből nőtt ki
s ennyire magát az életet foglalta össze.
Egy egészen egyéni életet...

(Babits Mihály)

Bevezetés helyett

A Dante–700 jubileumi évben, 2021-ben számos konferencia, kiállítás, zenei rendezvény nyújtott alkalmat az itáliai költő és gondolkodó életművének újragondolására.

* Jelen tanulmány alaptételeinek első kifejtése a Dante-évfordulónak szentelt konferencián hangzott el. Vö. Kovács Árpád, *Dante és az orosz irodalom. Néhány olvasat margójára = Dante- emlékkönyv 2021. Tanulmányok Dante halálának 700. évfordulója alkalmából*, szerk. DRASKÓCZY Eszter – MÁTYUS Norbert, Szegedi Egyetemi, Szeged, 2022, 169–190.

Az akadémiai tudományosság is részt vállalt ebben.¹ Az irodalomtudományos megközelítések új irányok, módszerek, elemzések gazdag kínálatával lepték meg a közönséget. Dante több évszázados időszerűségéről tanúskodik nálunk Arany János, Gárdonyi Géza, Péterfy Jenő, Babits Mihály, Fülep Lajos, Bán Imre, Kardos Tibor, Kelemen János, Pál József és még sok más kutató teljesítménye. Ez az örökség a legmeggyőzőbb tanúsága annak, hogy Dante milyen hatékonyan van jelen a 20. és a 21. századi magyar, s általában a keresztény kultúrában. Az utóbbi évtizedekben is zajlik művei magyar újrafordítása.

Az *Isteni színjáték* poétikájának szentelt jelen írás a személytörténet és az elbeszélés, illetve a versnyelvi jelentésképzés összefüggésének problémáit igyekszik újra-fogalmazni. Babits Mihály megközelítése különösen inspiráló és a mai humán tudományok szintjén is aktuális. Az *európai irodalom története* a szöveg és a szubjektum egymást feltételező konstitúcióját, a költői alkotás sajátosságának megfelelően, élet és jelentés összefüggésében értelmezi. A verses elbeszélés kétarcú szöveganyagát a megszólalás egyfelől narratív, másfelől lírai modalitása alapján közelíti meg; feltárja az egyéni megnyilatkozás és a fantasztikum összefüggését; felhívja a figyelmet a tercinnak egységteremtő működésére a sokrétegű szövegépítményben, amely mint nyelvi alkotás (s nem pusztán verbális médium) poétikailag megújított értelmi mezőket nyit meg az olvasó számára, s ezáltal önmegértésre készítet.

Dante műve az állandó újraértelmezés igényét többek között úgy teszi megkerülhetetlenné, hogy a fabuláris keret, a fantasztikus utazás és a teljesen reális evilági, egyszeri konkrétum összekapcsolása válik benne motiválttá: miként lehet egy unikális élettörténet egyszeriségét és a másvilági, intelligibilis tartományt egy koherens világrendbe foglalni, illetve az antik és középkori kultúra kontextusait mozgósítani. Babits így érvel: az eksztrém fabula ugyan fiktív, ám teljesen valós „mindaz az életanyag, amelyből ez a fantasztikum épül, s mindaz az élet, amit *jelent* [...]”. A költő élete [...] egyéni és jelenvaló, aktuális élet”. Az életbeli jelenvalóság a cselekményvilágban tárul fel, a jelenvalóság értelme viszont a szövegvilágban. A fantasztikus képződmények Dante heurisztikus felismeréseit öntik művészi formába.

Babits a dantei műnek rendhagyó fölépítést tulajdonít, melynek perspektívájában az egyén élete jelentésre tesz szert, vagyis értelmezhetővé válik, ám ezen keresztül feltáruznak az életvilág értelmi potenciáljai is. Aláhúzza: „Ez a fantasztikum az Élet anyagából van szöve és az Életet jelenti”.² Értsük jól ezt a tételes megállapítást: az irodalmi műalkotás nem utánzása, nem ábrázolása, nem leírása és nem kifejezése, azaz nem szemléleti formája a valóságnak, hanem a saját, immanens jelentését explikáló élet diszkurzív megnyilvánulása.³ A nyelvi megtestesülés révén pedig az élet

¹ Erről részletesebben lásd: PÁL JÓZSEF, *Előszó = Dante- emlékkönyv 2021*, 5–7.

² BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, Auktor, Budapest, 1991, 185.

³ Ezt hangsúlyozza József Attila is. A költészet arról tanúskodik, hogy nemcsak a létnek van értelme, de az értelemnek is van léte: „A műalkotás nemcsak szemléleti helyettese a világnak, hanem egyben értelmes világ is”. Az értelem versnyelvi elsajátítása során újfajta identitás jöhet létre: az önmegértésen keresztül a világ nem triviális megértése. Vö. JÓZSEF Attila, *Irodalom és szocializmus = Uő., Irodalom és szocializmus. Válogatott esztétikai tanulmányok*, Kossuth, Budapest, 1967, 118.

spirituális transzgressziója. A jelentését manifesztáló életgyakorlatot nevezi a bölcsélet egzisztenciának.

Az elbeszélői magatartásnak és szövegének köszönhetően az életanyag elsajátításra kerül, mégpedig azáltal, hogy az egyéni és egyszeri cselekvések – így Dante fantasztikus vándorlásai – személyes történetté valósulnak át. Mai kifejezéssel: a beszédalany narratív azonosságra tesz szert (elemzésben a személytörténet fogalmát használom mint a narratív identitás képződményét). A jelentés viszont metanarratív, poétikus nyelvi produkció, amely viszonylagos szemantikai autonómiát biztosít a szövegnek. Az irodalmi műalkotás Babits értelmezésében a nyelvi jelenvalólét szintjén prezentálja egy elbeszélte élet aktualitását.

A poéma szövegében a személyes tapasztalat versnyelvi prezentációban válik olvasható – tehát értelmezhető – diszkurzussá. Ezúton az életanyag elsajátított valósággá minősül át. Ez a narratív jelentésképzés zónája. Babits „szimbolikus életet” tulajdonít a szövegszubjektumnak, vagyis az egyéni jelenvalóságot az egzisztenciában nem tekinti véletlenszerűnek. Ez az „egészen egyéni” az ő megvilágításában egyetemes. Megragadható rendeltetésnek tesz eleget, amit tanulmányom Dante szubsztancia-konceptusa felől értelmez.

A szimbolikus jelenvalólét költői alanyiságot feltételez: „Ilyenformán Dante élete nem véletlen és egyéni érdekű, hanem *jelentéses* élet...” Maga a poéma mint diszkurzív formarend, mint „sokértelmű költemény [...] hármas rétegezetségű” képződményt alkot. Ennek szövege fölülírja az élettrajzi, politikai és történeti („szó szerinti”) referenciákat. Ily módon „hatalmas, fölbonthatatlan, tömör és architektonikus kompozícióba” foglalja Dante az elbeszélendő életet és az „új élet” megértésre felszólító fantasztikus, illetve transzcendens fabuláját. A nyelvi és versnyelvi prezentációt a tercinnak biztosítják: „S a hármas szöveg lehatol egészen a rímbe és strófába”.⁴

Hogyan értsük Babits állítását?

A rímelő képződmények hármas tagolása a narratív életanyag ternáris modelljét állítja elő a nyelvi alkotás ritmizált hangzásközegében, megelőzve a grammatikailag már megformált egységek – a lexéma, a szintagma és a mondat – jelentéstulajdonítását. Az intonált élet már a preverbális nyelviségben, a hangzásfaktúra ismétlődő elemei révén szignalizál a cselekvő jelenlét immanens jelentéspotenciáljáról. A vokális valóságot a tercinnak háromtagú ismétlésrendje – a versben a rímszerkezet – ruházza fel jelentéssel. A versnyelv háromdimenziós képződménye a cselekményvilág és a szövegvilág minden szintjén következetesen megvalósul, ezért tekintheti Babits a poémát a „sokértelmű költemény” mintájának. Nem kétséges, a versnyelvi alkotás már a tapasztalat elemi, akusztikai megnyilvánulásában is a jelenvalólétet éri tetten, s a hármas tagolású „szigorú rendben” az élet ütemét – temporalitását – teszi felismerhetővé, olvashatóvá és értelmezhetővé.

⁴ BABITS, *I. m.*, 184–185.

Tercinák, narratívák, dialógusok a poéma szövegében

Dante Alighieri költészetének, gondolkodásának, értékrendjének megtermékenyítő hatása hétszáz éve töretlenül érvényesül. Alekszandr Puskin a kivételes művészi teljesítmény talán leglényegesebb titkát a *Divina commedia* alapján a gondolati⁵ és a formarendi képződmények transzparens fölépítésében vélte fölfedezni. Az *Infernóra* hivatkozva az architektonikus szerkezet⁶ tökéletes megvalósulását emelte ki a páratlanul invenciózus mű ismérveként. Oroszul ekképpen: *formá pláná,*⁷ mondhatjuk így: a poéma formarendje.

Rekonstruálandó a jelzett architektonika alapvonalait, különös figyelem illeti a versnyelvi, a narratív és a figuratív értelemképzés módozatainak kölcsönhatását. A művészi alkotás ternáris modellje biztosítja azt, amit Dante „szoros rendnek” nevez és ami a költői szöveg által generált értelmi világot a bölcsesség horizontjára emeli. Éspedig azáltal, hogy a nyelvi médium hármas tagolása, illetve alkotóelemeinek dinamizálása jelentéssel ruházza fel a „dolgok viszonyát”. Például *Az új élet* szövegében nemcsak Ámor alakját jeleníti meg mitológiai funkcióinak megfelelően, hanem az *amore* (‘vágy’) szó jelentését is tematizálja. Ez történik Beatrice kapcsán is, aki a nyelvi univerzumban az ‘üdvhozó’ aktor megszemélyesítője. Dante a nyelvet nem formaként, hanem szubsztanciaként fogta fel: „a nevek a dolgok természetének felelnek meg” (*ÜÉ*, XIII).⁸ A költői nyelv pedig explicitté teszi ezt a sajátosságot.

A poémaszöveg költői-nyelvi szabályozása rímelő egységek, tercinák által történik. A rím⁹ a verssorokat szakaszokba rendezi, azaz a lineáris szerkezetű megszólalás elemeit – az ismétlődés következtében – vertikális képződménnyé alakítja át. Ezáltal a szöveg szintjére vált át az értelemképzés, ahol az Ének – mint tematikus egység – szövetébe integrálódnak a versszakok. Az Ének a lírai modalitás megnyilvánulása, ennek köszönhetően az olasz népnyelvi szólás-hangzás anyagát – az ütem, a ritmus, a tonalitás képződményeit – az irodalmi nyelvbe implikálja, ugyanakkor egy konkrét – egyszerű – megnyilatkozás-egésznek, azaz egy írott szövegműnek rendeli alá. Az Ének diszkurzív egység, ahol a szöveg kettős szabályozása érvényesíti az értelemképzést – a narratív és a lírai beszédmód együttműködése eredményeként. Ennek hatására teljeseedik ki a műfajilag koherens képződmény, a poéma.

A vázolt formarendben már a Mester (narratív) és a Költő (lírai) megnyilatkozásai szólalnak meg, s lépnek dialógusba egymással, valamint a másvilági zóna fiktív

⁵ Babits felfogásában életfilozófiai.

⁶ Babitsnál ennek a „hármás szövé” felel meg.

⁷ А. С. ПУШКИН, О статьях Кюхельбекера в альманахе „Мнемозина” = ПУШКИН, А. С. Собрание сочинений в десяти томах, «Художественная литература», Том шестой, М., 238–239.

⁸ *Az új élet* (a továbbiakban: *ÜÉ*) szövegére vonatkozó hivatkozások lapszámait vagy fejezetjelzeteit az elemzés szövegében, zárójelben adom meg. Az idézetek forrása: DANTE Alighieri, *Az új élet*, ford. BARANYI Ferenc, Hungarovox, Budapest, 2013.

⁹ A rím természetéről, mely nem a latin „literátus költők” retorikáját, hanem a „köznyelvi költők” eljárásának megfelelően a népnyelvi hangzásfaktúrát dinamizálja, Dante kiemelt módon – külön passzusokban (például a *Convivio*ban) – értekezik. De már *Az új élet* szövegében önálló fejezetet (XXV.) szentelt a rím konstitutív szerepe megvilágításának.

szereplőivel, akik ugyancsak egyéni nyelvhasználattal rendelkeznek. Másképp szólal meg – a bujaság szlengjét imitálva – Didóék káromlása; másképp az ittasult mámor áldozata, Francesca, aki a vallomás és a fohász szólamát oltja elbeszélése szövegébe; megint másképp a meg sem szólaló – csupán sírásával kommunikáló – Paolo; és persze egészen eltérő módon Beatrice, aki a *szerелеm szellemét* faggató bölcsesség diszkurzusának megfelelően nyilatkozik. Vegyük továbbá számításba a többi szereplő karakterfüggő megnyilatkozásait, azok egyéni modalitását (stílusát), valamint műfaji sajátosságát, s akkor feltárulhat előttünk Dante Alighieri poémájának polifonikus alapszerkezete. Hiszen minden egyes unikális megnyilatkozás a megszólaló alanyi *válaszát* jeleníti meg az adott Ének témaköre (például a mámor, a tivornya, a pénzsvárság, a család, az árulás stb.) és a többi beszélő álláspontja s szólama (értékpozíciója) kapcsán.

A vázolt diszkurzív szabályozás következtében a nyelvi képződmények elemi egységeinek egymáshoz való viszonya a szövegegészsel korreláló viszonyukat képezi le. Ily módon a toszkán köznyelv elemei (hangok, morfémak, szótagok, szavak, kijelentések, alakzatok) versnyelvi prezentációvá módosulnak, és a szövegdiszkurzussal – mint egyszeri megnyilatkozással – izomorf képződményt alkotnak, vagyis költői alkotássá lényegülnek.

A lineárisan szerveződő verssor szoros érintkezésen (ritmuson) alapuló egysége konzisztens rendet hoz létre az egymásutániség képződményei felett, melyek mindegyike rímelő hangszekvenciával zárul. Ezáltal pedig a visszhangzó formaelem az egész tercina indexévé lényegül át, azaz jelentésre tesz szert. Ugyanakkor a rím, a hangzó faktúrában ismétlődve, átkapcsolja az értelemképzést az egyenesvonalú szintagmatikus síkról a paradigmatisz szabályozás síkjára, melynek a tercina mint elemi poetikus szövegegység felel meg. A metrikus rendezés révén szoros – a mondatnál és a szintagmánál szorosabb – érintkezés jön létre a verssort alkotó elemek (szótagok, hangok és betűjelek) között, úgy a grammatikainál elemibb, mint a magasabb rendezettség szintjein. Ezúton a logikai – konvencionális, rutinos, elhasznált – predikáció elsorvadt szemantikai sablonjait írja fölül a versnyelv. Ezzel magyarázható többek között, hogy Dante szereplőként megfogalmazott kijelentései nem állítások, hanem nagyobbbrészt kérdések, amelyek elővételezik a megszólított – a válaszoló szubjektum – hangját, s a modális anticipáció által a Te-kapcsolat kialakítására alapozza a művészi gondolkodást. Az irodalmi szövegműben egy megnyilatkozás csak a válasz-megnyilatkozás dialogikus kontextusába illeszkedve alkot művészi egységet, koherens beszédégszt, irodalmi diszkurzust.

A verssoron belül a metrikus képződmények¹⁰ megvalósítják a szemantikai szintre való transzpozíciót. A ritmus ugyanis távolesó vagy ellentétes jelentéskörök szoros érintkezését, illetve váratlan interakcióját motiválja, olyan konfigurációként, amelyet

¹⁰ Mindezt páratlan tömörséggel így fogalmazta meg Kosztolányi Dezső: „A vermérték tehát [...] külön mond valamit, talán éppen azt, amit a szavak elhallgatnak [...]. Így a gondolat, mely rendszerint csak értelmünkhöz szól, a zene által metafizikai mélységet kap, a zene pedig a szavak által érzékelhetővé válik, és minden rimből jelkép, minden ütemből jel lesz, mely nyomán az olvasó a maga lelkében alkotja meg a tulajdonképpeni költeményt.”

a bölcsélet a *coincidentia oppositorum* (az ellentétek összekapcsolása)¹¹ elveként határoz meg.¹² Ennek működése *A szerelem halottjai* című ének alapján mutatható be.

A probléma lényegére – a kettős minőségre – irányuló aktuális kérdés így hangzik: „minő az édes vágy, a vétkes mámor?” (*Pok. V. 120.*)¹³ E verssorban jól kitapintható a ritmikus ismétlődés rekurzív szabályozása; teljesen transzparens a bal oldali szintagmának a jobb oldalival alkotott párhuzama, s az új egység ellenpontosítás szerkezete s kétszólamú modulációja.

A téma ezúton a szerelem-konceptus egyik toposzát – a versben a *mámor* vokális ikertársát –, a rímként alkalmazott *Ámor* nevet aktualizálja. *Ám* ezáltal egy líratörténeti motívumot hoz működésbe, éspedig egy görög–latin mitológikus erősz-mintát idéz meg, melynek megfelelően a szerelem predikátuma lehet – úgymond – az „édes vágy”. Ezzel a megjelöléssel áll szemben a ritmikus ismétlődés második, visszatérítő eleme, minek hatására megvalósul a verssor egységében végrehajtott újrajelölés (Francescának, *Ámor* áldozatának kijelentésébe, az elbeszélésbe foglalva). *Ám* ezúton az ellentétek összekapcsolását biztosító ritmusalakzat szemantikai újítást hajt végre. A pólusokat kirajzoló szekvenciák a szavak szintjén is interakcióba lépnek, s meghatározzák a tercina által szabályozott szöveggépzés konkretizálását a tematika szintjén is: édes – vétkes / vágy – mámor / *mámor* – *Ámor*. A versnyelvi képződményben itt is jól kitapinthatóak a kontrapunktikus jelentésmező tágításának műveletei, amit a konvencionális vagy akár triviális jelhasználat átírása érdekében hajt végre a költő. Hiszen a verssor szövege a vágy szemantikai jegyeit az édes ismérveivel hozza összefüggésbe; azzal tehát, amivel a szokványos képzet az ízessel, a mézédesssel az evésre és ivásra vonatkozó szükségletet vagy kívánságot referálja: a szerelmi vágy e képzetnek megfelelően az örömszton manifesztációja. De mindenképpen a fogyasztás favorizálását szolgálja a testi élvezet és az örömmérsék fokozása érdekében. A versnyelv

(KOSZTOLÁNYI Dezső, *Tanulmány egy versről* = *Uó., Nyelv és lélek*, Szépirodalmi, Budapest, 1971, 410–411.) Ebből teljesen egyértelműen következik, hogy a versnyelv szemantikai többletét nullázza le a metrum és a rím együtharását negligáló fordítás.

¹¹ Erre az alapelve építi ontológiáját Nicolaus Cusanus: a latin *unitas* (egység) és az *entitas* (létező) közötti szemantikai egyezést a görög *ontos* (*on*) jelére vezeti vissza, s azt állítja, hogy minden rész az egész „összetömrülése”, nem pedig mechanikus atomja, melynek sorozataira az egész felbontható volna. Vö. Nicolaus CUSANUS, *A tudós tudatlanság*, ford. ERDŐ Péter, Paulus Hungarus – Kairosz, Budapest, 1999, 152.

¹² József Attila úgy értelmezi a szóban forgó műveletet, mint különböző kategóriák áthidalására hivatott eljárást. „A valóság ellentétei a műben ritmusként szerepelnek. A versköltők élnek a legföltünőbb ritmussal – a versköltők használják a legföltünőbb ellentéteket”. (JÓZSEF, *I. m.*, 124–125.) Nemcsak a formának, „a valóságnak is kettős minősége van. A formás valóság különböző neműek folytonossága”. (*Uo.*) Nem kétséges, hogy ez esetben a szemantikai újítás egyik legproduktívabb műveletéről van szó. A poemában a folytonosságot épp a tercínák biztosítják.

¹³ A tanulmányban Babits Mihály fordítását használom. Ez a fordítás nem a lexikai egyezést privilegizálja. Ha lexikailag eltér Dante megfogalmazásától, legtöbbször a költői szemlélethez – nem a betű szerinti kifejezéshez – közelíti megoldásait, azaz nem a lingvisztikai, hanem a poétikai relevanciát érvényesíti. Vagyis a műegész, nem a mondat vagy a szintagma, hanem a művészi szöveg kontextusába illesztve fogalmazza meg saját változatát. Többször nagy sikerrel. Az innovatív megoldások persze gyakran eltérnek a denotatív – betű szerinti – fordítás „pontosságától”. Vö. DANTE Alighieri, *Isteni színjáték*, ford. BABITS Mihály, Európa, Budapest, 1974.

diszkurzív rendjében a *mámor* jelentése kapcsolódik az érzéki élvezet szemantikájához, vagyis a fogyasztást a mértéktelenségig – a kábulatig, sőt az eszméletvesztésig – fokozza. Ekképp az önkívület, az önpusztítás s a halál szemái iktatódnak a metaforikus kifejezés, az ellentétes szemantikai jegyek interakciója eredményeként kialakuló képződménybe. Az új jelentésmező tematizálása a történetmondás síkján is megvalósul. Dante elbeszélése Didó csapatának figuráit (többek között Kleopátrát) jeleníti meg – a két hajszolót, akik végül az önpusztítás áldozataivá s az alvilág elkárhozott árnyáivá válnak. A csapat szószólója, Semiramis jelmondata: „illik, ami ízlik”. A ritmusegység – *il/íz, lík/lík* – magyar változatát Babits zseniálisan oldotta meg. Itt már az életvitel eszményeként jelenik meg *Ámornak* az érzéki vágykielégítés öncélú hajszolására alkalmazott, a fogyasztást preferáló erősz-programja.

A fentiekben vázolt szöveggépző gyakorlat nem epikus és nem narratív modalitást követ. A történetképzés dialogikus megnyilatkozások révén valósul meg. Minden történetegység Dante, Vergilius és Francesca (s fejezetenként újabb szereplők) párbeszéde közben bontakozik ki. A vázolt hárompólusú diszkurzus érvényesül az elbeszélésben egészen a Paradicsom bejáratáig, ahol Vergilius szerepét Beatrice veszi át. Ezt a mintát metanyelvi szinten a szövegalany verbális, illetve versnyelvi önprezentációival egészíti ki, ahol ars poétikus megnyilatkozások, illetve önértelmezések fogalmazódnak meg. *Az új élet* gyűjteményében a prózai kommentárok, a *Convivio*-ban a filozófiai és poétikai fejtegetések tesznek eleget a szövegalanyi önprezentációnak. A poemában Beatrice szájába adja a költő az ilyen teoretikus, bölcséleti és költészettani passzusok megfogalmazását, különös részletességgel és transzparenciával a *Paradicsom* szövegterében, ahol feltárul a hithez kapcsolódó értékorientáció ontológiai bázisa, többek között Arisztotelész, Plótinosz, Szent Ágoston, Szent Tamás (valamint sok más tudós, költő, gondolkodó) szövegeinek reinterpretációja nyomán. Ezek témaköreit a szubsztancia, az akarat, a szerelem, a szeretet, a szépség, a Szentháromság, a létben érvényesülő „szoros rend”, az „örök Fény” kapcsán kifejtett értelmezések teszik ki.

Megemlíthető még egy érintkezési pont Puskin verses epikája kapcsán. A *Jevgenyij Anyegin* letisztázott kéziratában Puskin deklarája kapcsolódását Dante művéhez, ugyanis két tercínát¹⁴ emel át saját regénye szövegébe, s ott mottóként – a fejezet egyfajta absztraktjaként – alkalmazza azokat. A tematikus kapcsolódáshoz idézzük az egyik mottót:

De mond: a sóhajok korában *Ámor*
 hogyan lett megismerni bátorítód,
 minő az édes vágy, a kétes mámor?
 (*Pok. V. 118–120.*)

A költő itt is a kérdés szubjektuma. A választ egy történet elbeszélése, továbbá az elbeszélés nyelvi prezentációja adja meg. A narráció szubjektuma maga az áldozat, a történet hőse, a szemantikai újításokért felelős tercínák írott szövegének aktora

¹⁴ Lásd a textológiai feldolgozást: Владимир НАБОВОК, Комментарий к роману «Евгений Онегин», 1998, 282, 315, 344–345.

– a poéma írójaként azonosítható költő. A szemantikai újítások a sorban szereplő szavakat jelképpé módosítják. Mint láthattuk, a vágy, az édes, a mámor és az amor egy jelentésmezőbe szerveződnek és koreferenciális képződményt alkotva a szerelem jelentéskörét új szemantikai jegyekkel ruházzák fel, s ezt – a polifonikus konfiguráció jegyében – megvalósítják a polemikusan szerveződő másik póluson is. Ily módon az elbeszélés szövegét újratagoló versnyelvi diszkurzus a narratív kompetencia határait jelöli ki és az *elbeszélhetetlen* dimenzió megragadásának művészeti lehetőségét problematizálja. Ilyen a *Pokol*, a *Purgatórium* és a *Paradicsom* intelligibilis tartománya, melyről empirikus tapasztalattal nem rendelkezünk.

Vergilius a mindentudó elbeszélő, aki Dante valamennyi kérdésére kész választ ad, leszámítva a *Paradicsom* témaköreit. Ezekre hivatott válaszolni Beatrice. Vergilius a tudásra épülő *bizonyosság* mintaképe – ez nyilvánul meg minden feleletben. Dante viszont kérdéseivel mindig arra a jelenségre irányítja a párbeszéd menetét, amit *nem tudunk*, amit talán nem is lehet tudással megragadni. A költői gondolkodás képviselője a szimbolikus közvetítés révén a tudás és nem tudás határsávjára¹⁵ irányítja az olvasó figyelmét, s ezt az eljárást önismeretére is vonatkoztatja, akár csak az erdőben tévelygő, identitását elvesztő, útkereső Dante. Itt viszont a Vergiliust váltó Beatrice beszédmódja – nem a megismerés, hanem a szépség diszkurzusa – érvényesül, egyebek mellett a művészeteké, melyek a költői gondolkodás¹⁶ orgánjai. Beatrice ebben az értelemben Dante belső életének ismeretlen, *megismerendő* aktora, azaz a lírájában megidézett nemes hölgy narratív alakmása a poémában, mely az új műfaji környezetben a művészi önmegértés inspirációjának tesz eleget. A fény közvetítője még az infernó vak világában is. Dante világképében az egocentrikus individuum önképéből (Ámor fogságából) kiszabaduló személy.

Az elbeszélhetetlen: szubsztancia a poémában

Láthattuk, Dante kérdéseivel az elbeszélte világot kiegészítő elbeszélhetetlen, transzcendens zónára irányítja szavait, amelynek jelenlétét nemcsak a természetfelettiben, de a teremtett világhoz tartozó lény mentalitásában is tetten éri, s azt a Teremtő és teremtménye, az ember közötti szövetség tanítása alapján értelmezi. Részben a Szentháromság, részben az akaratszabadság intencióinak megfelelően, amit a hit diszkurzusa, a *Szentírás* alapján közelít meg a költő. Úgy is, ahogy a *Biblia* szövege értelmezhetővé teszi, s úgy is, ahogy annak tudományos megközelítése, azaz Szent Ágoston és Szent Tamás teológiai gondolkodása biztosítja. Ágoston *Vallomásai* alapján Dante az *immanens transzcendencia* kifejtésén fáradozott. Útmutatója ebben is a Szentháromság bibliai modellje: „Higyetek nekem, hogy én az Atyában vagyok, és az Atya én bennem van; ha pedig nem, magokért a cselekedetekért higyetek” (Ján 14:11). Szent

¹⁵ Ennek a határsávnak a térbeli komponensei: egyfelől az örvény mint a véges létezés, másfelől a kör mint a végtelen lét, a mindenség szimbóluma. A örvény szorításából kivezető út az egyre kisebb átmérőjű kör vonalán konkretizálódik mint a maradandó jelenlét jelképe a mulandóság övezetében.

¹⁶ Ezt Giambattista Vico „költői bölcsességnek” nevezi, vö. Giambattista Vico, *Az új tudomány*, ford. DIENES Gedeon – SEMERE Samu, Akadémiai, Budapest, 1979, 185–186.

János érvelésében egyértelműen a holisztikus elv érvényesül, az a „szigorú rend”, amely az újszövetségi elbeszélés alakzataiban is domináns módon érvényesül. A Fiú cselekedetei a feltétel nélküli akaratot a létbe inkarnálják, amiről a történet elbeszélése révén tesz tanúbizonyosságot a Mester tanítványa.

Az elbeszélhetetlen, de jelentéssel bíró entitások körébe tartozik a csoda is, melyet ugyancsak a teremtés ternáris modellje jelenít meg; ez a képződmény nemcsak alkotó eleme az *uni-verzális* egységnek, hanem alapelve is. Ezt az egységet jelképezi többek között a kilences szám, Beatrice állandó attribútuma – megjelenésének és távozásának pillanatában különösképpen. Hogy miért? Nem tudható – csoda. De így van, ez nem vonható kétségbe. Szimbolikusan viszont értelmezhető, és pedig úgy, mint a ternáris modell harmadfokú visszatérése, azaz a holisztikus rendezőelv érvényesülése.

A hármas szám a kilencesnek a gyökere, mivel minden egyéb szám segítségével, önmagával szorozva kilencet ad ki. Mármost a három, mint olyan, alkotóeleme a kilencnek, s a csodák alkotója is önmagában három, azaz Atya, Fiú és Szentlélek, akiknek együttese lényegében egy, de személyében három – akkor világosan láthatjuk, hogy a kilences szám azért kísérte ezt a hölgyet, mert ő maga is kilences volt, csoda valóban, amely csodának maga a csodálatos Szentháromság a gyökere (ÜÉ, XXIX).¹⁷

A Beatrice megjelenését és távozását markírozó szám az új megjelenésnek, a harmadik – megértésre váró („csodálatos”) – létlehetőség bekövetkezésének indexe. Ennek felel meg a közel kilenc éves Beatrice Dante által regenerált alakja a költői szöveg szintjén, az irodalmi megformálásnak megfelelően. Ez az alak konkretizálódik a háromosztatú alkotás harmadik egységében, a *Paradicsomban*. A kilences szám a halál utáni, eljövendő létmód index-jele, amely az emberi élet végét nem kárhózatként jelöli meg, hanem újrakezdésként. Beatrice csodaszerű – halál után revitalizált – alakja a poéma szövegében új jelenlétmódra tesz szert. Mondhatjuk így is: az irodalom életében nyeri el üdvözülését, feltámadását.

Dante a formálódó szerzői-költői kompetencia kialakulását – a szöveg genezisének nehézségeit – szintén az elbeszélés tárgyává tette. Ily módon a versnyelvi megnyilatkozás nem lírai diszpozíciót érvényesít, hanem a szövegalany metapoétikai önprezentációját illeszti az elbeszélés szövetébe, és pedig a személytörténet konstitutív képződményeként. Úgy is fogalmazhatunk, hogy diszkurzív közelítésben Dante tematizálja a kibontakozó elbeszélés szövegének, magának a szöveggenezisnek a működését. Tematizálja, s ezáltal manifesttá teszi az eljárás visszahatását az elbeszélés

¹⁷ Ez az értelmezés részben eltér a költő korának szakszerű vagy mitikus érvelésétől. Dante forrásairól számol be a *Vita nuova* 1921-es magyar fordításának kommentárjaiban Ferenczi Zoltán, az egyik leg-sikerültebb magyar fordítás elkészítője: „Dante azt mondta, hogy Ptolemaus és a keresztény igazság szerint kilenc ég van [...]” Aquinói Szent Tamás szerint „három eget számitanak”. Dante a *Convivio*-ban ezt írja: „a mozgó eggek száma kilenc”. Vö. DANTE, *Az új élet*, ford. FERENCZI Zoltán, Pallas Stúdió, 2000, 155–156. Az új élet korszerű fordítását Baranyi Ferenc készítette el 2013-ban; ebben a mai magyar szóhasználathoz közelíti a költői szöveg fakturáját, s így jár el a *Pokol* igényes transliterációja során is.

alanyának, a poéma szerzőjének identifikálására. Babits Mihállyal szólva, azt tárja olvasója elé, hogyan szüli a dal az énekesét – a szöveg szubjektumát. Mert Dante ennek függvényében határozza meg a szerzőség mibenlétét.¹⁸

Ennek érdekében – láthattuk – a poéma szerzője egy síkra helyezte az elbeszélőt és az elbeszélőt, a hőst és az alkotót, illetve mesterét, Vergiliust. Árnyaltabban fogalmazva: a szövegvilág láttatja a költő preegzisztens alakját is, tehát az epekedő firenzei ifjút, amint kedvesétől megfosztott élete, illetve siránkozó, trubadúros lírája válságba jut, ami a térben útvesztésként jelenik meg s körbenjárásként (örvényben sodródásként) realizálódik. A válság kezelését már nem egy új stílus, hanem az új élet modelljének kimunkálása révén oldja meg a költő. Az új stílus helyett egy új műfaj, a *verses elbeszélés* feladata vár megvalósításra, méghozzá a narratív szüzséképzés és a perszonális modalitás fúziója, a narráció és a konfesszió egybeszerkesztése alapján. Beatrice funkciója, hogy a költőt rendeltetésére figyelmeztesse, miszerint a költészet sajátos világ- és önértelmezési orgánus, a bölcsesség különös, hatványozottan autonóm diszkurzusa – nem retorikai produkció. Ám teljesülésének feltétele Dante világában az, hogy a valóság „szép”, de elérhetetlen – idealizált, plasztikusan arányos és szemléletileg harmonikus – reprezentációját, azaz esztetizált reflexióját az ember konkrét személyes tapasztalatának értelmezésével egészítse ki. Ily módon az életvilág teljessége – az immanens transzcendencia modellje – tárul fel ebben az írásműben, hiszen a személytörténet az *egzisztenciális megértést* is beilleszti a szépséget megvilágító diszkurzív rend szövegébe, valamint az önprezentáció aktusainak sorába. Ezáltal a poéma költői nyelve a Bölcs művészet rangjára emeli az alkotást – a szép elsajátítása mellett a *gondolkodás szeretetére* inspirál. Annak érdekében, hogy a tárgy esztétikai izolálását és abszolutizálását – például trubadúri eszményítését – megszüntesse, s tárgyát az egyszeri személytörténet (a narratív identitás), azaz az egzisztenciális perspektíva hatósugarába emelje. Dante nem egy stilisztikai kánon szabályrendszeréből, hanem az egyszeri és megismételhetetlen – azaz személyes – élettapasztalat megértésére összpontosítva fejt ki lírai költészetét. Nyilvánvalóan ez képezi legjelentősebb teljesítményét a költészet történetében: a poézist – az esztétikai szemlélet meghaladásával – az irodalmi antropológia jegyében határozta meg.

Döntésre kényszerülve, új élet keresésére indul Beatrice imádója, a túlvilág – az érzéken túli tartomány – bejárására vállalkozik, s közben a narratív kompetenciát sajátítja el későbbi hőseinek kiselbeszélései, perszonális megnyilatkozásai feldolgozása során. Ugyanakkor diszkurzív feladata az is, hogy a vulgáris nyelvjárást (*lingva volgare*) beoltsa a művészet, a költői beszéd mód médiumába s ott a közbeszéd alakzatait versnyelvi képződményekké lényegítse át. Ezáltal az író végrehajtja a szóbeli (köznyelvi) fabulák transzpozícióját a költői műalkotás kontextusába. Ennek köszönhető, hogy a cselekmény világa a szöveg világává valósul át – a pokoljárás a személytörténet elbeszélésévé, konfesszionális önprezentációvá.

¹⁸ Különös egzaktussággal teszi ezt a *Convivio*ban kifejtett etimológiai rekonstrukció során. Az *autore* az autentikus (= *autentín*) megnyilatkozás alanya, akinek a hitelességét nem szándéka, nem eszméje, hanem diszkurzusa, a szövegmű (Danténál a Poéma) garantálja – a költészet aktusa (*Con.* IV, VI). Mindezt az Arisztotelész autoritását igazoló érvelésében fejt ki.

A perszonális elbeszélés (*Francesca története*)

A mondottak nyomán kísérelhető meg a fentebb idézett Ének részletesebb rekonstrukciója, különös figyelemmel a metaforikus jelentésújítás képződményeire.

Az énekek háromszor harminchárom egységbe rendeződnek. A tercínák által generált innovatív szemantikai potenciál az elbeszélés szintjére transzponálódik, ahol cselekményvilágot tár az olvasó elé. Például úgy, ahogy a pokol örvénné,¹⁹ az örvény forgószéllé, a forgószél homokviharrá – az alvilág metaforikus nyelvének képződményeivé – valósul át. Mindegyik kép az elkárhozottak artikulálatlan hanghordozását hivatott imitálni a költői nyelv segítségével. Ugyanis életükkel az elítéltek a beszédkompetenciát is elveszítették. A szenvedők kínjaira figyelő költő hallja, de nem érti üvöltözéssel felérő megnyilatkozásait. Vergiliusra szorul, akire így a tolmács szerepe hárul.

A pokol köreiből uralkodó kaotikus hangzavar okán Dante kérdéssel fordul Vergiliushoz: „Mester, mit hallok?” (*Pok.* III. 31.) A kérdező a legtekintélyesebb tudós szerző s az infernális zónában is jártas gondolkodó választ várja. A narráció dialogizálása éppen ezen az eljárásán alapul: a költő kérdező – Vergilius elbeszéléssel válaszol, azaz narrativizálás útján teszi értelmezhetővé a torz hallomás tárgyát. Vagy szóra bírja az infernó kínlódó lakóját, mint Francesca elbeszélése esetében. A cselekvő tehát maga alkotja meg – személyes elbeszélés útján – cselekedeteinek koherens rendjét és szenvedéseinek narratíváját. Az ön-elbeszélésben így módon a személytörténet nyelve képződik meg, de nem a mámor hatalma, hanem a mámor áldozata szólamával. A kérdező itt is hallgatóként, koncentrált, éles, eksztatikus figyelmével van jelen – egyszerre a dolgok vokális szignalizálása (*indexei*) és a Mester történetmondó szavai iránt.

A hangzavar katatóniája (a nem szép stílus) a költő számára értelmezhetetlen, nem grammatikalizált – de harsányan intonált – megnyilatkozásait azt demonstrálják, hogy a kor kanonizált lírai költészete még nem sajátította el a túlvilágra jellemző érintkezés beszéd módjait. Ezért van szükség a mindkét világba bejáratos tudós poéta, a Mester tolmácsolására és kommentárjaira. Dante viszont a poétikai tevékenység aktora, akire a legnagyobb feladat hárul – megalkotni az infernó művészi (nem fiktív, mitikus vagy fantasztikus, végső soron képzeleti) modelljét a köznyelv reformálása és költői nyelvbe integrálása, tehát a lírai beszéd mód megújítása révén. De ezzel egyúttal a mitológiai képzeteken nyugvó Hádész – s az árnyak birodalma – szépirodalmi átírását is vállalnia kell. Jóllehet élő lény nem teheti meg, Dante mégis bejárja, s azért járja be a pokol köreit, hogy a költői nyelv – s egyben az emberi megértés – hatósugarába vonja ezt a feltáratlan, s ezért a képzelet fikcióival reprezentált tartományt. Az új élet modellje nem fogalmazódhat meg sem a mitikus képződményrendszer, sem a trubadúr költészet lírai beszéd módjának „stílusa”, a *dolce stil nuovo* kánonja alapján.

¹⁹ Ezt a szimbólumot alkalmazza a paráznaság kapcsán a *Vallomások* narrátora is. Vö. Aurelius AUGUSTINUS, *Vallomások*, ford. VÁROSI István, Gondolat, Budapest, 1987², 435. Idézetének forrása: Kor I. 3, 1.

A szenvedély testi szépséggel reprezentált érzéki képe önmagában nem teszi lehetővé a szerelem értelmének hiteles megragadását, mert a negatív, sőt infernális tapasztalat is részét képezi az emberi létezés gyakorlatának, miként a halál is az élet részének – meghalásnak – tekinthető. Épp a szépség és bölcsesség közvetítője („angyala”), Beatrice veszi rá az igaz utat nem lelő költőt a szenvedés világának bejárására, és pedig kimondottan a szerelem természetének megismerésére hivatkozva („szerelem hitt le, s teszi, hogy beszéljek”, merthogy „menni kérlek” – *Pok.* II. 70–72). Ezúton Dante gyönyörködő és rajongó hősét (saját ifjúkori alakmását) átvezeti az esztétikailag érzékelt világ szemléleti zónájából – a személyes tapasztalat elsajátításán, saját szenvedéstörténetének elbeszélésén keresztül – a *szerelem kultúrájának* szintjére, ahol az erősz a szeretet, illetve a hit próbtételével szembesül. Az elsajátítás Arisztotelész, Plótinosz, Szent Tamás, Szent Ágoston, Vergilius műveinek és a görög, a latin, valamint a provanszál lírai költészetnek a transliterációját feltételezi. Ennek következtében a személytörténet mint az egzisztenciális tapasztalat formája lép érvénybe, amely feltételezi az önmegértés, s ezáltal az újrafogalmazott világmegértés aktusait. A narratív identitás alakul így ki a verses elbeszélésben, kimondottan az említett szerzők (és sok más diszciplína) szövegvilágának implikációja révén. Az idegen szövegek elsajátításával a saját identitás – vagy annak éppen aktuális krízise – válik transzparenssé a költői írásműben. Ezért nevezhetjük Dante főművét a középkori európai kultúra összegzésének s metanyelvi diszkurzusának.

Ily módon a testi valóság idealizálását szolgáló stílusjegyek, a szalonkánon elvont, rafinált szépség-alakzatainak kultiválása helyett a szerelem egzisztenciális tapasztalatában megnyilatkozó szép hatósugarába helyeződik a költő világlátása és narratív láttatása is. A szépként manifesztálódó létezésben az érzéki szerelemre irányuló vágy kiegészül az emberi vágy diszpozíciójában lappangó interperszonális kapcsolat igényével, vagyis a vágy megértésének a „vágyával”. Az egzisztenciális megközelítésnek megfelelően a „szellem” – a költészet megvilágításában – a lételehetőségben feltároló szubsztanciát jelenti, az egylényegűséget, és pedig a Szentháromság Szent Ágostonnál kifejtett értelmezésének megfelelően: a szubsztancia a szeretet.²⁰

A pokoljáró cselekmény aktorának tudatos vállalalása, vagyis a költő invenciója az, hogy szóra bírja az árnyak vak világában tengődő, artikulálatlan ordítózással és jajgatással, illetve sóhajtozással reprezentált elkárhozottakat. És pedig annak érdekében, hogy párbeszéd jöhessen létre a szenvedő lelkek (az elhunytak) és az élők között. A *Pokol* száműzöttjeinek ugyanis nincs az élőkkel közös nyelve – sem a közbeszéd, sem a metafizika, sem a költészet megnyilatkozásai szintjén. A költő feladata éppen az, hogy ezt a verbális hiátust kiküszöbölje, egy új diszkurzustípust hozzon létre, melyben az értelem, a tudomány és a hit egymást kiegészítő viszonya, együttműködése valósul meg.

A szerelem ebben a megvilágításban erősebb a mámor kizárólagosságát képviselő *Ámor* kísértéseinél, amely a társat – az emlékező szereplő szavai szerint – „vágyra bujtá testemért” (*Pok.* V. 101). Francesca és Paolo nem tudott ellenállni a tetszést kiváltó,

²⁰ *Uo.*, 234–237.

vonzó test birtoklására irányuló vágynak, amely az elbeszélte kapcsolat történetének tanúsága szerint a nem teljes odaadás tapasztalatának bizonyult. Ugyanakkor az infernó narratív modellje által képviselt cselekményvilágban együtt vállalják tettük következményét a biológiaiilag determinált létezés határain túl bekövetkező újra-egyesülésben, azaz az egzisztenciális jelenvalólét magasabb szintjén. A túlvilág ebben a megjelenítésben az egyesülés – a revitalizálódás – zónája, tehát az életvilág alkotó részét képezi, amennyiben az egyesülésben a feltétel nélküli odaadás szelleme mint intimitás, mint a vitális összetartozás lényege nyilvánul meg.

Egyesülésről beszél a *Convivio* szerzője is (a III. könyv II. fejezetében): a szerelem „saját szavaim szerint” – valódi jelentésének és a szó értelmének (nem antik fogalmának) megfelelően – „nem más, mint a lélek szellemi egyesülése²¹ szerelmének tárgyával”. Tehát a lélek, inherens természeténél fogva, a szerelem egzisztenciális megértésére, a létszerű összetartozás nyelvének megalkotására irányul, hogy az érzéki és lelki tapasztalat egyfelől az intimitás világát hívja életre, másfelől azért, hogy az összetartozás aprioritása az eszmélet szintjére transzponálódhasson. Az eszmélet ugyanis az önmegértést a társ odaadó gesztusán, megértésén és elfogadásán – nem az önreflexión – keresztül hajtja végre. Ezt teljesíti a név nem trubadúr konceptusa, az *Ámorétól* különböző *saját* szó versnyelvi szemantikája. A hős nevébe foglalt szóban – a szó belső formájában – a konvergenciára utaló törekvés jut kifejezésre.

Ily módon a konszubsztancionális létezés lehetősége teremtődik meg, mely egzisztenciálisan az *Én–Te* viszonyban válik az összetartozás életgyakorlatává. Dante ezért tekint a szerelem diszkurzusára úgy, mint a szubsztancionális forma megnyilatkozására – nem a szem, hanem a szív szavára, mely a költészet nyelvi produkciójának köszönhetően tárul fel az értelem előtt. Ez Dante fogalmazásában az eszmélet (az „ész”) teljesítménye. Erre célozva mondhatja a filozófus: „Kezdetben volt a viszony”.²² A szerelmi költészetben ez az alapvetés kap szellemi manifesztációt.

Dante kiemeli, hogy a szerelmi viszonyban megtestesülő jelenlét alapozó jellegű, tehát olyan esemény, amely a létet – a dolgok szoros rendje szerint – a különböző létezők összetartozásaként hozza tudomásunkra. Továbbá éppen általa tudják az egyesülés aktorai a lélek diszpozícióit – belső modulációit – megismerni. Dante művében végső soron az igazság megismeréséről van szó, mint a szépség médiumában megnyilvánuló szerelem megértéséről. Az egyesülés az elemzett elbeszélésben itt és most, a vallomássá minősülő narráció idejében történik meg Dante és Vergilius füle

²¹ Ennek a felfogásnak a forrása lehet Ágoston meghatározása *Az akadémikusok ellen* című művében: „És miben áll mindenfajta szerelem? Ugyebár eggyé akar válni szerelmének tárgyával, és ha eléri célját, egyesül vele. A kéj is azért okoz olyan heves gyönyört, mert az egymást kívánó testek eggyé válnak. És a fájdalom miért ártalmas? Azért, mert szét akarja metszeni azt, ami egységes volt.” Vö. AUGUSTINUS, *A rendről*, ford. FAJCSÉK Magda = *Az égi és a földi szépről. Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez*, szerk. REDL Károly, Gondolat, Budapest, 1988, 86.

²² Martin Buber perszónáontológiai szeretetfelfogásának lényegére utalok. A démoni ott üti fel a fejét, ahol valódi kölcsönviszony, azaz létviszony nem érvényesülhet, ahol „a jelenlét nélküli ember”, tehát a kölcsönviszonyból kiszakadt lény – valamiféle fantom, valamiféle Az lép működésbe, a *Te*-dimenzió hiánya okán. (Vö. Martin BUBER, *Én és Te*, ford. BÍRÓ Dániel, Európa, Budapest, 1991, 23.) Buber értekezése tehát nem a relációs (deiktikus) összefüggést, hanem a részesülés aktusaival kialakított *kölcsönviszony* természetét világítja meg.

hallatára; ez a mentális tapasztalat viszi a „szerelmi párt”, a kettőt „egy halálba”. Ebben a zónában a lélekvilág szenvedő lényei, a testüktől elszakított „szomorú lelkek” forrnak össze új, lényegi egységbe, a feltétel nélküli odaadásra törekvő egzisztálás közegébe, az Én–Te viszonyba. Az interperszonális kapcsolatban a participáció elve testesül meg.

A koegzisztencia tehát a *személy* létmódja, szemben az individuum létezésével.²³ Ezzel összefüggésben beszél Dante a szerelem szelleméről szemben a szenvedély erotikájával, a testi érzékiséggel és az érintkezéssel. Ámor ezt az érintkezést hivatott gerjeszteni, a „kétes mámort”, amelynek a két fiatal áldozatul esik. Éspedig azért, mert a spontán testi vonzódás nem ismeri az akarat szabadságát, mivel az a személyt illeti meg, amely Francesca és Paolo találkozásának elbeszélte történetében konkretizálódik. A test vágyának szimbóluma a „gyenge szív”, mely nem menekülhet Ámor nyílnak találatától, márpedig a szív Dante művében a szabad akarat centruma. Akkor is, ha odaadása nem mindig eléggé elszánt. Ezért van szüksége a léleknek saját akaratra, mely a tevékeny akarás – a cselekvés – belső készítésére szolgál.

A vallomás mint beszédmű egyben a bűn bevallásának és vállalásának nyelvi szintre emelését, közölhetőségét szolgálja, amit az „égi körtől” elzárt – s ezért szenvedő – lelkek érdekében ad elő a megnyilatkozó Francesca. Éppen a költő előtt, aki a költészet írott médiumában teszi olvashatóvá ezt a vallomást és fohászt. S egyúttal természetesen a költői szöveg olvasója számára is.

Az istenkáromló csapatból kiváló szerelmesek kimondottan a költői nyelv mesteréhez fordulnak: a pár „hálával jött a részvevő beszédhez” (Pok. V. 87). Ez a beszédmód ugyanis – dialogikus természetének megfelelően – a tevékeny odahallgatás, a másik válasza és szövegének megértése igényének tesz eleget, akkor is, ha elkárhozottakat érint. Mégpedig azért, mert a szenzuálison túli szférában egyesülők státusza a bűnhődő, a „szenvedő lelkeké”. Ebben az értelemben maga Dante is cselekvő részese a pár történetének; ő, aki hallja a bűnhődők istenkáromló kirohanásait, és ugyanakkor meghallgatja – hogy közvetíthesse – a szenvedőtársak vallomását-fohásztát az elérhetetlen „égi kör” felé. A szenvedély élménye a *szenvedés tapasztalatával* egészül ki ebben a történetben. Dante a szomorú elbeszélést hallgatva nem „befogadóként” viselkedik, hanem saját válságára, szenvedéstörténetére eszmél rá Francesca történetét értelmezve. Ez a felismerés határozza meg személyes részesülésének fokát, amit a megértés pillanatában az eszméletvesztéssel járó megvilágosodás katarzisa tesz nyilvánvalóvá. Tehát a részvét a Te-dimenzió igenlésén alapul, ezért a szenvedővel azonosulás is lehet a feltétlen odaadás aktusa – benne a szeretet lényegi természete nyilvánul meg.

Francesca történetmondása az Ámor által favorizált testiség, az érzéki élvezet kultuszát leplezi le. Ugyanakkor a szenvedés alanya a lélek intencióját, a regeneráló-

²³ Az individuum és a személy egyik első megkülönböztetése Szent Tamás nevéhez fűződik. Különösen hangsúlyozza, hogy mint személy a cselekvő ember nem az általános esete (nem az idea evilági árnya), hanem „megismételhetetlen” és „egyedüli”. A részesülés tehát nála azt jelenti, hogy a személy cselekvésének is vannak fundamentális elvei, amelyek megelőzik a konkrét tettet. (*Summa theologiae*, I q. 29a 1. arg 1. és ad 1.)

dást demonstrálja; azt is megvilágítja, hogy a szerelem tanúsága szerint a test nem kezelhető pusztán anyagi szubsztáncként. Dante szavaival szólva: a test a lélek foglalatosa, a lélek pedig öntevékeny valóságában az akaraté, mely az intellektus – az önmegértés – igényeként, impulzusaként fejt ki hatását. Ennek híján van a görög–latin szemléletet képviselő, Ámor nevet viselő figura. Dante hangsúlyozza: ehhez a névhez nem kapcsolható szubsztancia: „Ámor nem önmagában létező valóság, hanem annak képzelet csupán”, jóllehet „nem csupán szellemi termék, hanem testi valóság is egyben” (ÜÉ, XXV. 1.), tehát nem szubsztancia, hanem akcicens. A test nem önmagában létező adottság, de nem is pusztán organikus (anyagi) tényező, hanem létszerű *valóság*; a megismételhetetlen személy tevékeny jelenvalósága a materiális konkrétumok szintjén. Az anyagi-térbeli kiterjedés részeinek egységét a lélek ruházza fel emberi formával, azaz a szellem aktivitása *testesül* meg általa.

A test Dante költeményeiben is mint emberi – egyedüli emberi – forma az ajkak és a szemek közvetítésével válik a participáció alanyának testi-térbeli megnyilvánulásává. Ennek Beatrice alakja felel meg a költői megjelenítés síkján: a tiszta fény és a tiszta szó képviselésében. Amikor Beatrice testi valóságában többé már nem érzékelhető, tehát halála után, Dante újra meg újra megalkotja szerelme költői arcát *Az új élet* minden egyes költeményében. S mindig a jelzett két attribútum funkcióinak megfelelően. Minthogy távozása után az anyagi-térbeli test érzékelése kizárt, ennek következtében maga a hiány mint stimuláció fejt ki hatását, éppen a hiátus affektusa fokozza a vágyott lény alakjának újraalkotási igényét, a Te-dimenzió permanens regenerálását a szonettek és canzonék hosszú sorában. A hiánytapasztalatban az aktornak sem az élete, sem a költészete nem releváns a költői memória tevékeny működtetése híján. Az emléknymok regenerálását az ajkak és a szemek uralják; lírai megrajzolásuk sora nélkül – mint a szenvedő költő írja – „méltóképpen szólni nyelvem teljességgel képtelen” (ÜÉ, XXVIII).

Az „édes vágy” a testi érintkezés hedonista értelmezésének jelölésére szolgál. Ennek áldozata a szerelmi pár, Francesca teste ezért halt „csúf halált”. Az örömet kiválasztó ösztönös, „felszínes vágy” kultusza elfojtja a feltétlen odaadás érvényesülését, azaz a mentális és spirituális érintkezés vágyát, ami a közelség, az intimitás kialakulását akadályozza meg. A lelki és szellemi motiváció Dante szimbólumrendszerében a szívhez kapcsolódik, amelyben a vágy a hűséggel (részvéttel) egészül ki és a szeretetben egyesül. A mámoros testtel szemben a hieratikus test, vagyis a szív intenciói nyilvánulnak meg.

*Szerelmem, gyenge szívnek könnyű méreg
társamat vágyra bujtá testemért, mely
csúf halált halt – rá gondolni félek.*

(Pok. V. 100–102.)

A halál – a végzetes önkívület – a hústestet képes birtokba venni, minek következtében a szív másféle kompetenciái szabadulnak fel. Paolo sóhajaiban például egy új vágy szólama ad magáról jelzést; Francesca elbeszélésében e vágnak az értelme ölt

nyelvi formát. Ily módon az ösztönös vonzódás, illetve a kéjvágy átadja helyét a lelki diszpozíciónak (késztetésnek), hogy a spontán vonzódás spirituálissá lényegüljön át. Ennek hatására egyrészt az intellektus, másrészt egy magasabb értékrend szintjén revitalizálódik: „Szent mosolyáról olvasván a vágnak...” (Pok. V. 132.) A mosoly olvasható – ez azt jelenti, hogy jelként, szövegcsíráként is felfogható. Hőseink esetében ennek egy szerelmes regény szavai tesznek eleget.

Ezen a szinten nem a testek érintkezése, hanem az ajkak találkozása tanúskodik a szerelem természetéről, pontosabban természetének felismeréséről. Hiszen a Lancelot-regény olvasása, a szellemi szférában történő intellektuális koprodukciónak (érintkezés) motíválja a megújuló kölcsönös vonzódás – az intellektuális egyesülés – aktusát és intimitását. De immár a szerelem narratív diszkurzusának megvilágítása – a regény és nem a líra – alapján.

Az egyesülés a csókban realizálódik, de a regényben olvasottak imitációja alapján. Francesca és Paolo, ketten-egyként – az olvasás révén, úgymond, az Egy origóját (s nem a számszerű különbséget) – teremtik meg a Te-dimenziót; majd az olvasottak megértése nyomán a konkrét valóságban ismétlik meg az egyesülés aktusát: „ajkon csókol” (mint a regényben Lancelotto „rejtett szerelmét”). Ezzel zárul le a történet, amely egyben véglegesnek, öröknek bizonyul, azaz a szubsztancionális formában részt vevőket az üdvösség aurájába emeli. Aki a csókot adja, az, „aki tőlem többet el se válhat”; aki a Te-dimenziót többé nem iktathatja ki. Sem az ösztön, sem a vágy, sem az alaki vonzás indítékainak a hatása alatt.

Erről tanúskodik továbbá a vágy új költői megjelenítése, amikor a „Szent mosoly”, a regényhős ajkán megjelenő szakrális jegy Francesca ajkán ismétlődik meg. Megszólalásával az elbeszélő végrehajtja a csók nyelvi, illetve szimbolikus prezentációját. Ez az érintkezés ugyanis hagyományosan az üdvözlés gesztusa, akárcsak az elbeszélőként fellépő hölgy szava, illetve Beatrice konkrét megnyilvánulása, nevének eredeti jelentése alapján is. Ebben a konstrukcióban úgyszintén tetten érhető a holisztikus szöveggépzés működése. Az ajkak attribútumaként a mosoly a csend világába helyezi át alanyát, tehát kivezeti a harsány katarónia pokoli köréből – az üvöltözés közegéből az üdvözlés rendjébe.²⁴

A szerelem metaforái: fény, szív, szemek, ajkak

Az olvasásra rendelt szemek és a megnyilatkozásra rendelt ajkak – ezek a leglényesebb vonásai a Beatrice-arc lírai szépségének. Átaluk a testi közvetítésben nem valamiféle szomatikus tökéletesség, „esztétikai minőség” nyilvánul meg, hanem az érzéken túli, láthatatlan tartomány szignalizációja.

A szemek a fény közvetítését szolgálják, azon Fényét, melyet a középkorban a teremtett világ szubsztanciájának, az önmagát konstituáló eredeti erőnek tekintettek,²⁵ például Plótinosz és Szent Tamás – az egyik Platónt, a másik Arisztotelészt követve.

²⁴ Szent Ágoston az üdvözlés reményét látja a hitben (Uo., 434.), amint Dante ugyanígy a költészetben.

²⁵ A fény metafizikájáról Umberto Eco adott közre nagyszabású feldolgozást. Vö. Umberto Eco, *Művészet és szépség a középkori esztétikában*, ford. Sz. MÁRTON Ibolya, Európa, Budapest, 2002, 88–157.

Ezt ismeri fel Dante, mikor Beatricével kiérnek a legnagyobb égi körből – a Mennybe, amely „tisza fény”, „lelki fény”, „tisza öröm”. De a legfontosabb a következő megállapítás: „Olyan fény van ott, hogy a földi szemnek / láthatóvá lesz Alkotója benne” (Par. XXX. 100–102.), minden teremtményben. Láthatóvá a láthatatlan! A teremtő princípium válik megtapasztalhatóvá a Kezdet fényének inkarnációja által, különösen a hármas-egység szimbolikájában. Beatrice szemei ezt az empirikusan megközelíthetetlen szférát hivatottak közvetíteni; azt, amely megigézi – elhomályosítja vagy megtisztítja – a szerelmes férfi, majd a költő látását. Ezért neve ekkor – „tisza fény”, nem annak dolgokon visszatükrözött mása. A földi szerelemben a szubsztancia – a Hármasság – megnyilvánulása érvényesül, abban a valóságban, melyet szépnek találunk, így a Beatrice megjelenését övező szépségben is. A földi szerelem viszonylatában a természetes vágyat kiegészíti a szerelem szellemének – megismerésének és értelmének – a vágya, amely a Fénynek maga is alkotó komponense, maga is egyik formája a szubsztanciának. Ezzel magyarázható az összevont kifejezés, mely a fényben az üdv-adás szimbólumát hozza létre: „Szerelem, mely az eget csitítja / üdv-fénnyel...” (Par. XXX. 52–53). Tudjuk, hogy Beatrice, az égi fény közvetítője, már neve alapján is – Üdv adó.

Azt is jól tudjuk (s a középkori ember is tudta), hogy a fény teszi érzékelhetővé a dolgot – anyagát, alakját és színét – a róla visszaverődő fotonok hatására. De Beatrice nem ezt prezentálja. Ő megszemélyesíti és szemei sugárzásával közvetíti a fényt, pontosabban a fény öntevékeny működését. Például már az érzéki érdeklődést megelőző gyermekek, a kilencéves fiú és az alig kilencéves kislány között – az észleletben (majd az ifjú látomásaiban) a vonzót, a szépben pedig a szerethetőt. Ebben az értelemben a fény lehet a női princípium manifesztációja. Jóval azt megelőzően, hogy az érett és vonzó női test szemlélhető plaszticitása a szépség médiumában öltene formát.

Ezzel függ össze természetesen, hogy a szeretett nő teste nem érzékelhető a látásra, valójában a gyönyörködésre beállítódott ifjú mohó tekintete számára, sőt a „legnemesebb” hölgy távozása után még a holttest sem. A fehér lepelbe burkolt alak az életvilág szintjén is el volt takarva. Már az első találkozás pillanatában is a hófehér ruhát viselő figurát – s nem a szép testű asszonyt – láthatja rajongója. A szimbolikus kifejezés az arc szépségét karakterizálja. Az arcnak – mint már tudjuk – két attribútuma alkotja figuratív összetevőit. A szemek a fény aktorai, s a „tisza lélek” sugárzó közvetítői; az ajkak pedig az üdvözlésre alkalmas „tisza szót” formálják meg az üdvösségi diszkurzusban. Dante akkor kerül válságba, amikor Ámor közbenjárásának köszönhetően az ajkak elnémulnak, s az üdv közvetítése meghiúsul, sőt még a reménye is. Ettől kezdve a költő szemei hosszú időre könnyekben fürödnek s látását homályosítják el. A kisírt szemeket ugyanaz a szín markirozza („a vörös karika”), mint amelyet először a gyönyörködés tárgyán, a testet borító, elfedő vörös ruhán észlelt: következképpen a rajongónak nincs módja a tiszta fényforrás sugarát követve szemlélni a világot. Ennek okán következik be a szemek „állhatatlansága”, amikor Dante az ablakban megpillantja a nemes hölgyet (donna gentile), új, „vélt szerelmét”, azaz érzéki vágya újabb fellobbanásának tárgyát. Ez a fellobbanás ugyancsak Ámor közbenjárásának köszönhető, akárcsak a beatricei üdvözlés megakadályozása.

Az új élet szövegében a XXI. fejezet szonettje tanúsítja, hogy Beatrice, aki ott ébreszti fel a szerelmet, ahol Ámor szendereg, mindig a legnemesebb hölgy nevét kapja meg Dantétól, – de egyszer se az „édes” jelzőt.

Szerelmét szemében hordja híven,
s megnemesül, kire áldón szemet vet,
felé fordul mindenki, ahogy elmegy,
s üdvözlete remegést kelt a szívben.

(*ÜÉ*, XXI. 2.)

Az ajkak megnyilatkozása során a csoda szignalizálódik; hatására az irgalom, az üdv szép szavára figyelhet az üdvözlés címzettje. A szó viszont a „remegő” szív (a tevékeny és éber lélek központjának) jelzése. Dante költészete – saját bevallása szerint – nem ismeri azokat a szavakat, amelyekkel a szerelmet manifesztáló szépséget definiálni lehetne. Azt a poémában a hölgy „nemes tekintete” s „ajka szép csodája” jeleníti meg. A csoda a Szentháromságban ölt formát – ugyanazon szubsztancia három személyében. Ez az, amit Beatrice mosolya hivatott képviselni, s amit Dante az irgalom megtestesítője, Madonna mosolyával rokonít (*ÜÉ*, XI). Beatrice halála után „áldott Szűz Mária királynőnek lobogója alatt” (*Uo.*) nyer menedéket, vagyis az üdvösség ígértét (*ÜÉ*, XXVIII). Az Istenanya feltétlen odaadása ugyanis a második személy megtestesülése révén konkretizálódik, ezért „áldott” és Boldogasszony. Az inkarnáció révén ugyanis a Fiú személyében az Atya akarata – a megváltó akarat – testesül meg az emberek földi világában. A Madonnával megvont párhuzam révén éri el Dante, hogy Beatrice alakja által „a legnemesebb Üdv üdvözölt” (*ÜÉ*, XI. 3.) – kivívta „óvó kegyét Madonna Irgalomnak” (*ÜÉ*, XIII. 9).

Az új élet ciklusában az attribútumok szimbolikus értelmezése kiegészül a mentális kompetenciák – az emlékezés, a szemlélet, az értelem és a gondolkodás – vizsgálatával. Dante nem tagadja: a szép iránti fogékonyság felkelthető az érzéki tulajdonságok egysége alapján – ennek foglatát tekinthetjük a képzetten alapuló szemléleti képnek, amely a költő fogalmazásában a szem produkciója; a lélekben az ész érvei alapján fejti ki hatását az intellektus tevékenységére. A szemléleti kép a tulajdonságok hasonlóságát jeleníti meg. Például ilyen a részvétteljesnek mutatózó pillantás az ablakban látható „nemes hölgy” esetében; az ő arca ugyanis ugyanolyan „halványkának” mutatkozik, mint amilyen Beatricéé lehetett. Ezt a hasonlóságot a szemléleti képben rögzített vonások alapján azonosítja s tekinti szépnek a hölgyben – térbeli-testi alakjában – gyönyörködő bánatos ifjú. Természetesen ez a vonzó alak is Ámor sugallatára, „Ámor akaratából bukkant fel”. Ezért bizonyul a lírai rekonstrukcióban álnokságnak, a „szemeim állhatatlanságát” meghatározó erőnek.

Azonban az emlékezet irodalmi rekonstrukciójában Beatrice lírai – az analógiától független – alakja épül fel. Ez a virtuális alakmás szembe kerül az ablakban látható jelenséggel – a láthatatlan a jelenben láthatóval; a percepció a memóriával; a múlt a jelennel. Ekkor Dante meg hasonlítása következik be, amelyről ő maga számol be az önreflexiót (és önvádat) is megfogalmazó szövegben: „E szonettben ketté

osztom magam gondolataim megosztása szerint”.²⁶ Versalanyként az érzékit a megértés síkján rekonstruálja, azaz a szemléletet a jelentés felől igyekszik újra-azonosítani. Ily módon a szemléleti kép a gondolkodás tárgyává változik át.

Dante elképzelésében a lélek többféle inspiráció forrása. Jelen esetben két kompetencia mozgósítását látja el: az egyik a szemek működésében, a másik a szív mozgósításában érvényesül. Az egyik a „szívet” igyekszik megszólaltatni, a másik a lelki keserűséget uraló „ész” szavát. A versben a költői gondolkodás alanya rögzíti a belső kétszólamúságot, éspedig avégett, hogy közölje, az „egyik a másiknak mit mond”. S végül, hogy feltárja: „a szív a maga részéről szemben áll a szemekkel”. A látás adatait az ész szintézisbe rendezi, létrehozva az optikai tulajdonságok egységét, azaz a szemléleti képet fogalommal transzformálja. A Beatrice alakmásának tűnő nemes hölgy látása az érzéki vágyat ébreszti fel a nosztalgiába menekülő „bánatos lélek” vizsgálására. Ebben a költő az „átkozott szemek” – az alaki-testi szépség optikai modelljének – művét éri tetten. Az erre reflektáló szív, tehát a szerelmi vágy központja, egy másik – ellentétező – válasszal él, ami nem a gyönyörködő, hanem a szorongó lélek teljesítménye. Ez egy új inspirációnak – új vágnak – a felismerését eredményezi, amely a szépséget Beatrice lírai látomásában alkotja újra: „a páratlan nemességű hölgyre való visszagondolás vágya még mindig nagyobb volt bennem, mint a másik látásáé” (kiemelés tőlem – K. Á.). Az ész által reflektált érzéki vágyhoz (s a szemléleti kép esztétikai minőségeihez) az emlékezet poétikai rekonstrukciója társul, amely az ikonikus szépre orientálja a gondolkodót. A versnyelvi látomás szövegében a szép hordozóját mint „áldott képmást látni”, vagyis nem a szemléleti képnek (a hasonlóságnak), hanem az ikon azonosságán alapuló szép valóságának megfelelően. Az ikon az érzéki képet jelentése – nem térbeli alakja – felől közelíti meg, erre utal a visszagondolás médiuma, a versnyelv, amely nem képet alkot, hanem az irodalmi megértés orgánumát, a szót. Az új megjelölés a tárgy szemantikai modelljét állítja elő. Ezt a szépségidentitást az „áldott képmás” ruhazza fel jelentéssel. Az ikon Danténál Veronika kendőjére utal, „amelyet Jézus Krisztus azért hagyott ránk, hogy emlékezzünk az Ő isteni szépségére”. Mármost Beatrice szemeinek sugárzása éppen ezt a szépséget közvetíti – nem saját megjelenését esztétizálja. Már tudjuk, a költői látásmód a szépet a bölcs művészettel rokonítja, melyben – akárcsak Dante poémájában – a dolgok szoros rendje, „a Forma teszi Isten képévé az Egészet” (*Par.* I. 103–105). Hiszen maguk a dolgok – nem másolataik – testesítik meg a valóság egészét prezentálni képes szubsztancionális szépet.

A szív inspirációját realizáló lírai költészet a szerelmi vágyat a visszagondolás vágya felől is megértendőnek minősíti; a szép alakot a költői memória – azaz a múlt története – szintjén regenerálja. Az emlékezésaktusok sorozatát azok a kötetbe foglalt költemények alkotják, amelyek Dante és Beatrice személyes történetét adják elő a memória narratív rekonstrukciója révén. Egy ilyen valós személytörténet – s a benne kiépülő Én–Te-dimenzió – hiányzik a „nemes hölgyet” demonstráló szépség

²⁶ Az *ÜÉ* XXXVIII. és XXXIX. fejezeteinek szövegére vonatkozó utalásokat Baranyi Ferenc fordítása alapján idézem. (86–89.)

szemléleti modelljéből. Ezért ambivalens a jelenség végső értékelése a költeményben. A jelző ugyan „a nemes hölgyet idézi fel, [aki] amúgy a lehető leghitványabb volt”. Dante poémájában temporalizálja, a személytörténet egységébe implikálja az empirikus valóságot, például az infernalis megtapasztalásának történetét is. Dante azt vallja, hogy más úton a valós rend szépségéhez, s így a szereleméhez sem lehet hozzáférni.

Szépség, akarat, szabadság: implikációk az orosz kultúrában

1. Puskin reflexiójáról már szóltunk. Az ott vázolt rekonstrukcióval egy hipotézist igyekeztem felvázolni, melynek alapján a költő által jelzett formarend *holisztikus* szerkezetére lehet rávilágítani.

Megemlítek még egy fontos kapcsolódást, mely a szerző és a hős viszonyának kezelésével függ össze. Dante egy síkra helyezte az elbeszélőt és az elbeszélőt, a hőst, a narrátort és a szövegsubjektumot. A párbeszédes közlésformával Puskin célja a *Jevgenyij Anyegin*ben is az, hogy személyes érintkezésen alapuló regényformát hozzon létre. Célja továbbá a szerzői önprezentáció nyomatékos manifesztációja magában a mű szövegében, ami egyrészt a hősével, Anyeginnel folytatott párbeszédnek útján valósul meg, másrészt az olvasóhoz forduló kitérőkben, ahol a regényműfaj, illetve a prózanyelvi és versnyelvi epika különbözőségének kifejtésével szembesülünk. Ezekben az anarratív szövegekben (parabázisokban) a regényíró metapoétikai és kultúrfilozófiai problémákról értekezik. Ezáltal a verses *regényben* a dantei modell kiegészül azokkal a digressziókkal („lírai kitérőkkel”), amelyekben az olvasóhoz intézett kérdések, magyarázatok és világirodalmi párhuzamok implikálása történik meg.

2. Gogol narrátora ugyancsak kéz a kézben járja be hősével a kietlen, életvilággal nem rendelkező pusztaság (az orosz alvilág), a perspektívátlan világtalanság jelképévé lett végtelen tér úttalan régióit, aminek Dante művében az erdő felel meg. Közben parabázisként működő anarratív kitérőiben, hőse, Csicsikov útitársaként, az Író pozíciójából arról elmélkedik, hogy az infernalis árnyalakok, az áruba bocsátható emberi lények, a „holt lelkek”, hogyan válhatnak a modern regényirodalom hőseivé ott, ahol ezt megelőzően az epikus irodalmi tér a héroszok, a lovagok, az Anyeginnek, a Don Juanok, a Don Carlosok és Wertherek, egyszóval a kivételes individuumok privilégiuma volt. Hogyan lehet regényhős a közember (a „kisember”)? – ez a modern elbeszélőművészet szerzőjének központi kérdése.²⁷

Művét, a *Holt lelkeket* poémának nevezi Gogol a jelzett „lírai kitérők”, az író ars poétikai dilemmáit kifejtő önprezentációi alapján. A regény első részét, a kvázi-komédiát deklarálta Dante *Infernó*jával rokonítja, jelezvén, hogy a második és a harmadik könyv megírása során is az *Isteni színjáték* mintáját fogja követni. Sajnos, ez a terve már nem valósulhatott meg, jóllehet a második rész is elkészült, de a remekmű végül is az infernalis pusztítás, a tűz martaléka lett.

²⁷ Ennek a teljesen eredeti problematikának a jelentőségét nyilvánvalóan felismerte a *Toldi* szerzője, amikor *A kőpönyeg* magyar nyelvre való fordítását elkezdte.

3. *Beszélgetés Dantéről* (1933) címmel Oszip Mandelstam jelentetett meg esszét, amelyben elsősorban a tercínák ritmusképletéről, illetve a pokol és a láger párhuzamairól értekezett eredeti módon.²⁸ Kelemen János önálló tanulmányt szentelt e nagyszerű írás értékelésének.²⁹ Úgy tűnik, Mandelstam ugyancsak a holisztikus megközelítést követi – a szabályozás három szintjének egyazon elvét hangoztatva. Akmeista lévén, a költői megnyilatkozás anyagára és a tercínák általi mesteri „megtanulási” formájára koncentrálna figyelmét – a dinamikus „formaképző lendület” képződményeire. Innen érthető a Dante-irodalomból ismert szimbolista és metafizikai, illetve esztétikai interpretációk meglehetősen éles kritikája.

4. Fontos még felhívni a figyelmet arra, hogy az új problémafelvetés már korábban, Dosztojevszkij jóvoltából megtörtént. A *Feljegyzések a holtak házából* olyan műfajteremtő narratívának – személyes elbeszélésnek – tekinthető, melyben kidolgozásra került a láger szépirodalmi reflexiója az orosz kultúrában. Itt narratológiai szempontból az a lényeges egyezés mutatható ki, hogy Dosztojevszkij is alapkérdésként kezeli a dantei kezdeményezést; jelesül azt, hogy az író aktorként is meg narrátorként is szubjektuma a cselekménytér és a szövegvilág kialakításának. Sokatmondó tény: mindkét költőóriás a hazájában halálra ítélt és pokoljáró száműzött volt. Ugyanakkor mindjárt szükséges aláhúzni: az itt érintett szövegekben nem életrajzi problémáról van szó, mint ahogy a művek sem önéletrajzi elbeszélések. A lényeg sokkal inkább az, hogy a prózanyelvi önprezentációban a száműzetést, a személyes láger-tapasztalatot egzisztenciális szituációvá, határhelyzetté valósítja át az irodalmi szöveg szubjektuma.

A reáliák konvertálását a regényfikció világába metaforikus átírások, illetve azok nyelvi prezentációja révén éri el Dosztojevszkij. Így módosulnak például a *pokol* ismervei a *ház* attribútumaivá. A holtakhoz hasonlított száműzöttek nem a gyehenna, hanem az infernalis köznapi valóság, a testi-lelki kiszolgáltatottság terében létesítendő „hajlék” lakói. Az elítéltek létezését ugyanis nem a pokolnak titulált fikció tere reprezentálja, hanem a reális, a konkrét történelmi valóság szituációi – az a hely a mindennapi gyakorlat terén, ahol minden diszkrimináció ellenére az elítélt ember él és élni akar; ahol a szenvedő lények saját önrendelkező életgyakorlat kialakítására törekcsenek s maguk alkotta törvények szerint kívánják érvényesíteni a bűn és bűnhődés tapasztalatán túlmutató vitalitást – a revitalizálódást. A tábor lakói egyáltalán nem a zord szibériai körülményektől és a foglárók, táborparancsnokok s elvetemült fegyenc-társaik kegyetlenkedéseitől szenvednek leginkább. A holtak titulált lények az életre vonatkozó akarat érvényesítéséről nem hajlandók lemondani még a rabság, a kényszermunka, a megalázás és a büntetés embertelen körülményei között sem. Ott sem, ahol a halállal rokonított „abszolút” nyomorúság krízishelyzeteinek minden-

²⁸ Oszip MANDELSTAM, *Beszélgetés Dantéről* = Uő., *Árnyak tánca. Esztétikai írások*, szerk. ERDŐDI Gábor, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 82–133.

²⁹ Vö. KELEMEN János, *Mandelstam Dantéja* = „Szabad-ötletek...” Szőke György tiszteletére barátaitól és tanítványaitól, szerk. KABDEBŐ Lóránt – RUTTKAY Helga – SZABÓNÉ HUSZÁRIK Mária, ME BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola – Szabó Lőrinc Kutatóhely, Miskolc, 2005, 457–466.

napi valóságával, az elviselhetetlen próbatételekkel és kínzásokkal szembesülnek, méghozzá lépten-nyomon, szünet nélkül. Ebben a világban az infernalis nem kivételes – másvilági – formákban jelentkezik, hanem a mindennapi rutin normájaként a primer, közvetlen tapasztalatban. A rendhagyó, az extrém vagy akár a fantasztikus ebben a világban törvényszerűen van jelen léghelyzeteik minden pillanatában. Végül is az infernalis mutatkozik „szabályszerűnek”, sőt, immár szokványosnak.

Turgenyev volt az a kortárs, aki a *Holtak háza* és a *Pokol* közötti áthallásokat elsőként érte tetten.³⁰ 1861 decemberében Párizsból Dosztojevszkijhez küldött levélben olvashatjuk: „Nagyon hálás vagyok Önnek, hogy elküldte a *Vremja* második számát, melyet nagy érdeklődéssel olvasok, különösen az Ön *Feljegyzéseit a holtak házából*. A *fürdő* képe egyenesen dantei, akárcsak a különböző személyek karakterizálása (pl. a Petrové); ezek kidolgozottsága nagyon árnyalt és pszichológiailag hiteles”.³¹ Ennek a láttatásnak a fényében a szokványos tisztálkodás helyszíne is hátrahelyezetté módosul a *fürdő* leírásában.

A nézőpont sajátosságát a keresztény értékrendhez, a bűnös ember megismételhetetlen egyszerűségéhez való aktori – tevékenyen részt vállaló – viszony határozza meg; az elbeszélő ebben a köznépi mentalitást, az „orosz karakter” leghitelesebb vonásait és értékorientációját éri tetten. A száműzetés után, az 1860-as években kidolgozott elméletében, de később nagyhatású Puskin-beszédében Dosztojevszkij egyértelművé teszi: sem a liberális reformerek, sem a szlavofil ideológusok válaszait nem fogadja el. Új alternatívát fogalmaz meg az orosz vezető értelmiség számára – a konvergenciát, a perlekedők egyesülését, a népi kultúra talaján megvalósítható összetartozást. „Vissza a népi talajhoz!” – az orosz mentalitásban megőrzött eredeti alapokhoz, az igaz kereszténységhez, Krisztus alakjához, akit Felszabadítónak nevezett Dosztojevszkij, éspedig az akaratszabadság elve alapján.

5. Az akarat problémájához vizsgáljuk meg a *Paradicsom* V. énekét, Beatrice szavait:

Isten kezéből legnagyobb ajándék,
mit jóságához méltóvá teremtven,
legbecsesebbnek szánt az égi Szándék,
az akarat-szabadság; ezt jelentvén
minden eszes teremtmény akaratja:
és más se kapja, mint eszes teremtmény.

(*Par.* V. 19–24.)

Eszerint természetéből fakadóan az ember eleve rendelkezik az akarat képességével, amit – úgymond – ajándékba kapott. Létlehetőségről van szó, merthogy az egyszerű, konkrét emberi cselekvéstől eleve függ az akarat mozgósítása. A személy konkrét cselekvése egzisztenciális jelenvalósággal ruházza fel a szubjektumot, mert amit egy adott személy megtehet, azt rajta kívül senki más meg nem teheti.

³⁰ A regényt 1861–1862-ben a *Vremja* című folyóirat tette közzé.

³¹ И. С. ТУРГЕНЕВ, Полное собрание сочинений, Письма, Том IV, «Наука», Москва, 1964, 319–320.

Az akarat tehát *ab ovo* szabad, nem járulékos sajátossága az emberi lénynek: s ennek Dante szerint az *akaras akarása* a feltétele. A poemában így fogalmazott: „Nem hal az akarat, ha nem akarja.” (*Par.* IV. 73.) Hiszen a teremtménynek, a feltételes akarat aktorának az a rendeltetése, hogy az életvilágba inkarnálja a magasabb inspirációt, ahogy ezt megteszi konverziója során Szent Ágoston a belső szó – *a verbum cordis* – elsajátítása nyomán.

Ilyen belső invokáció, „a bölcs merés” szava hangzik föl a mélységes erdő szélén, s elindítja Dantét az új élethez vezető vészes úton. Mesteréhez fordulva mondja: „Menj! Legyünk ketten egyek akaratra [...]” (*Pok.* II. 138). Az egyesülés aktusát már itt, a kezdet kezdetén az akaratszabadságot érvényesítő bölcsesség megnyilvánulásának mutatja a költő. Természetesen ezt a szívből jövő szót a *Második ének* végén Beatrice artikulálja:

Nos hát, mi lesz? Mért, mért állsz itt? mi gátol?
mért hogy szívedben gyávaság a féreg?
mért nem vagy mernibíró, tette bátor [...]

(*Pok.* II. 121–123.)

A mondottak fényében a Szentlélek által képviselt feltétel nélküli akarat kiiktatása, tehát a személyes cselekvés lehetőségének az elhárítása a legsúlyosabb bűn. A különbözősöök, akik az *Inferno* szerint örök kárhozatra vannak ítélve, e bűn okán – megválthatatlanok. A költő így fogalmaz: „halniok lehetetlen délibáb” (*Pok.* III. 15–52).

Dosztojevszkij *Feljegyzések az egérlyukból* című elbeszélésének első részében³² járja körül a jelzett problematikát.³³ Illetve ennek tagadása kapcsán az infernalis, a földalatti ember figuráját, aki szó szerint idézi Dante szövegét: „az akarat, ha akarja”. (Aláhúznám: az orosz szövegben nem szerepel az „egérlyuk” lexéma.) Az eredeti cím az *inferno* orosz szemantikai megfelelőjét tartalmazza: föld-alatti (*podpolje*).

Az elbeszélő hős szemben áll a koreszmékkal – mind a determinizmus, mind a voluntarizmus, mind a nihilizmus 19. században uralkodó dogmaival. A hiteles megközelítés a regényíró szerint előírja az intézményektől, ideológiáktól és mozgalmaktól független akarat autonómiáját. Dosztojevszkij – Dante témáját értelmezve – „önrendelkező akaratról” beszél; arról az adományról-lehetőségről, amelynek megfelelően a cselekvő saját akaratára is képes nemet mondani, a Te-dimenzió kialakítása érdekében (vö: „Legyen meg a Te akaratod”). Dosztojevszkij a tagadás racionalista abszolutizálása – a „minden mindegy” ideológiája – felől világítja meg ennek működését. A téma az *Egy nevetéses ember álma* és az *Ördögök* szövegében kerül terítékre.

Az utóbbi regény cselekményvilágában az infernalis uralma nem egy fikcióban, hanem a történelmi lét konkrét, mindennapi gyakorlatában – a földalatti mozgalom

³² Fjodor Mihajlovics DOSZTOJEVSZKIJ, *Feljegyzések az egérlyukból*, ford. MAKAI Imre =Uő., *Elbeszélések és kisregények*, Magyar Helikon, Budapest, 1973, 669–795.

³³ Erről részletesen lásd: Kovács Árpád, „...tulajdonképpen miért, minek akarok én írni?...” *Az írás diszkurzív rendje Dosztojevszkij prózájában = Thomka-symposion. Ünnepi kötet Thomka Beáta köszöntésére*, szerk. KISANTAL Tamás et al., Kalligram, Pozsony, 2009, 230–243.

mechanizmusai szerint – irányítja az emberek sorsát. Eszerint az *inferno* titulus lehetne az egykorú földalatti mozgalmak fedőneve, a politikai és erkölcsi cselekvés világát megbénító illegális konspiráció logója. Képviselői politikai aktorok – ateisták, nihilisták, anarchisták és terroristák. Közülük sokan szocialistának álcázzák magukat, valójában elszánt, mindenre kész politikai kalandorok. Sőt a „minden mindegy” szolipszizmusa alapján még ennek a manipulációnak a bevallását, reklámozását is zsarolásra és hatalomgyakorlásra használják. Az orosz csoportok vezére, Pjotr Verhovenszkij az a manipulátor, aki tekintélye növelése érdekében fegyvert is kovácsol magának ebből a propaganda színterein: ily módon tüntet is azzal, hogy hazudik a nap minden órájában: „Nem mondok ellent önmagamnak. Én szélhámos vagyok, nem pedig szocialista”.³⁴ Ezúton az illegalitás taktikáját a közbeszéd manipulálására, a nyelvjátékokra is kiterjeszti. Ennek következtében Verhovenszkijnél sem az elsőfokú, sem a másodfokú kijelentésnek valóságtartalma nem azonosítható. Hiszen eszerint a hazugságról szóló megnyilatkozás is hazugság, vagyis egyikről sem állapítható meg a kijelentés relevanciája. A „minden mindegy” intenciót érvényesítő szójáték valójában a politikai manipulációt szolgálja. Dosztojevszkij regénye szerint ez a beszédstratégia a besúgóé, a beépített embernek, az állami titkosszolgálat ügynökének, az agent provocateurnek a nyelvjátéka.³⁵

Nem a forradalmat készítik elő a pokollal rokonított földalatti összeesküvés mozgalmairai, hanem „világforradalomnak” nevezik-álcázzák az egyetemes anarchiát: „Akkor aztán elszabadul a pokol! Lesz olyan felfordulás, amelyet nem látott a világ... Ködbe borul Oroszország, és sírni fog a föld a régi istenek után...”³⁶ Ez az újkori földalattiság az infernalis ideológiai ekvivalense Dosztojevszkij regényében.

Sztavrogin ugyan próbál ellenállni az illegalitásban kötelező rafinált, kíméletlen, erőszakos zsarolásnak és zsarnokoskodásnak,³⁷ s úgy tűnik, nem képes az anarchista manipulációk csapdáitól megmenekülni. Végső soron ezért lesz öngyilkos. De paradox módon ezzel a tetteivel mégiscsak szabadon rendelkezik. Nem bírja elviselni, hogy személyét és tekintélyét továbbra is a pusztító manipuláció eszközeként használják fel. *Nem akarja!* Pilátusi semlegessége okán sem a független, sem az idealizált – de mindenképpen elvakult – eszmehősök közé nem sorolható be. A szabad választás ignorálása alapján őt a regényszöveg a „langyos” jelzővel illeti, s a *Jelenések* szövegkörnyezetébe helyezi a sztarec, Tyihon tolmácsolásában.³⁸

Láttuk, ezzel összhangban a se hideg, se meleg figurákat Dante is hangsúlyosan kezeli. „Vak napjaik oly szürkén s tengve telnek, / s halniok lehetetlen délifáb” – írja Dante az *Inferno* harmadik énekében. Ugyanis a közömbösök számára sem a *Pokol*, sem a *Purgatórium* próbatételeinek tapasztalata nem adatik meg – sem élni, sem meg-

halni nem képesek. Ezek azok az árnyak, „kiket nem ért dicséret, se gyalázat [...] lelükben nincs se erény, se vétek [...] Az ég elüzte s itten kóborolnak, / mert őket a pokol is szégyenelte: / nem kellett sem égnem, se pokolnak” (*Pok.* III. 25–67).

6. A *Karamazov testvérek* szimbolikája a vendégség motívumával aktualizálja a Szentháromság archetípusát. A szeretetvendégség kapcsán a *Kánai menyegző* jelenetét – az első csodatétel eseményét – idézi maga elé látomásában Aljosa. A vendégséget az Atyával érintkezés csodájaként – a Szerződés konkrét megnyilvánulásaként – értelmezi a *Szentírás*, miáltal a kegyelmi ajándék az élet valóságában tapasztalható meg, először Ábrahám történetében. A vendégül látott három angyal a jó hír közvetítője. A jelenet előképe a Szentháromság ideájának és többek között forrása az Andrej Rubljov ikonja által képviselt művészi megközelítésnek. A három angyal nem más, mint a három személy hiposztázisának az előképe, az egylényegű szubsztancia képviselőjében. Erre az ószövetségi kiindulópontonra hivatkozva fejt ki saját bölcséleti álláspontját a századforduló jeles orosz gondolkodója, Vlagyimir Szolovjov, aki sajátos vallásbölcséleti érvrendszert dolgozott ki,³⁹ amely szofiológia néven vonult be a filozófia történetébe. A vendégség jelképes – de ugyanakkor a mindennapokban közvetlenül tetten érhető – tapasztalata a kegyelmi gyakorlatnak és a feltétel nélküli elfogadás megnyilvánulásának. De nem pusztán a példázat betűje vagy annak teológiai magyarázata alapján, hanem a közvetlen életgyakorlat világában. Mintáját nem a spekulatív magyarázatok dogmatikája, hanem az ószövetségi esemény narratívája alapján argumentálja. A vendégség mint *agapé*, azaz szeretetlakoma az elesett, a kiszolgáltatott, a megalázott, a szegény, a vándor, az idegen elfogadásának mintaszere – ellenszolgáltatást nem váró – gyakorlata. Lényegében a felebaráti szeretet közvetlen – Te-dimenziót létesítő – megnyilvánulása, amit szimbolikusan az üdvözlés formája, a csók reprezentálhat.

7. A szofiológia szerzője egy olyan bölcsességmintát fejt ki, amelyben az Örök Nőiség elvére alapozott szépség megismerési értéke dominál, akárcsak Dante poémájában, ahol Beatrice a Bölcs művészet rendjében jelöli meg azt az értelmezői mintát, amely a gondolkodás szeretetéről – a hit és a tudomány, a költészet és a bölcsélet egyesüléséről – tanúskodik: *philo* + *sophia*.

A szépség bölcs nő képét ölti fel –
s ez tetszetős a szemnek is, a szívben
vágy ébred ettől, mely nem szűnik égni.
(*ÜÉ*, XX. 5.)

Beatrice szépségének kitüntetett attribútuma tehát a szem, melyet szüntelenül látni akar a vágyakozó férfi a „rabtartó Ámornak” kiszolgáltatott ifjúkori vonzódása alapján. A vágy aktora a szem – nem az élet, hanem annak egyik látható aspektusa,

³⁴ Fjodor Mihajlovics DOSZTOJEVSZKIJ, *Ördögök*, ford. MAKAI Imre, Magyar Helikon, Budapest, 1972, 460.

³⁵ Ezt az ügynökfigurát az ifjú Dosztojevszkij saját besúgója alapján már az 1840-es évek végén személyesen is jól ismerte. Kis híján életével fizetett ezért a tudásért.

³⁶ DOSZTOJEVSZKIJ, *Ördögök*, 461.

³⁷ Például az öngyilkosság elvi motíválása, a kollektív gyilkosságok és a tűzvészek megszervezése és végrehajtása révén.

³⁸ DOSZTOJEVSZKIJ, *Ördögök*, 472.

³⁹ Владимир Соловьев, *Собрание сочинений Владимира Соловьева*, т. 1. СПб, 1911, 32–340.

felülete; a látvány, az észlelet reprezentációja; mint az esztétikai antropológia aktora, a képzet reprezentációinak foglyává válhat. Ezt a képzetet – az észleleti képet – szorítja ki a szépség irodalmi, versnyelvi prezentációja, azaz Beatrice költői képe. Tehát immár nem a szemlélet, a látvány vagy a látomás, hanem éppenséggel a szépség észlelhető formáinak hiánya – a hiány megfogalmazásai – okán. A narratív memória szintjén Dante a hölgy sugárzó tekintetére koncentrálna, úgyszólván a „szépség szemével” tekint az egész teremtett világra.⁴⁰ Hiánya határozza meg a lírai szublimációt, valamint a költemények elegikus – szorongásos – diszpozícióját.

A szép nő anyaként jelenik meg a fiául fogadott Dante felismerésében: már az első találkozás-üdvözlés hatására Beatrice szép szemével tekint önmagára is a költő. Az ajkak öntevékenysége révén viszont szavakban ölt testet ez a női princípium: „De, ajkai szánó mosolyra gyúlva, / fordult felém ő, és sóhajtva nézett, / mint anya a lázbeteg fiára” (*Par.* I. 102). Ez a princípium a kivételes bölcsesség szintjén teljeseedik ki, mivel általa az „örök élet” – a Mindenség rendje – van megfogalmazva, illetve Beatrice ajkain megszólalva, értelmezve. A dolgok kölcsönviszonya és megértésének rendje („képe”) a művészi formában az Egész modelljét képezi le, s ugyanarról a konstitutív elvről tanúskodik:

S felelt: szoros rend van és bölcs művészet
a dolgok viszonyában; s ez a Forma
teszi Isten képévé az Egészet.

(*Par.* I. 103–105.)

Dante poémája a dolgok viszonyában tehát a participáció elvét tárja fel. A költői gondolkodás a Te-viszonyra irányuló „részvevő beszéd” eszközeivel operál akkor, amikor a szerelem szellemét, a feltétel nélküli odaadás eszméjét az életgyakorlat világába igyekszik beoltani. Ez az inkarnáció fogalmazódik meg *A félkegyelmű* című regényben bemutatott szépség-modellben, mely azt az implikációt is tartalmazza, amelyet a Dante–Cervantes–Dosztojevszkij paradigma képvisel a poétikában a női princípium költői megjelenítése kapcsán. Miskin herceg Nasztaszja Filippovna alakjára összpontosítva elsősorban a meghatározhatatlan szépség-esszencia evilági megnyilvánulását érzékeli. Némi túlzással azt mondhatjuk: elsősorban nem a nőt, hanem az ártatlan, megalázott személy vonzerejét tapasztalja meg, s még benne is a teremtett világ szépségét – annak legintenzívebb affektusát – fedezi fel. Akárcsak Don Quijote, aki sohasem láthatja meg Dulcinea szépségének konkrét vonásait. Viszont minden neki címzett szava és cselekedete a valóság igenlését, a szépség iránti odaadását demonstrálja.⁴¹ Talán éppen elérhetetlensége, hiányának állandósult

⁴⁰ Erről szól összefoglalóan *A szép mint transzcendentálé* című fejezetében Umberto Eco fentebb idézett könyvében. (40–61.)

⁴¹ A szép valójában nem normatív – paradox jelenség, mely a regényben a verbális elbeszélés készítésére szolgál: „lásd mindazt, amit érte teszek vagy mondok, hogy majd elbeszélhesd neki [...], nekem még le kell tépnem ruháimat, szerteséjjel kell szórnom fegyvereimet, fejjel kell a kősziklának rohannom, száz más ilyen dolgot kell tennem, amik majd csodálatot keltenek”. Vö. Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*, I., ford. BENYHE János et al., Európa, Budapest, 1966, 205.

diszpozíciója okán.⁴² Cervantes a regényköltészet jegyében a „szép cselekvést” avatja elbeszélése témájává: „ő tudott cselekedni, én meg írni”. Hőse, akárcsak Miskin herceg, a hozzáférhetetlenhez kapcsolódó feltétlen odaadást a legnagyobb „lovagi” (nem trubadúr) erénynek tekinti. Ezért deklarálna Dosztojevszkij: „A szép talány”. Nem definiálható. Azaz szubsztancionális forma.

Miskin ezt már az első találkozás alkalmával kifejezésre juttatja, amikor a hölgy arcképe alapján fejt ki álláspontját a földi szép ambivalens természete kapcsán: a szenvedély és a szenvedés együtthatásáról a női princípium megtestesülésekor a szép regiszterében. Ezt a szem, az arc és a test attribútumai közvetítik Dosztojevszkij regényében, akárcsak Beatrice kapcsán Dante művében.

Miskin eksztázisának forrása két tételben fogalmazódik meg. Az egyik: „A szépség váltja meg a világot”. A másik: „A részvét az egész emberiség legfőbb, talán egyetlen törvénye”. A szépség azzal válthatja meg a világot, hogy felfüggeszti a megszokásoktól vezérelt indifferens magatartást, s hogy a részt vállaló jelenlét inspirációja tud lenni. Dante szerint is a költészet a „részvevő beszéd” művének sajátossága. Eszméletvesztései (amikor a lélektől elhagyott testet holttestként prezentálja az író) mindig e törvény felismerésének hatására történnek meg (*Pok.* V. 140–142.; VI. 1–6.), amint Miskin herceg megvilágosodásai is az epilepsziás roham bekövetkezésekor. A részvállaló beszéd alánya maga is, művével is, száműzetésével is társa az orosz regényírónak.

8. A neves történész, Pjotr Bicilli tanulmánya Dante korát a totális szimbolizmus, illetve allegorizmus, valamint a hierarchizmus dominanciájával jellemzi, s fordulópontnak tekinti Dante értekezését a népnyelvről.⁴³ A *Színjátékban* a trubadúr szerelmi szimbolika jegyében leírt világ átkódolásra kerül, mégpedig a Beatricével megtörtént tényleges találkozás konkrét tapasztalatának hatására, mely Danténál egy másfajta diszkurzus igényét veti fel. Ez akkor válik nyilvánvalóvá, amikor a filozófiai szóhasználatot képviselő Vergilius megválna Dante társaságától, s helyén az új vezető, az angyali Beatrice jelenik meg, aki nem egy jelképes fikció figurája, hanem egy konkrét szerelmi történet alánya. A Bölcs Hölgy nem a szalonköltészet képeivel, de nem is a metafizika fogalmaival operál, hanem – Bicilli szerint – a valóságos és a költői szimbolika különbségének értelmezőjeként lép fel. Már láttuk, ennek az új nyelvnek a szabályait is kifejti a *Paradicsom* első énekében.

Tegyük hozzá, Dante művében a művészet valóban nem a filozófiai szimbólumrendszer, hanem a dolgokon belüli és a dolgok közötti viszonyban érvényesülő szoros rendet, a konszubsztancionális egységet tárja fel. Azt az egylényegűséget, amelyet a filozófus, a teológus és a költő – Arisztotelész, Szent Tamás és Dante – művei eszmélkedésünk számára létrehozott. Dante nem akar definiálni: „az Esszenciát szemmel látni, / melyben emberi létünk beolvad az Úrba. / Ott látható lesz, amit hinni kell, nem / bizonyítani [...] mert bizonyíthatatlan” (*Par.* II. 41–45). A megismerésnek

⁴² Ennek a diszpozíciónak felel meg az irodalmi gondolkodásban a *szorongás*, mint az európai kultúra domináns antropológiai tényezője.

⁴³ П. М. Бицилли, Элементы средневековой культуры, Мифрил, Санкт-Петербург, 1995, 39–54, 191–198.

korlátai vannak: „az észnek szárnya kurta” (*Par. II. 56*). A szép mint a létmegértés inspirációja tudás és nem tudás határán jelenik meg, ott, ahol a tudás érvei a költői bölcsesség rendjében kerülnek megalapozásra – megítélésre és újrafogalmazásra. Abban az összefüggésben, amely a megismerhetőt a megismerhetetlennel, a szimbólumot a szimbolizálendőval, a végest a végtelennel való érintkezésének pontjain tárja a gondolkodó elé. Mintája lehet a kör, melynek középpontjától egyforma távolságra esik az őt alkotó egyenes minden egyes pontja (*ÚÉ, XI. 4*). A körök mentén vándorló költő állandóan a véges és végtelen érintőjén mozogva keresi az új élethez vezető utat. Ezen az úton nem a filozófus, nem a teológus irányítja az öneszmélést, hanem a költői diszkurzusban konstitutív elv – a női princípium – megszemélyesítője, Beatrice.

A jelölés árulása

A B S Z T R A K T

A nyelvi személyjelölés és általában az indexikus jelek arra emlékeztethetnek, hogy a jelölés akár az alapjául szolgáló művelet intenciója ellenében, sőt hiányában is képes elárulni a tárgyát és egyben önmagát. A tanulmány arra tesz kísérletet, hogy – irodalmi vonatkozásban – megvizsgálja, miként értékelhető az árulás kétértelműsége, vagyis az, hogy a jelölés egyben etikai vonatkozást is nyer: valamiféle exkluzív kommunikációs alakzat, például titok leleplezéseként is érthető. Támpontokat a klasszikus jelelméletek mellett Georg Simmelnek a titokról nyújtott alapvető szociológiai elemzése kínál. Irodalmi példáinak sorát Bret Easton Ellis *American Psycho* című regénye nyitja, amely az elbeszélő grammatikai önmegjelölésének referenciális bizonytalanságát egyfajta önárulásként engedti értelmezni. A névmásváltás etikai vonatkozásai kerülnek előtérbe Ottlik Géza *Iskola a határon* című regényének egy jelenetében, ezt követően pedig a költői megszólítás problémája kínál alkalmat hasonló összefüggések vizsgálatára. Rilke *Herbsttag* című költeménye azt mutatja meg, hogy miként áshatja alá a megszólítás az alapjául szolgáló én–te reláció stabilitását. József Attila önmegszólító költeményei (a korai *József Attila* [József Attila, hidd el. . .], valamint a Németh G. Béla által az úgynevezett *önmegszólító* verstípus kitüntetett példájaként tárgyalt *Tudod, hogy nincs bocsánat*) annak megfigyelésére teremtenek alkalmat, hogy miként fordulhat át az én és a te névmások találkozása egyazon jelöltben a fent említett kettős értelemben árulásba: önkéntelen leleplezésbe, illetve valamely specifikus kötelék felmondásába.

Aki azt mondja, *én*, legalább kétféle értelemben elárulja magát. A névmás egyfelől leleplezi, hiszen azonosíthatóvá teszi a beszéd forrását, és ezzel hozzáköti azt valamiféle önkifejezés, egy szubjektum manifesztációjának mintázatához, másfelől ki is szolgáltatja, hiszen – amennyiben mindenki más is megjelölheti magát énként – átsajátíthatóvá teszi bárki számára. Továbbá, és egyben a jelzett kettős következményrendszer folyamánként: az, hogy az *ént* mondó ilyen értelemben kikerülhetetlenül összeköti a beszédét saját magával, még ha ezt mégoly törekeny módon teszi is, egyben igényt formál ennek a köteléknek az elismerésére vagy visszaigazolására, vagyis arra, hogy *én*-mivoltát, beszédének saját, erre az éntre visszavezethető voltát tanúsítsák. Aki *ént* mond, arra formál igényt, hogy elismerjék, ő az az én, aki beszél. Ez az igény pedig természetes módon implikálja az ellenkezőjét is, nevezetesen azt az (etikai) elvárást, hogy amit nem mond (nem énként mond, *énként* legalábbis nem jegyez), az iránt ne tegyék olyan értelemben felelőssé, hogy – például valamiféle önkifejezés-ként – rá visszavonakoztatható legyen. A kommunikáció mindennapos gyakorlata ugyanakkor ezerféle bizonyítékot és érvet szolgáltathat amellest, hogy az önmagát a rendelkezésre álló nyelvi eszközök valamelyikével a diskurzus alanyaként megjelölő

beszélő kiszolgáltathatja, adott esetben valóban a szó rétegzett jelentésspektrumának széles tartományát ideértve elárulhatja magát eleve azáltal, hogy kommunikációba bocsátkozik, vagyis ahelyett, hogy elutasítaná azt (ami nem teljesen magától értetődő opció: bizonyos értelemben a kommunikációtól való elzárkózás is kommunikál), elfogadja a részvételt. Az a kockázat tehát, amit az én ilyen módon vállal, nem csupán nyelvi vagy ökonómiai színezetű, hanem etikai is: valaki azáltal, hogy – énként – beszél, elárul (közread, nyilvánossá tesz) egy információt, amivel egyrészt valamiféle árukereskedelem körforgásába bocsátkozik (hiszen mások számára értékesíthetővé tesz valamit, ami „csak” az övé volt), másrészt elárulja saját magát, elárul magáról valamit, ha mást nem, annyit mindenképpen, hogy ő az adott közlés forrása. Közismert, hogy a beszéd egyben jeladás is: aki megszólal, az elárulja például egy test ott-, illetve hollétét: elárulja többek között azt, hogy lélegzik (vagyis hogy él), ennyiben valóban elmondható, hogy „a beszédhang a test nyoma a beszédben”.¹

Könnyen belátható, hogy ez olyan folyamatokat is implikál, amelyek nem nevezhetők szándékoltnak: aki (valamiről) beszél, nem feltétlenül tervezi kommunikálni annak lehetséges jelentését (máshonnan nézve: továbbadni a megfejtés terhét), hogy megremeg, elcsuklik, elakad a hangja stb. – ismeretes, hogy ezek rendkívül informatívak minden kommunikatív szituációban. A beszélő olyasvalamit is elárulhat magáról, amit nem tervezett a beszéde által elárulni. A „titok” szociológiájáról nyújtott, máig alapvető jelentőségű elemzésében Georg Simmel egyenesen odáig megy, hogy az emberek közötti (többek közt: kommunikatív) közlekedés egyik legfontosabb alapja az abban tetten érhető aszimmetria, hogy az egyik tud valamit, amit a másik nem, úgy is értve, hogy többet tud (miközben persze kevesebbet is) a másiktól, mint amit az közzétenni vél.² Ez – és, jobban belegondolva, voltaképpen csak ez – kényszerít kommunikációra. A titok strukturálisan nézve nehezen kiküszöbölhető eleme a jelhasználatnak, hiszen, legalábbis a jel szerkezetéről alkotott konvencionista vagy arbitraritáselvű elképzelések keretei között, maga az a kötelék, amely egy jelölőt a jelöltjéhez fűz, eredetét és motiváltságát tekintve titokzatos, titkos. Ahogy Ferdinand de Saussure fogalmazott a jel önkényességének tézisééről adott magyarázatában, „a beszélőket nem kérdezik”, sőt maga a nyelv is pusztán egy imperatívuszban részesül. Saussure különös kis jelenetében azt mondják neki, a nyelvnek, hogy „a jel ez lesz, és nem más”. Talán még beszédesebb az a következtetés, amelyet Saussure ezt követően von le: ami megfigyelhető, az csupán az, „hogyan csúszik ki a nyelvi jel akaratumk ellenőrzése alól”.³ Ha ez így van, ha tehát a nyelvi jel lényege szerint egyfelől olyan titok, amely nem fed fel magát, másfelől olyasvalami, ami a használatban folyamatosan megvonja magát annak akaratótól, aki használja, akkor az árulás az eddig pedzegetett jelentésrétegzettségében nem csupán járulékos, hanem lényegi aspektusát tárja fel.

¹ Sybille KRÄMER, *A hang negatív szemiotológiája*, ford. IGNÁCZ Ádám, Replika 2011/4., 47.

² Vö. Georg SIMMEL, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Duncker & Humblot, Leipzig, 1908, 341–344.

³ Ferdinand de SAUSSURE, *Bevezetés az általános nyelvészethez*, ford. B. LŐRINCZY Éva, Corvina, Budapest, 1997, 96.

Az úgynevezett indexikus jelek gazdag tárháza arra irányíthatja a figyelmet, hogy a jelölés akár az alapjául szolgáló művelet intenciója ellenében, sőt hiányában is képes elárulni a tárgyat: a lángoló házat attól függetlenül elárulja a füst vagy egy beszélő viszonyát ahhoz, amit mond, annak ellenére leleplezi az elvörösödött arc, hogy szándékában állt-e megjelölni magát vagy sem. Az ujjlenyomat bizonyos intézményes keretek között az a jel, amely – egyben interpretánsként is viselkedve – garantálja és visszaigazolja tárgyának önmagával való azonosságát, például elárulja, hogy egy én valóban az az én. Ugyanezen intézményes gyakorlatok közepette azonban közismerten el is árulja azt, akinek a jele, felmondja a szövetséget jelhasználó és jel között, amennyiben ott jelöli meg, ahol az éppenséggel nem akar jelet hagyni. Előfordulhat azonban akár az is, hogy egy ént a cserbenhagyás értelmében árul el a megjelölése, legyen az az általa sajátként autorizált diskurzus, legyen az a tulajdonneve vagy egyenesen az a szócska, a névmás, amellyel önmagát jelöli, amikor beszél. Bret Easton Ellis hírhedt 1991-es regényének, az *American Psychónak* azon a – befogadásának tágas, ismeretelméleti és erkölcsi aspektusait is befolyásoló – bizonytalanságon alapul a narratív struktúrája, hogy a szövegben, ha nem is teljesen konzekvensen, de döntő részében énelbeszélőként színre lépő főhős, Patrick Bateman identitását (amely tehát ráütné ennek az ének és az általa viselt tulajdonnév öazonosságának pecsétjét a szövegre) a regény cselekményében nem igazolják vissza. Bateman és környezete egyik legjellemzőbb gesztusa a bizonytalanságot tükröző találgatás a színen feltűnő figurák azonosságát illetően, az, hogy rendszeresen összekeverik egymást, helytelenül aggatva helyesen megjegyzett tulajdonneveket emberi testekre. Ez kiáltó ellentétben áll azzal, hogy a főhős sohasem téved (legalábbis erre vonatkozó célzás nem található a regényben) azon öltözetek aprólékos (elsősorban a vonatkozó divatmárkák jegyeit felismerő) azonosítása során, amelyeket a környezete eléje tár. Mintha tehát ezek a viseletek inkább eltávolítanák vagy elrejtenek a testeket, valóban olyan próbababuvá alakítva azokat,⁴ amelyek ezt a funkciójukat közismerten pontosan azáltal tudják ellátni, hogy ők maguk teljességgel felcserélhetőek. Norman Mailer irodalom- vagy műfaj történeti értelemben igen beszédes, hiszen egyfajta lélektani realizmus elvárásait tükröző kritikai észrevétele, amely arra célzott, hogy Bateman alakja, tudata és motivációi végső soron elzártak maradnak az olvasó elől,⁵ innen nézve a regény bizonyos következetességét tárja fel, azt, hogy az elbeszélőre vetett pillantás sem nyerhet más támpontokat, mint amelyeket a regény a szereplői számára felkínál.

Amikor Bateman „vallomást” akar tenni az elkövetett rémtettekről, éppen ez a körülmény gátolja meg a művelet sikeres kivitelezésében. Beszédes maga a választott médium (telefonon tervezi, végül egy üzenetrögzítőre mondja el a beszámolót a tetteiről), hiszen – ami tulajdonképpen nem idegen a gyónás szituációjától – a vallomástevőt maga az ily módon elszigetelt hang reprezentálja és autorizálja, mintha tehát a hangról volna leolvasható a beszélő viszonya ahhoz, amit mond, miközben persze ez a hang el is leplezi a tulajdonosát, hiszen nem árulja el a vallomástevő testének

⁴ FODOR Péter – L. VARGA Péter, *Az eltűnés könyvei. Bret Easton Ellis*, Prae.hu, Budapest, 2012, 121–122.

⁵ Norman MAILER, *Children of the Pied Piper*, Vanity Fair 1991/3., 220–221.

tér- és időbeli hollétét. Ugyanakkor, mint ez eddigre már kiderült, a hangok sem egyénítik a regény szereplőit: Bateman azért meri például helyettesíteni az éppen bevallott gyilkosság áldozatának üzenetrögzítőre felvett közleményét az övével, mert felcserélhetőnek ítéli a hangját a sajátjával,⁶ nem sokkal később pedig eljátssza, hogy nem ő, hanem saját korábban felvett hangja válaszol egy hívásra (310/220.). Másutt, amikor egy taxis támadásának (bosszújának) esik áldozatául, aki felhívja a figyelmét az őt ábrázoló fényképes körözési plakátokra, arra vél hivatkozhatni, hogy az arc azonosítása tévedésen alapulhat („– Azt hiszem, maga tévesen azonosított engem, mintegy – mondom”; „»You’ve, like, incorrectly identified me,« I’m saying.” – 558/399.). Megjegyzendő ehhez, hogy Bateman eleve a reprodukcióhoz és a visszajátzáshoz köti a „megértés” lehetőségét, bármit jelentsen is ez itt. Az egyik kéjgyilkosság előkészületeit magyarázva így fogalmaz: „Akárcsak máskor, most is filmre veszem a lányok halálát, mivel ettől remélem, hogy talán sikerül megértenem őket.” („As usual, in an attempt to understand these girls I’m filming their deaths.” – 432/304.). Mindenesetre a hangok eme felcserélése lesz az egyik oka annak, hogy Bateman vallomása a gyilkosságról nem lehet meggyőző. A másik pedig itt is a szereplők felcserélhetősége: a meggyilkolt Paul Owent szemtanúk többek közt azzal a Marcus Halberstammal látják, akit rendszeresen összekevernek Batemannel (386–389/272–274.). A vallomás – többé-kevésbé találmokra kiválasztott – címzettje Harold Carnes, pontosabban az ő üzenetrögzítője, amelyre Bateman nyomatékosan rámondja a saját nevét is. Bateman elhatározását, amely egyébként egy akciófilm jeleneteire emlékeztető kulisszák között születik meg, azt tehát, hogy „közkinccsé teszem azt, ami mindeddig csupán az én magántébolym volt” („to make public what has been, until now, my private *dementia*” – 500/352.),⁷ olyan megfogalmazás közvetíti, amely – nem egyedül ezen a ponton a regényben – nyilvánvaló kételyt ébreszt az elbeszélői tudat megbízhatóságát illetően. Igaz, hogy maga a nyelv, sőt a face-to-face kommunikáció is inkább gátnak bizonyul az igaz vallomás kivitelezése és ellenjegyzése számára: abban a sokat idézett jelenetben, ahol Bateman egy beszélgetés során a foglalkozását firtató kérdésre válaszolva utalást tesz nem-nyilvános kedvteléseire („I’m into, oh, murders and executions mostly.” – 206.), ez olyan – nem regisztrált – elszólásnak bizonyul a címzett dekódolásában, amely lényegében Bateman nyilvános identitását állítja helyre, referenciálisan helyesen („mergers and acquisitions”).⁸ A vallomás egyetlen tanúja a nyelv lesz, amennyiben az *American Psycho* szövege elárulja, hiszen alfabetikusan rögzíti (vagy éppen ellenkezőleg: egyáltalán nem hitelesen manipulálja? ki tudja, mit mondott Bateman *valójában?*) a sorozatgyilkos közlését, ezt azonban a regény diegetikus világában nem igazolja vissza senki.

A regény fináléjának első fontos mozzanata az, amikor Bateman élőben találkozik Carnesszal, és szóba hozza a rögzítőre mondott vallomást (amelyre tehát emlékezik).

⁶ Bret Easton ELLIS, *Amerikai psycho*, ford. BART Imre, Helikon, Budapest, 1994, 308.; *American Psycho*, Knopf Doubleday Publishing Group, New York, 1991, 218. A további hivatkozásokat lásd a főszövegben.

⁷ Kiemelés tőlem – K.-Sz. Z.

⁸ A magyar fordítás a következőképpen adja vissza, inkább helyettesíti a szójátékot: „a gyilkossági szakmában dolgozom, de kivégzésekkel is foglalkozom” – „aki vállalatokat ad meg vesz” (291.).

Carnes azonban nem hitelesíti, sőt nem is igazolja vissza a vallomást, ugyanis Bateman másvalakiként azonosítja, az előadottakat pedig hihetetlen fikcióként, egyfajta tréfaként, amelyeket beszélgetőpartnere Bateman nevében adott elő. A válaszban jelölt második személy nyomatékos azonosítása érdemel különös figyelmet, hiszen ezt a *te-t* Bateman magára vonatkoztathatná, aktuális deiktikus funkciója ugyanakkor éppen az, hogy Batemanról valaki másra tereli a jelölést: „– Öregem, Davis, hát persze. Majd megszakadtam a röhögéstől. Szóval *tényleg* te voltál az!” („Jesus, Davis. Yes, that was *hilarious*. That was you, was it?” – 550/387). Bateman magára vonja a névmást („Hát persze, hogy én voltam az”; „Yes, naturally”), és tovább faggatja Carnest, aki a vallomást visszatérően csak félig-meddig sikerült *tréfaként* (*joke*) értelmezi, majd nyomatékos önazonosítások sorozatával újra bevallja a gyilkosságokat, immár élősztóban: „Te egyszerűen nem fogod fel, amit mondok. *Tényleg* én öltem meg Owent. *Én* voltam az, Carnes. *Én* vágtam le Owennek azt a hülye fejét. *Én* voltam az, aki több tucat lányt halálra kínoztam. Az az üzenet, amit rámondtam az üzenetrögzítőre, az utolsó szóig *igaz*.” („You’re not really comprehending any of this. I killed him. I did it, Carnes. I chopped Owen’s fucking head off. I tortured dozens of girls. That whole message I left on your machine was true.” – 551/388) Ezek a kijelentések, sőt lényegében önazonosítások azonban nem járnak sikerrel, egyrészt mert Carnes eleve nem tudja azonosítani Batemant önmagával, másrészt mert *képtelenségnek* („simply not possible” – 552/388.) ítéli az előadottakat arra hivatkozva (hogy ez mennyire meggyőző persze a téves azonosítások különös karneváljában, az más kérdés), hogy nemrégiben találkozott Owenel Londonban, akit Bateman csak az üzenetrögzítő manipulálásával küldött oda, már a halála után.

Innen nézve kézenfekvőnek mondható, hogy amikor, kicsit korábban, Bateman beiktat egy kissé – a regény egyik mottóját szolgáltató – Dosztojevszkijt megidéző, bűnösségről és büntetlenségről értekező monológot a titkárnőjével folytatott beszélgetésbe, amelyben többek közt arra próbálja rávenni a nőt, hogy jellemezze az ő, mármint Bateman személyiségét, a vallomástétel lehetetlenségére vagy értelmetlenségére konkludál. Ez a monológ lényegében egy látványos elfordulást valósít meg a párbeszéd kommunikációs kereteitől, olyannyira, hogy egy ponton egy erőteljes narratív szintváltással egy másik hallgatóság megszólítását (a vallomást megítélő valamiféle névtelen vagy azonosítatlan testületét? közvetlenül a regény olvasóit?) is implikálja (a magyar fordítás egyértelműen ezt az olvasatot valósítja meg): „Azt akarom, szenvedjen más is ugyanúgy, ahogyan én. Azt akarom, hogy senki se meneküljön meg. De hiába vallom be mindezt – amit meg is tettem számos alkalommal már, hiszen minden rémtettem vallomás volt –, hiába nézek farkasszemet ezekkel az igazságokkal, a katarzis elmarad. Nem szerzek általa mélyebb tudást magamról, kimondása nem visz közelebb megértéséhez. Annak sem volt semmi értelme, hogy ezt most elmondjam önöknek. Ez a vallomás nem jelent *semmit*...” („In fact I want my pain to be inflicted on others. I want no one to escape. But even after admitting this – and I have, countless times, in just about every act I’ve committed – and coming face-to-face with these truths, there is no catharsis. I gain no deeper knowledge about myself, no new understanding can be extracted from my telling. There has been no

reason for me to tell you any of this. This confession has meant *nothing...* – 535-536/377). Bateman csakugyan nem tud vallomást tenni: mivel az a diskurzus, amelyben artikulálja magát és amelyben kifejezésre juttatja azt a módot, ahogyan a környezetét észleli, meggátolja az önmagával való azonosítását, az *én* visszavonkoztatását saját magára, képtelen lesz arra, hogy mondatait és tetteit sajátjaként ismeresse el. Az elbeszélő így kétféle értelemben is elárulja magát a vallomásaiban: elárulja magát, amennyiben – igaznak minősített kijelentésekben – számot ad az elkövetett rémtettek-ről, de ezzel egyben elárulja magát olyanformán is, hogy kiszolgáltatja az identitását, hiszen feltárja, szembesíti magát az azonosíthatatlanságával, azzal, hogy felcserélhető másokkal. Ez egyben alapot szolgáltat annak a – regény recepciójában nemegyszer meg is fogalmazódó – gyanúnak a megfogalmazására, hogy Bateman tettei adott esetben valóban nem az ő tettei, esetleg csupán elmeszülemények (vagy filmfantáziák), amelyek nem lelnek hitelre a regény diegetikus világában, és talán éppen ezért nincs mód a bevallásukra.

A regény utolsó jelenetében⁹ Bateman, kissé szórakozottan, mivel közben felkelti a figyelmét egy alak, „aki elképesztően hasonlít Marcus Halberstamra” („who looks remarkably like Marcus Halberstam”), vagyis miközben voltaképpen saját tükörképére figyel, magára vonatkoztat egy *Miért?* kérdést, melyre önkéntelenül választ ad (olyan önkéntelenül, hogy mintegy külső megfigyelőként regisztrálja azt, hogy megszólal), olyan választ, amely formálisan önazonosításra teremt alkalmat, annak elmondására, hogy mit jelent számára saját *én*jének lenni, ez azonban valamiféle dadogó és végül elakadó okfejtésbe torkollik: „[...] most megüti a fületem ez a kérdés, és hirtelen felfogom – *Miért?* – majd önkéntelenül, mint derült égből a villámcsapás, felelek is rá, szóra nyílik a szám, és összefoglalom a lényegét ezeknek a hülyéknek a kedvéért: – Nos, bár tisztában vagyok vele, hogy *meg kellett volna tennem*, ahelyett, hogy elmulasztottam megtenni azt a dolgot, de – az ég szerelmére – én már huszonhét éves vagyok, és mi tagadás, *ilyen* az élet egy New York-i bárban, de talán *mindenhol*, most a század vége felé, és *ilyenek* az emberek, vagyis hogy *én*, egyszerűen ezt jelenti számomra, hogy *Patrick* vagyok, tehát izé...” („I catch something, then realize it: *Why?* and automatically answering, out of the blue, for no reason, just opening my mouth, words coming out, summarizing for the idiots: »Well, though I know I should have done *that* instead of not doing it, I'm twenty-seven for Christ sakes and this is, uh, how life presents itself in a bar or in a club in New York, maybe *anywhere*, at the end of the century and how people, you know, *me*, behave, and this is what being *Patrick* means to me, I guess, so, well, yup, uh ...” – 568/399.). Ellis mindenesetre évtizedekkel később kijelentette, hogy *nem tudja*, sorozatgyilkos volt-e Bateman vagy csak annak képzelte magát.¹⁰

A jelölés ilyen, legalább kettős értelemben vett árulása (ez a kettősség más nyelveken is megfigyelhető, például a *to betray* vagy a *verraten* igéknek a magyar kifejezéshez hasonlóan viselkedő szemantikájában) valóban azt árulja el, hogy a jelölés

⁹ Bővebb értelmezéséhez lásd FODOR – L. VARGA, *I. m.*, 112–113.

¹⁰ Bret Easton ELLIS, *White*, Picador, New York, 2019, 65–66.

egyben etikai vonatkozásokkal is bír (például valamiféle exkluzív viszonylat, titok leleplezéseként is érthető), elárulja tehát az etikai természetét. Az angol és a német etimológia ehhez azt is elárulja továbbá, hogy a kiszolgáltatás vagy cserbenhagyás jelentésmozzanata (a – latin *traderere* visszamatató – *to betray* esetében a félrevezető, hűtlen kiszolgáltatásé, például valamely ellenség kezére juttatásé, a *verraten*nél a hamis tanáccsal való ellátásé) előbb kapcsolódott a szóhoz, mint az ismeretlen ismertté tételé.¹¹ A magyar szótörténet a gazdasági értékesíthetőség jelentéskörébe vezeti vissza az ige képzését,¹² amely persze könnyedén hozzátapad az etikai jelentéshez – kultúrtörténeti mintát Júdás apostol újszövetségi alakja szolgáltat. A modern jelelméletek másik nagy megalapozója, Charles Sanders Peirce gyakran él a *to betray*, *betrayal* kifejezésekkel. Egy sokat idézett feljegyzése szerint a valamirevaló tudományos vizsgálódások célpontjában azon hiedelmek helyett, amelyekkel az emberek úgymond kérkednek, azokat kell állítani, amelyeket elárulnak („for it is the belief men betray and not that which they parade which has to be studied”),¹³ és – lehetne továbbfűzni – amelyek elárulják őket. Egy helyen az intenció és az interpretáns viszonyának tárgyalásában használja a kifejezést: az olyan jelek esetében, amelyek elárulják (ez itt ezúttal a kifejezés mindkét értelmében veendő) az intenciót, ez az úgynevezett közvetlen interpretáns kategóriájába tartozik, az olyan esetben, amikor nem, akkor az intenció nem lehet interpretánsa ugyanannak a jelnek.¹⁴ Vagyis az intenció és, ami talán fontosabb, a „közvetlen interpretáns” egyéb megnyilvánulásai úgyszintén (ezeknek a legismertebb peirce-i definíció szerint az a közös nevezője, hogy magában a jelben reprezentálva vagy jelölve vannak¹⁵ – mint például egy szó szokványos jelentése), épp azáltal lehetnek közvetlenül kifejezettek a jel által, mert az elárulja őket – sőt, mivel Peirce azt sugallja, hogy ennek a relációnak a hiányában átlépnek a szemiózis másik síkjára (amit a jel nem árul el, az már nem lehet közvetlen interpretáns, hanem csak másik jel interpretánsává válhat), úgy is lehetne fogalmazni, hogy a jel legközvetlenebb értelmezését éppen az így értett árulás biztosítja.

Mivel egy jel még az ilyen esetben is valaki más számára jelöli a tárgyát, az árulás jelentésköre természetesen figyelmessé kell, hogy tegyen a jelhasználók közötti relációkra is, amint azt a szó vulgármorális használatának mindennapi példatára is tanúsíthatja, amelyben az árulás általában információk továbbadására, meghatározott (valamilyen értelemben exkluzív) kommunikációs közösségek megtörésére, felnyitására vonatkozik: az óvodás, akit *árulkodáson* kapnak, nem tesz mást, mint hogy beszámol társa egy tettéről vagy közléséről olyanoknak, akik annak nem voltak tanúi vagy címzettjei. Peirce a leggyakrabban olyan kommunikációs sémák logikai elemzése során használja a *betrayal* kifejezést, amelyeknek a középpontjában valamely

¹¹ *Oxford English Dictionary*, II., szerk. A. SIMPSON – E. S. C. WEINER, Clarendon Press, Oxford, 1989, 150.; *Deutsches Wörterbuch*, XXV., Jacob és Wilhelm GRIMM, S. Hirzel, Leipzig, 1893, 985–986.

¹² *Új magyar etimológiai szótár*. Online kiadás, szerk. GERSTNER Károly, MTA Nyelvtudományi Intézet – ELKH Nyelvtudományi Kutatóközpont, 2011–2022. <https://uesz.nytud.hu/index.html>

¹³ *The Collected Papers of Charles Sanders PEIRCE*, V., Harvard UP, Cambridge, 1935, 297.

¹⁴ Vö. Charles Sanders PEIRCE, [*Logic Notebook*] = Uő., *Selected Writings on Semiotics, 1894–1912*, De Gruyter Mouton, Berlin–Boston, 2020, 167.

¹⁵ *The Collected Papers of Charles Sanders PEIRCE*, VII., Harvard UP, Cambridge, 1958, 343.

kommunikáció megakadályozásának elmulasztásáról van szó,¹⁶ olyan esetekről, amikor valaki nem gátolta meg, hogy egy kommunikációs lánc valamely pontján másvalaki közölhessen valamit egy harmadikkal. Az árulás, mint közismert, nem pusztán manifesztáció. Ennek, és vele az összes olyan operációnak, amelyet Simmel a „meg gondolatlan szavak mohó és kémkedő elfogásaként”, egy sajátosan diszkrét morális indiszkrétció eszköztáraként jellemzett,¹⁷ is van ugyan, méghozzá kardinális jelentősége a kommunikáció fenntartásában. Legalább ennyire fontos ugyanakkor, hogy az árulás mindig egyben valakinek vagy valaminek, valaki vagy valami felé vagy számára való elárulása is, egyszerűen: a másik elárulása. Mint arra Simmel is emlékeztet,¹⁸ egy elárult és így leleplezett titkos kötelék vagy szövetség gyakran éppen azt árulja el, hogy az nem is valamely ezen az úton feltárulkozó titok (megőrzése) köré szerveződött, hanem magának a szövetségnek a nem-nyilvános megléte volt a titok. Ebben az értelemben az árulásnak nincs mindig feltétlenül referenciális tárgya.

Ettől függetlenül manifesztációja viszont kell, hogy legyen, amit adott esetben a diskurzusban résztvevők ön- és kölcsönös jelölése hordozhat. Elárulható-e a másik titka (pontosabban: a másikkal közösen őrzött vagy éppen előállított titok) anélkül, hogy ez a másik elárulását is jelentené egyben, illetve – épp megfordítva – elárulható-e a másik anélkül, hogy ez titkának az elárulását is jelentené? Ottlik *Iskola a határon* című regényének egy központi cselekményrétege ennek a kérdésnek egyfajta analízisét viszi színre, hiszen a regény elbeszélőinek bonyolult viszonyát egy olyan szövetség, tulajdonképpen szerződés határozza meg, amelynek eredményeképpen az egyik narrátor, a már halott Medve a másikra, Bébére hagyományozza az elbeszélését, egyfelől ugyan mint kizárólagos címzettjére és olvasójára („halálom esetén átadandó – saját kezébe. Ha már ő sem él, kérem olvasatlanul elégetni.”),¹⁹ másfelől mégis oly módon, hogy ez végső soron az annak nyilvánossá tétele felőli döntést is magában foglalja (az egyetlen ki nem húzott instrukció ez: „Csinálj vele, amit akarsz, édes öregem.” – 20.), amit Bébé egy specifikus, beavatkozó idézés formájában valósít meg. Idézi ugyanis, de olykor mégsem idézi, hanem korigálja, kommentálja, részben pedig elhagyja a kézirat bizonyos részeit. Ezzel a technikával Bébé egyfelől leleplezi (sőt többféle értelemben *elárulja*) Medvét. Először is feloldja az M. rövidítéssel szerepeltetett elbeszélő azonosságát, elárulja, hogy M., az elbeszélés főhőse és központi fokalizátora nem más, mint Medve, a kézirat szerzője, vagyis alkalmat teremt a szöveg én-elbeszéléssé való transzformálására, a kézirat M.-jét ugyanis Bébé olykor Medve Gábor teljes nevével oldja fel, található azonban példa arra is, hogy a kézirat szerzőjét nevezi M.-nek (33).²⁰ Maga Bébé is az itt középpontba állított igével él a művelet

¹⁶ Például: *The Collected Papers of Charles Sanders PEIRCE*, III., Harvard UP, Cambridge, 1933, 78–80, 145.

¹⁷ SIMMEL, I. m., 351.

¹⁸ Vö. *Uo.*, 391.

¹⁹ OTTLIK Géza, *Iskola a határon*, Magvető, Budapest, 1980⁵, 19. A további hivatkozásokat lásd a főszövegben.

²⁰ Vö. TÁTRAI Szilárd, *Az elbeszélés lehetőségei*, Magyar Nyelvőr 2002/2., 80–82.; illetve Uő., *Az Iskola a határon perspektivikussága = Próza az, amit kinyomtatnak. Tanulmányok Ottlik Gézáról*, szerk. BEDNANICS Gábor – HANSÁGI Ágnes – HORVÁTH Csaba – PALKÓ Gábor – WERNITZER Julianna, PIM, Budapest, 2013, 122–123.

leírása során: „Kénytelen vagyok megszakítani M. kéziratát. Vagyis Medve Gáborét, hiszen már úgyis *elárultam* a nevét. Persze lehetséges, hogy nem egészen önmagáról beszél, amikor M.-nek nevezi, harmadik személyben, a főszereplőjét.” (*Uo.*)²¹ Másfelől, ami csak látszólag paradox, Bébé beavatkozásai helyenként éppen azt eredményezik, hogy a szöveg előrehaladtával a két elbeszélői szólám nem vagy legalábbis egyre nehezebben különíthető el egymástól. Amint azt számos értelmezése megmutatta már, a regényben egyre inkább háttérbe szorul, egyre kisebb arányban van jelen Medve kéziratának közvetlen idézése, ezzel párhuzamosan pedig Bébé kiegészítései vagy kommentárjai egy olyan megszólalásmódba váltanak át, amelyben ingadozik vagy olykor lehetetlenné válik egy rövidebb vagy hosszabb szövegrész hozzárendelése az egyik vagy a másik elbeszélőhöz.²² Átjárhatóvá lesz tehát a határvonal a két elbeszélő perspektívája és hangja között, ez nyilvánvalóan megint csak egyfajta árulás: Bébé azáltal lesz hűséges barátja hagyatéka iránt, hogy időnként megakadályozza a szöveg elbeszélőjeként való azonosítását.

Egy olyan történet elbeszéléséről van szó, amely ráadásul egy barátság történetét is előadja, melynek alakulását erőteljesen meghatározza az, hogy olyan környezetben bontakozik ki, amelyben szigorú különbséget kell tenni az exkluzív, privát kommunikáció és a nyilvános viselkedés nyelvi gesztusai között, és ahol a kettő közötti határ átlépését megtorolják. Erre az elhatárolásra figyelmeztetnek eleve a tulajdonnevek. Amikor, a regény nyitójelenetében, Szeredy Gáborként utal a már halott barátjukra, ez visszakérdésre készíti Bébét („– Gábort kellene megkérdezni. / – Gábort? / – Medvét. / Most is alig neveltünk, de most másként. Medve Gábort mi mindig vezetéknevén, Medvének hívtuk, csak az utóbbi években kezdtük néha, kissé félszegül, Gábornak szólítani, a civil barátaihoz alkalmazkodva.” – 19.), Bébé becenevének nyilvánossá válására, amelyet az egykori, civil környezetéből érkező Halász Péter ugyan nem árul el az iskolában, de amely később, beszédes módon egy nem nyilvános kommunikáció nyilvánossá válásának (Júlia levele eltulajdonításának) köszönhetően mégis lelepleződik, ismét szembesítve a névvel való azonosulás korlátaival, elvörösődéssel, illetve a levél nem-címzett elbirtoklóinak reakcióját átvéve és a megszólítástól való eltávolodással reagál („igyekeztem vigyorogni, a vállamat vonogattam, heherészttem hülyén” – 205.).

Bébé és Medve/M. barátságát egy árulás teszi próbára, amely megint csak egy kézirattal, illetéktelen kézbe került szöveggel kapcsolatos. A reáliskolában játszódó cselekményszál egy fontos pontján, amelyet egyébként értelmeztek is a kéziratot Bébére hagyományozó testamentális gesztus öntükrözéseként,²³ a barátok által közösen írott és az „összeesküvés” gyanúját magára vonó kockás füzet illetéktelen kézbe kerül, amit Bébé először arra hivatkozva ítél veszélytelennek, hogy tartalma lényegében

²¹ Kiemelés tőlem – K.-Sz. Z.

²² Lásd elsősorban SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ottlik Géza*, Kalligram, Pozsony 1994, 84–87.; TÁTRAI, *Az elbeszélés lehetőségei*, 160–162.; JAKUS Ildikó – HÉVIZI Ottó, *Ottlik-veduta*, Kalligram, Pozsony, 2004, 134–135.

²³ ZEMPLÉNYI Ferenc, *Regény a határon. Megjegyzések Ottlik Géza Iskola a határon című regényéről*, ItK 1982/4., 479.

nem más, mint az iskolai nyilvánosság tagadása („Jó, hogy a kezükbe került most, a holmimmal együtt. Hiszen láthatják majd, hogy amit írunk Medvével, bár a helybeli dolgokkal kapcsolatos, semmiképpen sem vonatkozik rájuk. A legtávolabbról sem. Szinte ellenkezőleg, mintha Merényiék a világon sem lennének, nekünk éppen azt jelentette az egész.” – 366.). Mint később kiderül, a füzet hatalma valóban nem a tartalmában rejlik, amely elbitorlóli számára, akik egy darabig „unottan” olvasgatják, legfeljebb némi szórakozás forrását jelenti (385.), majd vissza is szolgáltatják. Medve azonban mégis megsemmisíti, széttépi a visszaszerzett füzetet, éppen azért, mert értékét kevésbé a tartalma, mint éppen az a titkos vagy exkluzív kötelék jelenti, amelyet valamiképpen szimbolizált, legalábbis addig, amíg nem került ki a barátok kezéből. „Elárultál!” – így nyugtatja Medve a füzet kiszolgáltatását („Bevallottad a füzetünket” – 367.). „Dögölj meg” – így Bébé a visszaszerzett füzet megsemmisítését (385.). A füzet így, mint egyfajta üres jelölő, egyszerre szignalizálhatja (és árulhatja el) Bébé és Medve barátságát, az összeesküvést, magát az árulást vagy éppen a hálátlanságot.

A legérdekesebb az, hogy a cselekmény elbeszélésében a szöveg névmáshasználata is nyomatékosítja a baráti szövetség megrendülését. A kockás füzetet Bébé tulajdonképpen épp azért kapja vissza, mert elárulta, mert kiszolgáltatta. Az a cselekmény, amely a füzet visszakérését megelőzi (és tulajdonképpen lehetővé teszi), Bébé részleges befogadása Merényiék körébe. Amikor Gereben Énok megosztja a csomagját a társaival, Bébé „ámulatára” őt is hívja, oly módon ugyanakkor, hogy egyben ki is zárja a megszólítottak kollektívumából: „»Gyertek! te is gyere« – intett felém.” (365.). *Ti és te*, Bébé egyszerre része és nem része a lakomához hívott közösségnek, megszólítottasága viszont azt jelzi, hogy kikerül, legalábbis ennek a jelenetnek az erejéig kikerül egy másiktól, amelyet azonban nem teljesen árul el, hiszen egy narancsot félretesz, hogy megoszthassa azokkal, akik nem részesültek a meghívásból. Pár sorral ezt követően számol be Bébé egy néhány nappal korábbi eseményről, amelynek eredményeként Medve, aki sosem volt igazán része, de Bébének köszönhetően olykor játszhatott benne, kikerül az iskolai futballcsapatból. „*Kitettük a futballcsapatból*”,²⁴ írja beszédes többes számban Bébé, amit Medve „önző” játékáról előadott eszmefuttatással magyaráz, és innen kapcsolódik vissza a füzet széttépésének következményeihez, amelyek közé többek között egy másik árulás, Medve újkeletű barátkozása egy *árulóval*, Tóth Tiborral is beletartozik. A barátság végül nem szenved végzetes károkat, Bébé igazat ad Medvének a füzet megsemmisítését illetően, amely, mint kiderül, képtelen megfelelő jelölőként szavatolni ezt a barátságot, olvashatóvá, de egyben (mint az a külső tekintet érdektelensége elárulja) olvashatatlanná is teszi azt a szövetséget, amelyet hitelesít. Medve hagyatéka esetében azonban mégsem járható ez az út. Ellentétben a kockás füzet körforgásának idősíkjával ugyanis Medve már nem él, nem lehet jelen másként, csak a barátjára hagyományozott szövegeiben. Amit Bébé ezzel a hagyatékkal tesz, vagyis az, hogy nem pusztán megőrzi és idézi, hanem – bizonyos értelemben hűtlenül – elmossa a két elbeszélői szöveg határait, lényegében az egyetlen lehetőség a már halott barát olyan képviselőre, amely oly módon állítja

²⁴ Kiemelés tőlem – K.-Sz. Z.

helyre a baráti szövetség exkluzivitását, hogy nem rendeli alá Medve pozícióját egy hozzá képest elsődlegesnek megtett narrátornak.

Az én–te kommunikációs tengely kitüntetettsége természetesen élesen reflektálja azokat az etikai dimenziókat, amelyek sok esetben inkább látensek maradnak a jelölés struktúrájában. Ilyenkor ugyanis, akkor tehát, amikor az A-tól B felé irányított közlés továbbadását valamely C felé meggátolják, a megszólaló és a címzett abban az értelemben a maga abszolút másságában nyilvánul meg vagy lép – akár hallgatagon – színre, hogy ez a kommunikációs szituáció csak a résztvevők exkluzív kötelékében engedi szabályozni és referenciálisan ellenőrizni magát. Jacques Derrida éppen erre a strukturális sajátosságra hivatkozva kötötte a másikkal való odafordulás gesztusához az implicit eskütétel performatív műveletét (és vele a potenciális hamis tanúzás teljesen soha ki nem iktatható terhét). Azt a titkot, amelyet egy én és a kizárólagos címzettjének megtett te köteléke létrehoz, a referenciális ellenőrizhetőség akadályoztatása pecsételi meg. A különféle dialógusfilozófiák (Martin Bubertől Emmanuel Lévinasig) meggyőző érveket sorakoztattak fel emellett, hogy az én–te reláció exkluzivitása képezi meg azt a teret, amely egy ént (és egy te-t) a maga redukálhatatlan másságában, kiszámíthatatlanságában valóban énként (és te-ként) megnyilvánulni enged. Ez persze, könnyen belátható módon, eleve implikál valamiféle árulást is, legalább olyan, még ha nem is annyira kézenfekvően megmutatkozó mértékben, mint az én és te titkának kiszolgáltatása egy harmadik pozíció felé. Hiszen, mint arra Derrida emlékeztet, a harmadik kizárása is, a titok is árulás, egészen egyszerűen azért, mert elfordulást implikál attól a nyelvi tértől, amely például a felelősség megítélését vagy egyáltalán az igazságszolgáltatás mechanizmusait szabályozni engedi. Míg a harmadik jelenléte egyfelől kontaminálja azt az etikai teret, amelyet az én és a te face-to-face relációja előállít (többek közt azzal, hogy alárendeli a törvények, megállapodások, szerződések és felelősségre vonások személyfölötti rendjének), a harmadik kizárása és így hiánya az etikában implikált erőszakot (Derrida egyenesen így fogalmaz: etikai erőszakot) nyilvánítja meg, a face-to-face közvetlenség erőszakosságát, például éppen azt, hogy ez a performatív elköteleződés ellenőrizhetetlen műveleteit veszi igénybe, többek közt a hamis tanúságtétel és ebben az értelemben megint csak egyfajta árulás kiküszöbölhetetlenségét.²⁵ Egyszerűbben fogalmazva: a harmadik hiánya bizonyos értelemben az árulás lehetőségét ülteti el egy olyan etikai (vagy, ha lehet így fogalmazni: szélsőségesen *etizált*) szituációban, amelyik alapvetően az árulás lehetőségének elhárítását garantálná. Bébé innen nézve mérhetetlen etikai körülménnyel jár el, amikor Medve kizárólag rá hagyományozott szövegét kommentárokkal, beavatkozásokkal, egy másik tanú perspektívájának (a sajátjének) a beültetésével teszi közzé.

Ismeretes, hogy az irodalom, sőt a nyilvános beszéd retorikai eszköztárában található nem egy példa ennek a kettős etikai kényszernek a reflektálására. Maga

²⁵ Vö. például Jacques DERRIDA, *Istenhozzád. Emmanuel Lévinasnak*, szerk. LEISZTER Attila, ford. CSORDÁS Gábor – BOROS János – ORBÁN Jolán, Jelenkor, Pécs, 2000, 52–53. Lásd ehhez Charles BARBOUR, *Derrida's Secret*, Edinburgh UP, Edinburgh, 2017, különösen 56–61. Lásd még Peggy Kamuf írását a *New Centennial Review* árulás-tematikájú számában: Peggy KAMUF, *Betraysals*, *The New Centennial Review* 2012/3., 17–26.

a megszólítás, vagyis az a nyelvi gesztus, amelyben egy beszélő egy meghatározott címzethez fordul, egy címzettet jelöl és így tüntet ki, eleve ily módon címzetté téve a címzettet, *elfordulás*on alapul, Quintilianus definíciója szerint ez a nyilvános beszéd keretei között az a jelenség, „amikor a beszéd elfordul a bíró személyétől”.²⁶ Az aposztrophé jó ideje nagy érdeklődésnek örvendő alakzata ezt az elfordulást implicálja. Az aposztrophéval élő lírai hang azáltal konstituálja magát, hogy elfordulva általános vagy esetleges hallgatóságától (modern körülmények között: olvasói közvetlen megszólításától vagy egyáltalán a közönség előtti megszólalástól) valamely, adott esetben fiktív entitáshoz intézi a szavait, utóbbit ezáltal beléptetve a diskurzus terébe, magát pedig éppen ebben a műveletben beszélőként megjelölve.²⁷ Ebben az el- (és egyben persze: oda)fordulásban ismét legalább kettős értelemben munkálkodik a jelölés árulása. A megszólítás egyfelől elárulja a beszélőt és persze elárulja, hogy van hallgatója, illetve címzettje, másfelől pedig elárulja a közönségét, amelynek hátat fordít, és amely helyett a beszéd terébe léptetett entitásra bízva szavai visszaigazolását. Egyfajta nyilvánosságtól való elfordulásról van szó tehát (még ha ez Quintilianusnál továbbra is a nyilvánosságra gyakorolt hatás szolgálatában is áll),²⁸ egy olyan titok színreviteléről, amelyet persze éppen ez, a színrevitel maga egyből el is árul. Az én–te reláció olyan kitüntetett és eminensen etikai színezetű nyelvi megvalósításai, mint például az Isten megszólítása, azzal kecsegtetnek, hogy a harmadik kizárásával olyasfajta önmegnyilvánítást tesznek lehetővé, amelyet nem deformál azoknak a szabályozásoknak és gyakorlati következményeknek a terhe, melyeket valamely harmadik – ez itt egy meghatározatlan és diffúz nyilvánosság megszemélyesítése volna – von be a beszédcselkvés keretei közé. A lírai hang, aki Istenhez fordul, egy kitüntetett beszédter kínálta előnyökkel kecsegteti magát, például azzal, hogy feltétlen alárendeltségét paradox módon követelések megfogalmazásába fordítsa: aki az Istentől kér valamit, az ignorálhatja a kérések és ellenszolgáltatások ökonómiai feltételrendszerét, nem kell áruba bocsátania a szavait, hiszen aligha áll módjában egyenrangú cserepartnerként viselkednie. Az, amit ebben a nyelvi műveletben mégis tanúsít (nevezetesen a megszólított létbe vetett bizalmát), igazából éppen annak a pozíciónak (a harmadiknak) az irányában beszédes, amelyiket a beszédhelyzetből kizár.

Az ilyen, exkluzív beszédhelyzeteknek mindazonáltal mégis marad olyan tanúja, amely elárulhatja a beszédpozíciók megalapozásának heterogén aspektusait: ahogyan azt az *American Psychóból* fentebb idézett, a címzett számára észrevétlenül maradt elszólás tanúsíthatta, maga a nyelv, a használt szavak is felvehetik, felveszik az elvileg

²⁶ Marcus Fabius QUINTILIANUS, *Szónoklattan*, ford. ADAMIK Tamás et al., Kalligram, Pozsony, 2008, 287. Vö. még Uo., 581.

²⁷ Jonathan Culler nagy hatású elképzelését az aposztrophé retorikájáról (Jonathan CULLER, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon 2000/3., 370–389.; eredetileg: *Apostrophe*, Diacritics 1977/4., 59–69.; illetve Uő., *The Pursuit of Signs*, Routledge, Ithaca–London, 1981), a költői megszólítás más formákat is számításba vevő, későbbi tárgyalásának kontextusában lásd Uő., *Theory of the Lyric*, De Gruyter, Cambridge–London, 2015, 186–243. Culler modelljének kritikájához lásd J. Douglas KNEALE, *Romantic Aversions: Apostrophe Reconsidered*, ELH 1991/1., 141–165.; vagy William WATERS, *Poetry's Touch. On Lyric Address*, Cornell UP, Ithaca–London 2003, 3–15.

²⁸ „Olykor azonban mégis szükségszerű a bevezetésben is egy-egy saját gondolat, és ez sokkal élesebb és hangsúlyosabb lesz, ha egy másik személyhez intézzük.” QUINTILIANUS, *I. m.*, 287.

kizárt harmadik szerepét. Hiszen éppen ezért lehet elszólásokról beszélni, hiszen éppen ez indokolja például az igazságszolgáltatási jelentőségét az elhangzott vagy végbement megnyilvánulások rögzítésének, vagyis azt, hogy nemcsak az számít, hogy *mit* mondott valaki (a *use* értelmében), hanem az is, hogy *mit mondott* (a *mention* értelmében). Rilke *Herbsttag* (*Őszi nap*) című költeményében egy lírai hang olyan formában fordul az Istenhez, amely nem vagy legalábbis csupán némi áttétellel helyezhető az ima kategóriája alá, ugyanakkor meg-, sőt felszólítások sorozatában nyomtatékosítja a dialogikus viszonyt. Nincs itt mód ennek részletes tárgyalására, ám érdemes lenne megvitatni, hogy az az őszi nap, amely – a cím megjelölése szerint – a vers témáját adja, miféle időtapasztalatot von magára. Arról van-e szó, hogy az én a már múlt időben említett nyarat („[...] Der Sommer war sehr groß.”) marasztalja, azaz lényegében az idő múlását szeretné feltartóztatni, vagy inkább arról, hogy az idő valamiféle beteljesülésének (és így értve akár: megállásának, beveződésének) esélyei felől tudakozódik a megszólítottnál? Ez a képzet uralja legalábbis a második versszakot, elsősorban a *letzte* és a *voll* kifejezések főszereplésével: az *utolsó* gyümölcsök tökéletessé érését, kiteljesedését nevezi meg az utóbbi szó („Befiehl den letzten Früchten voll zu sein”), majd képzőként visszatér a *Vollendungban* (Komlós Aladár fordításában: *beteljesedjék*; Kányádi Sándornál: *tökély*; Tandori Dezsőnél: *kiteljesedjen*), amely aztán a nehéznek nevezett bor érésének végső/utolsó szakaszára tett utalásban nyer kifejtést („die letzte Süße in den schweren Wein”). A vers értelmezéstörténetének tanúsága szerint a tökéletesedés vagy beteljesedtség mibenléte többek között a vallási és az esztétikai tapasztalat pólusai felé való közeledés vagy távolodás, egyáltalán a kettő kölcsönviszonyának dilemmájával szembesítette az értelmezőit.²⁹ A jelzett olvasat mindenesetre visszatükröződik a vers záró szakaszában, amely a „most” (*jetzt*) olyan pillanatát tünteti ki, amelynek elmulasztása visszafordíthatatlan hiányokban adja tudtul magát („Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr. / Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben”). Ugyanakkor épp ebben a megvilágításban az idő feltartóztathatatlanságának fenyegetése is artikulálódik a szövegben, különösen azt tekintetbe véve, hogy a vers tematikus íve nagyjából következetesen a nagytól, az evilág fölöttitől a kicsi és a mulandó felé halad:³⁰ az idő, bármilyen kompenzációt kínál is az organikus ki- vagy beteljesedés ígérete, végül mégiscsak elmúlik, pontosabban tovább halad. Sőt létezik olyan értelmezés is, amely a küszöbön álló őszt, kissé meglepő módon, a várakozás idejeként, „jövővel feltöltött jelenként” ragadta meg.³¹

Az időtapasztalat eme rétegzettsége itt elsősorban onnan nézve érdekes, hogy az Istenhez forduló én első megszólítása éppen az időre figyelmeztet. „Herr: es ist Zeit” (Kosztolányi és Komlós fordításában egyaránt: „itt az idő”; Kányádinál vallásosabb konnotációkkal: „Beteljesült”; Tandorinál: „Készülj, Uram”; Rab Zsuzsánál: „Elég, Uram”), egészen szó szerint olvasva: 'idő van'. Mintha az én itt olyasvalamire figyel-

²⁹ Vö. Hans LÖSENER, *Zwischen Wort und Wort. Interpretation und Textanalyse*, Wilhelm Fink, München, 2006, 280–284.

³⁰ Uo., 289–290.

³¹ Uo., 295–296.

meztetné, kettős értelemben is a megszólítottját, amire aligha kellene emlékeztetnie azt, aki itt nyilvánvalóan egyben az idő(k) ura, Herr der Zeit(en).³² Egyrészt arra, hogy az idő van, létezik idő, másrészt teljesen frázisszerű, sürgető értelemben a teendőire, ahogyan ezt szokás mondani, „idő van”, annak, aki megpróbál megfélekedezni a cselekvés terhéről. A kettő persze természetesen össze is kapcsolódik: ha nem lenne, ha nem létezne idő, nemigen kellene sürgetni semmilyen eseményt vagy bekövetkezést. De lehetséges-e komolyan venni egy olyan Istent, aki megfélekedzik a dolgáról, miközben olyannyira mindenható, hogy – mint azt a vers sokrétűen szignalizálja – még az idő természeti körforgásának ágenseként is jellemezhető. Hatalma van szeleket útra indítani, manipulálni az időjárást („gieb ihnen noch zwei südlichere Tage”), szabályozni az érési folyamatokat, mi több, úgy is lehetne fogalmazni, ő maga nyilvánul meg az időben, legalábbis ezt nyomatékosítja az a metafora, amelyik a napórára vetett árnyékot Istennek tulajdonítja („Leg deinen Schatten auf die Sonnenuhren”).³³ Isten nagy, nagyon nagy – üzenik ezek a képek, ugyanakkor a versben adódik egy riválisa, az éppen elmúlófélben lévő nyár, hiszen Rilke ennek tulajdonítja a nyomatékosított jelzőt („Der Sommer war sehr groß”; Kosztolányinál *hosszú*, Kányádinál *bő*, Komlónál, Rabnál és Tandorinál viszont szó szerint: *nagy*). Isten nagyságát és mindenható voltát tehát a nyár legyőzésének kell bizonyítania, annak tehát, hogy az idő – akár a kiteljesedés, akár az egyszerű elmúlás értelmében – mégis, valamiképpen, van.

Innen nézve érdekes a lírai én nyelvi viselkedése. Az, hogy (perlokúciós vonatkozásukat tekintve: cselekedtető) felszólításokat intéz Istenhez, éppenséggel nem idegen az ima helyzetétől, a cselekvésében korlátozott hatóerejű ahhoz folyamodik, aki el tudja végezni azt, amit ő magától nem. Mégis különös, hogy a felszólítások nagy része kifejezetten utasításjellegű, méghozzá erő kifejtésre irányuló utasításokban valósul meg: *Leg, laß [...] los, dränge, jage*. Még ennél is különösebb, hogy – a második szakasz első sorában – az Istent parancsolásra utasítja, ez a parancs, a nyelvi erő megnyilvánulása szükséges a gyümölcsök végső beéréséhez („Befiehl den letzten Früchten voll zu sein”), amely így talán kiterjed a megszólítássorozat egészére is, ideértve már az „es ist Zeit” figyelmeztetését is.³⁴ Itt ugyanis performatív ellentmondás áll elő: parancsolj (Komlós: *parancsold*; Kányádi: *rendeld*; Tandori: „sürgessen szavad”), parancsolja a beszélő a Mindenhatónak. Lehet-e utasítani, ráadásul ilyen végletesen öntükröző formában azt, akinek a parancsait leginkább remélni lehet? Ez az ellentmondás persze feloldható, hiszen a felszólítás illokutív aspektusa nem korlátozható a parancsoló utasításra (kérés is lehet, többek között), mégis szignalizál egy nyugtalanító keveredést az én és a beszédhelyzetét stabilizáló megszólított te között. Az, hogy az én utasítások nyomatékos sorozatában konkretizálja a megszólítotthoz való folyamodását megszabó relációt, azt jelzi, hogy bizonyos értelemben elmossa a két pozíció közötti határvonalat. Magára veszi azt, amit a megszólítottól vár. Ez pedig ebben az összefüggésben is egy vonakodó Isten képzetét tárja fel: mintha az idő urát

³² Vö. PÓR Péter, *Rilkes Herbsttag*, Neohelicon 1991/1., 36.

³³ Kiemelés tőlem – K.-Sz. Z.

³⁴ Vö. ehhez PÓR, I. m., 51.

azért kellene emlékeztetni a dolgára, mert ő maga sem mentes azoktól a félelmektől vagy kételyektől, amelyeket a megszólítója juttat kifejezésre. Isten talán maga is vonakodik véget vetni a nyárnak. Akárhogy legyen is, az a nyelv, amelyben az Istenhez forduló én szólama kibontakozik, arról árulkodik, hogy ez megingatja (és ebben az értelemben részben talán el is árulja?) azt az autoritást, amelyet a megszólítással tételez.

A költői megszólítás olyan formáinak, amelyekben a lírai hang önmagához fordul vagy legalábbis nem zárja ki megszólítottjával való azonosításának lehetőségét, a személy meg- (és talán egyben: ki)jelölésének némiképp specifikus kihívásával kell boldogulniuk. Mi árulja el, hogy a megszólított *te* ugyanaz (a személy), mint a beszéd alanya, az *én*? A lehetséges megoldások nagy része nyilván szemantikai természetű: a szöveg kontextusa oly módon alakul, hogy a személyre vonatkozatható információk egyértelművé teszik, hogy csak egyvalaki van a színen, aki magához (vagy egyenesen: magában?) beszél. Az önmegszólítás kézenfekvő indexe lehet az is, amikor a szövegben az én visszavonul abban az értelemben, hogy magát csak a megszólító hang instanciájaként jeleníti meg, visszavonul és átengedi a teret annak a te-nek, aki-ről állításokat fogalmaz meg, akihez meg-, felszólításokat vagy kérdéseket intéz, ilyenkor az én nem más, mint egy hang, amely a lírai személy attribútumainak összességét a megszólítottra vonatkoztatja. József Attila egyik, *József Attila* című és kezdetű verse (1924-ből), amelyben tehát a cím és a szerzői név egybeesnek, a tulajdonnév színre léptetésével nyomatékosítja az önmegszólítás beszédhelyzetét. A vers nyitányában a szerzői aláírás és a te megszólítása azonos, „*József Attila, hidd el*”, mondja egy hang, akiért a szöveget övező intézményes tulajdonítás aktusa József Attilát ruhazza fel felelősséggel. Mintha tehát az én és a te azonosságát, és így azt a retorikai utasítást, hogy a verset önmegszólításként kell olvasni, a vers szövegébe belépő tulajdonnév garantálná, máshogyan nézve tehát az, hogy a tulajdonnév átjárást teremt a vers szövegében kibontakozó azonosítások és a szöveget úgymond kívülről szabályozó, azt egy szerzői névhez rendelő megállapodás között, a tulajdonnévben a versszöveg kilép önmagából és mintegy kívülről visszafordulva önmagára, ezzel a tulajdonnévvel pecsételi meg a versben önmagát megszólító én identitását. Ezzel persze inkább egy hármas struktúrát épít ki: az én és a te mellett színre lép, mintegy a kettő összetartozását hitelesíti vagy tanúsítja a név, oly módon ugyanakkor, hogy hol az egyik, hol a másik pozícióval azonosítja magát. A versben megszólító én József Attila, a versben megszólított te is József Attila. Mivel azonban a megszólítás tárgya így maga a név is lehet, bizonyosfajta rotáció figyelhető meg a pozíciók között: ha a név a megszólított, akkor a te voltaképpen, ahogyan Lőrincz Csongor észrevételezte,³⁵ az ő pozíciójában valamiféle tanúsító harmadik szerepkörébe lép át, ha a megszólítás a névvel a te-re, a személyre irányul (akit tehát, József Attila jóval későbbi formuláját kölcsönözve, „a szó nevéen szólít” [*A hetedik*]), akkor a név lesz a harmadik, az a pozíció, amely hitelesíti, nyugtázza az önmegszólítás tényét.

³⁵ LŐRINCZ Csongor, *Költői invenció materializáció és hívás között = A feltalálás vágya és ígérete. Tanulmányok az invencióról*, szerk. KICSÁK Lóránt – SZÉPLAKY Gerda, L'Harmattan, Budapest, 2020, 151.; illetve Uő., *Élet, közösség, szubjektum a ritualizált nyelvben*, Alföld 2021/2., 40.

A versnyitány azonban nem hagyja jóvá a szerepek ilyesfajta el- vagy leosztását. „József Attila, hidd el, hogy nagyon szeretlek, ezt még anyámtól örököltem, áldott jó asszony volt, látod, a világra hozott”. A „hidd el” eleve distanciát teremt, egy újabb külső pozíció színrelépését implikálhatja, ami persze nem jelent kezelhetetlen irritációt (miért ne szorulhatna egy én időnként arra, hogy győzködjé saját magát?), mint ahogyan talán az önszeretet képzete sem, a személyjelek alakítása, valamint az utolsó mondatrész tárgyának elhagyása azonban grammatikai jellegű törésekkel konfrontál a szövegben. Az „anyám”, mondja egy én, aki „a világra hozott”, de kit? Engem vagy téged, a megszólítottat? Továbbá ott van az öröklés képzete: mit örököl pontosan az az én, aki itt beszél, mire vonatkozik az *ezt* deixise? A „nagyon szeretlek” kijelentésre, amely így tehát, mintha egy újabb ént bevonva a versmondatba, az anyai szólamot idézné, *örökítené* át a beszélőre, vagy pedig magára a névre, amelyet leggyakrabban – a személyek azonosításának egyik legkézenfekvőbb intézményes gesztusában – a szüleitől örököl az ember? Ez utóbbi esetben az első személyű birtokjel azt árulná el, hogy voltaképpen második személyűnek kellene olvasni. A „világra hozott” tárgyának jelöletlenül maradása megerősíti ezt, ám némiképp ambivalens módon: egyfelől megerősíti én és te szoros összetartozását (akár a felcserélhetőség, akár a testvéri közösség értelmében: anyám csak a testvéremet hozhatja világra rajtam kívül), másfelől viszont – elsősorban azáltal, hogy az anyát többes helyett egyes szám első személyű birtokjellel látja el – mégis lebontja ezt a közönséget, az *én* anyám, nem a tied vagy a miénk. A személyjelölés alakulása ebben az elliptikus (legpontosabban talán az aposztopézisz retorikai figurájával leírható), de talán egyenesen anakolutonikus³⁶ mondatban ismét a jelölés kettős árulás-karakterével szembesít: elárulja a névmások mögött rejlő másik névmás jelenlétét, így ezek felcserélhetőségét, adott esetben azonoságát, ugyanakkor el is árulja az ily módon köztük előálló közösséget vagy köteléket.

A vers negyedik sora, ahol ez a szövegszerveződését tekintve nyilvánvalóan avantgárd poétikák által ihletett szöveg a leginkább adja magát a parafrázis lehetőségének, vagy ahol, mondhatni, értelmező parafrázist kínál fel magáról, a nyitányt tekintve következetes módon a személy önazonosításának korlátairól beszél, arról, hogy annak, amit egy én csak magáról, és egyben amit magáról csak egy én mondhat, vagyis annak, hogy azonos „önmagával”, annak tehát, hogy magát „önmagaként” nevezheti meg, valójában máshol, másban, a másokban (Másikban) van a garanciája, egy olyan régióban, amelyhez a nyelv csak a *te*, vagyis a második személy megszólítása útján férhet hozzá: „Jó volna jegyet szerezni és elutazni Önmagunkhoz, hogy bennetek lakik, az bizonyos”. A szöveg itt – és innentől többször, mintegy változtatva az egyes szám első személyű megszólalással, *ént* a *mivel* – általános többes alannal él, ami persze, a nyitányra visszautalva, nem is feltétlenül pusztán általános, hiszen ott éppen arról győz meg a szöveg, hogy az az önmagaság, amit például egy tulajdonnév („József Attila”) jelöl, több (grammatikai vagy valóságos) személy között oszlik meg és foszlik

³⁶ A retorikai fogalom (dekonstrukciós színezetű) értelmezéséhez lásd Paul de MAN, *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. FOGARASI György, Ictus-JATE, Szeged, 1999, 403.; továbbá Jacques DERRIDA, „Le Parjure,” *Perhaps* = Uő., *Without Alibi*, ford. Peggy KAMUF, Stanford UP, Stanford, 2002, 181–182.

szét. Érdemes figyelmet szentelni annak, hogy ezen a ponton is felbukkan a szöveg talán legkövetkezetesebben kidolgozott vagy legsűrűbben jelölt motívuma, a natalitás.³⁷ A világra hozó (*áldott* állapotban lévő) asszony, a szív alatt elültetett és ott növekedő (úgy is lehetne mondani: kihordott), organikus értelemben elevennek látatott dal („A gyémántból jó, meleg dalok nőnek, ha elültetjük a szívünk alá”) mellé kapcsolódhat, legalábbis ebben a kontextusban, a másokban, egy te-ként megszólítható másokban (anyai testben) lakozó önmagaság képzete is.

A szöveg végtelenül konzekvens ennek a motívumsornak a kiépítésében. Ahol ugyanis az élet fogalmát szóba hozza („Az életet hiába hasonlítjuk cipőhöz vagy vegytisztító intézethez, mégiscsak másért örülünk neki”), ezt oly módon teszi, hogy egyrészt – szemben a személyjelölő grammatikai eszközökkel – felcserélhetetlennek, például retorikai műveletek (hasonlítás) útján helyettesíthetetlennek minősíti, másrészt pedig olyasvalaminek (megelőlegezve egy, az életmű kései szakaszában, például az *Eszméletben* fontossá váló elgondolást), ami adományként, ajándékként, úgy is lehetne fogalmazni, örökségként érkezik el: csak az ilyen módon el- vagy megérkezett, mástól kapott adománynak, örökségnek lehet *örülni*. Az élet így éppen ellentétes utat jár be, mint az önmagaság, nem máshova kell menni érte, hanem máshonnan érkezik – ez azonban csak formális paradoxon. A két fel-, majd gyorsan elvetett hasonlat mindenesetre persze nyomot hagy a szöveg képvilágán. Az élet mint cipő alapozza meg az eljutás képzetét: bár az önmagunkhoz való elutazás nyomatékosan közlekedési eszközöket vesz igénybe („Jó volna jegyet szerezni”), ezt a hetedik sor viszonylagosítja (minden utazás gyaloglás: „Akadnak olyanok, akik lovon, autón és repülőgépen is gyalog vannak [...]”), az én ezzel részben szembeállított mozdulatlan mozgásának leírása („[...] én a pacstírták hajnali énekében heverészek, mégis túljutottam a szakadékon”) pedig – mivel visszautal a kihordott *dalok* metaforájára – ismét a születés értelmében vett keletkezés motívumsorához kapcsolódik. A másik élet-hasonlat, a vegytisztító intézet, a tisztaság motívumláncát alapozza meg („Minden reggel hideg vízben fürdetem gondolataimat, így lesznek frissek és épek”; valamint: „Igazi lelkünket, akárcsak az ünneplő ruhákat gondosan őrizzük meg, hogy tiszta legyen majd az ünnepekre.”) és kapcsolja a fentebb már tárgyalthoz: az élet testi értelemben vett megőrzéséhez és gondozásához (a fürdetett gondolatok trópusának egy lehetséges alapja a gyereket gondozó anya képe lehet).

Azok a motivikus összefüggések, amelyeket a vers tropológiai rendszere kiépít, innen nézve az én, egy tulajdonnévvel megjelölhető, illetve megszólítható instancia keletkezésére irányítják a figyelmet: arra, hogy – akárcsak az életét – önmagaságát is másoktól kapja és (részben ezért) csak másokban találhatja meg. Az anyától kapott élet vonatkozásában ez a magzati lét azon szimbiotikus sajátosságát aktivizálja, hogy abban az én és a másik még nem választható teljesen külön,³⁸ és minthogy a vers nyitánya, mint látható volt, az anyai örökséget mindenekelőtt a névben (a megszólít-

³⁷ Lásd ehhez LŐRINCZ, *Költői invenció materializáció és hívás között*, 153–154.; illetve Uő., *Élet, közösség, szubjektum a ritualizált nyelvben*, 42.

³⁸ BARTAL Mária, „És még mindig kérdezem: Hol vagy?”. *Énkonstrukciók József Attila három szövegében = Hang és szöveg*, szerk. BEDNANICS Gábor et al., Osiris, Budapest, 2003, 275.

hatóságot biztosító intézményben), továbbá magában a megszólítás műveletében („nagyon szeretlek”) konkretizálja, ezt a szétválaszthatatlanságot ülteti el a megszólítás szerkezetében is. Az önmegszólítás – az egymást helyettesítő, egymással felcserélhetővé tett névmások rotációjában – éppen azt az azonosságot (én és te azonosságát) árulja el, amelyet előállítani (és a tulajdonnév pecsétje által hitelesíteni) hivatott. Az, hogy az én egyben te is lehet, itt azonosság helyett egyfelől azt erősíti meg, hogy az, amit a tulajdonnév pecsétje identitásként rögzít, voltaképpen inkább egy keletkező, határaiban diffúz entitás, másfelől, szigorúbb olvasatban pedig azt a következtetést alapozza meg, hogy az én, ezúttal kevésbé a jelöltjét, mint magát a névmást tekintve, mindig egyben valaki vagy valami más.

Németh G. Béla klasszikus tanulmánya az úgynevezett „önmegszólító verstípusról” egy olyan költeményben, József Attila *Tudod, hogy nincs bocsánat* című kései versében találta meg tárgya ideáltípusát, melyben a megszólító én és megszólított te viszonyát olyasfajta nyelvi akciók jelenítik meg, amelyeknek önleírása feltűnő gyakorisággal etikai szemantikát vesz igénybe. Többek között olyan kifejezések írják le az én és a te relációját (vagy az én önmagához való odafordulását), mint a vers szövegét nyitó *bocsánat*, pontosabban ennek tagadása: *nincs bocsánat*, ezt mintegy kifejtendő a bűn és a büntudat szókinéséből származó szavak (*bűn*, hulló könnyek, vagy a te *komisz*ként való jellemzése), tágabban pedig a morális és jogi igazságszolgáltatás diskurzusából kölcsönzött formulák (*vádolj*, *könnyörgtél*, *csaltál* stb.) – ez utóbbi fontos szerepének a kései József Attila költői nyelvében Németh általában véve is, aligha vitatható módon, nagy jelentőséget tulajdonított.³⁹ Ebben a versben ez az ötödik versszakban a leglátványosabb, ahol egy formálisan nézve paradox megfogalmazás („Hamis tanúvá lettél / saját igaz pörödnél.”) arra hívhatja fel a figyelmet, hogy az önmegszólítás, amely itt etikai eseményként lép színre, és amely erősen imperatív színezetet ölt (Németh értelmezésében fontos szerepet játszik az, hogy a megszólítások rendre egyben felszólítások is), annak a kockázatnak a feldolgozását is implikálja (máshonnan nézve: azt a kockázatot teszi nyilvánvalóvá), amelyet a saját igazságáról, saját beszédének igazságáról tanúságot tevő én (illetve: te) pozíciója nyilvánít meg, vagyis azt az eshetőséget, hogy az igaz beszéd artikulációja hamis tanúságtételbe torokollhat. Árulásról van szó tehát: ennek jelentőségére – negatív úton – a vers zárata hívhatja fel a figyelmet, amelyet a *remél*, *hisz* és *bíz*ik igék uralnak, mintegy válaszként az önárulás fenyegetésére, amelynek, úgy tűnik, az önnön igazsága mellett hamis tanúságot tevő etikai szubjektum teszi ki magát.

Fontos, persze, hogy a hamis tanúságtétel vádként nyer megfogalmazást, a vers nem a tanúságtételt artikulálja (hacsak nem olyan módon, hogy az egész szöveg ezen önjellemzés alá rendelhető), hanem utal rá, még hozzá úgy, hogy a megszólított te-t (önmagát) folyamatosan elmarasztaló, majdhogynem azt lehetne mondani, kihallgató én fogalmazza meg – a te, formálisan nézve, néma marad. Természetesen itt is felmerül az a kérdés, hogy miféle nyelvi jelei vannak az én és a te azonosságának,

³⁹ NÉMETH G. Béla, *Az önmegszólító verstípusról* = *Uő.*, 7 kísérlet a kései József Attiláról, Tankönyvkiadó Vállalat, Budapest, 1982, 158.

mi készíti az olvasást arra az amúgy nehezen elhárítható lépésre, hogy önmegszólításnak tekintse a szöveget. Főként úgy, hogy a megszólító egyáltalán nem vállal közösséget a megszólítottjával, hiszen mindvégig vádolja, sőt a hamis tanúság bélyege mintegy elvi értelemben is kizárja a közösséget. Persze, mivel az én az, aki beszél, úgy is lehetne fogalmazni, hogy éppen ezeknek a meg- és felszólításoknak a sorozatában, a te-hez való odafordulásában árulja el azt, akihez szól, vagyis önmagát. A *Tudod, hogy nincs bocsánat* annyiban konzekvensen reflektálja az azonosság kérdésének felmerülését, hogy a grammatika síkján két alkalommal is *elárulja*, hogy az én és a látszólag hallgatag te szólama mégiscsak érintkezik egymással, ezt ráadásul mindkét esetben éles etikai összefüggésben teszi. A harmadik versszak tiltó imperatívuszait nyitó formula, „Ne vádolj”, a határozatlanul hagyott tárgy miatt nemcsak egy nyelvi akció általános tiltására céloz, hanem érthető egyben visszaszólásként (*könnyörgésként*, amit a megszólított, mint kicsit később megállapítást nyer, *hiába* tesz), mintha ezúttal a te szólama is hallhatóvá válna, aki olyasvalamit követel itt, amit a vers már a nyitányában („Tudod, hogy nincs bocsánat”) kíméletlenül elutasít. A te tehát nem csupán némaságában, szólamának kizárulásában vagy elhallgatásában, hanem ebben a látens hangjában is kifejezésre juttatja az ellenszegülését a meg- és felszólítások sorozatának.⁴⁰ Németh értelmezése több ponton is azt sugallja, hogy a megszólító többet tud, mintha mindent tudna, amit a megszólított te magáról tudhat, és ez hatástalanítaná az abban megmutakozó aszimmetriát, hogy a dialógusnak „csak egyik felét halljuk”: az én szólamában mintegy reprodukálódik a te diskurzusa is, annak ellenére, hogy nem hallható, nincs lejegyezve.⁴¹ A megszólító, ebben az értelmezési keretben, a „fölsmerő intellektus”, aki ha el nem is szakad a „személyiségtől”, mégis egyértelműen fölényben van, hiszen, ahogy Németh fogalmaz, „mintegy kívülről és felülről” veheti szemügyre önmagát. Mint látható azonban, a szöveg ennél is nyomatékosabb eszközökkel *árulja el*, hogy – bizonyos vonatkozásokban – a megszólított-hoz, a te-hez, nyelvileg nézve legalábbis egy másik személyhez is hozzárendelhető.

A másik olyan helye a szövegnek, amely közvetlenül is a te megszólalását implikálhatja, megint csak etikai szituációt jelenít meg. „Megcsaltak, úgy szerettek” – így hangzik az a megállapítás a nyolcadik versszakban, amely aztán, a következő sorban előállított chiasztikus formát öltő következtetéssel („csaltál s így nem szerethetsz”) a szeretetet tagadja meg a vádlottól, ez készíti elő az öngyilkosságra való felszólítást („Most hát a töltött fegyvert / szorítsd üres szivedhez.”) a versszak végén. A szakaszt nyitó kijelentést azonban a te is mondhatja (vagy, másként fogalmazva, az én ezt a te helyett önmagára vonatkoztatva is mondhatja), hiszen itt is kétféle grammatikai kiegészítést tesz lehetővé a szöveg (*engem/teged* megcsaltak, úgy szerettek’). A *Tudod, hogy nincs bocsánat* kontextusában ez többek között azoknak a páros struktúráknak a pusztító hatalmára emlékeztethet, amelyekre maga az önmegszólítás beszédművelete – mely minduntalan fenyegetést nyilvánít meg a te irányában – támaszkodik.

⁴⁰ Vö. ehhez BALOGH Gergő, *Igazságosság és eticitás a költői nyelvben = Verskultúrák. A líraelmélet perspektívái*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő et al., Ráció, Budapest, 2017, 188.

⁴¹ NÉMETH, I. m., 117.

Az önmegszólítás, amely az én lehető legnagyobb közelségét állítja elő önmagához, *megcsal*, hiszen általa az én – elárulja a szövetségét ugyanezen énnel, elárulja önmagát.

Innen nézve igazán beszédes a verset nyitó, első megszólítás, „tudod, hogy nincs bocsánat”, amelyet a következő sor személytelen formában előadott konklúzió révén igazol vissza („hiába hát a bánat.”). *Tudod* – ebben a megszólító formulában többféle modalitás kereszteződik. Halványan akár a kérdés is jelen van (tudod?; ugye tudod?), ennél talán erősebb nyomatékkal a meggyőzés is: tudod, ne ellenkezz, ismerd el, valld be, hogy tudod. Sőt, a tárgyi mellékmondat bizonyos értelemben visszahajlik a(z ön)meggyőzés aktusára, egyszerre viselkedhet önreflexív magyarázatként és okozatként. Nincs bocsánat, hiszen tudod, amit tudsz, nem áll rendelkezésre a nem-tudásra hivatkozó felmentés (a megbocsátás) opciója. De másfelől: mivel tudod, amit tudsz, éppen ezért – nincs bocsánat, nincs értelme semmiféle mentegetőzésnek. Még fontosabb, hogy a verset nyitó kijelentés, ha csak látenszen is, egyben az önmegszólítás értelmére vagy lehetőségére irányuló kérdést is artikulálja. Ha egy én azzal fordul önmagához, hogy *tudod*, azzal voltaképpen az egész megszólítás, a megszólalás értelmét és funkcióját kérdőjelezi meg. Mivel tudod, amit tudok, fölösleges megszólalni, mind nekem, az ének, mind neked. Hogy a vers komolyan számol ezzel a dilemmával, azt egyértelműen jelzi egyrészt lexikai-grammatikai szinten a *hiába* határozó domináns jelenléte a szövegben, másrészt egészen egyszerűen az, hogy a másik szólam (a te hangja), énként legalábbis, az imént említett grammatikai ambiguitásoktól eltekintve, valóban nem is szólal meg.

Ez magyarázza talán a szöveg azon sajátosságát, hogy a megszólítások nem jelentéktelen hányada tiltások formáját ölti, például szinte a teljes harmadik versszakban („Ne vádolj, ne fogadkozz, / ne légy komisz magadhoz, / ne hódolj és ne hódíts, / ne csatlakozz a hadhoz”), majd részint a negyedikben is („ne lesd meg”, „ne vesd meg”). Olyasvalamitől tanácsolják el ezek a formulák a megszólított ént, amivel az – a megszólító szólamában – folyamatosan él, hiszen gyözködi, lebeszéli, tiltásokkal szembe-síti önmagát. Éppen ezeknek a tiltásoknak a sorozatában szólal meg először a megszólított pozíciójában majdnem konzekvensen hallgató én, vagyis a te: ahogy fentebb szóba került már, a „Ne vádolj” visszaszólás is lehet: 'ne vádolj engem', az én itt anélkül vonatkoztatja a beszédét önmagára, hogy magát közben te-ként tárgyiasítaná és távolítaná el. Az ebben feltárulkozó kérő, könyörgő modalitás a vádak kérelhetetlenségét tükrözi, „ne vádolj”, esdekel a vádlott, de nincs bocsánat.

Amikor a vers – nyíltan jogi kontextust aktiválva – a te önmaga melletti tanúságtételének (itt szükségszerűnek vagy elkerülhetetlennek mutatkozó) hitelesség-deficitjére céloz – „Hamis tanúvá lettél / saját igaz pörödnél” –, ott tulajdonképpen pontosan az én és a te azonosságának egyik, ily módon igencsak törekenynek vagy önellenesnek bizonyuló következményét tárja fel. Legyen mégoly igaz a pör, az szükségszerűen (legalábbis potenciális) hamis tanúzássá válik, hiszen, az én és te azonosságát feltételezve, maga az én szólamában kibontakozó vádbeszéd lesz a tanúságtétel, amelyet, így nézve, egy én – önmagáról vezet elő. Aligha véletlen tehát, hogy a verszárlatot benépesítő, szemantikailag egymáshoz közelálló igék (*remél, hisz, bíz*) a bizonyosság helyett a másik, egy másik affirmatív, a hamis tanúzás kockázatát is

implikáló színrelépésére apellálnak, másként fogalmazva egy feltétel nélküli, mert megalapozhatatlan visszaigazolás gesztusára. Az elárultatás fenyegetésével is számot vető, ebben az értelemben feltétlen afirmációra jelentenek be igényt ezek a kifejezések, mintha tehát az egyetlen lehetőség, amely a megszólított te számára fennállna, a bizonyosságról lemondó szövetség volna egy kiszámíthatatlan, mert jóhiszeműségét, hűségét tanúsítani képtelen másikkal, az egyetlen olyan instanciával, akire a megszólított rábízhatná a vers szövegében elhallgatott szavait. József Attila látványos módon irányítja rá a figyelmet az említett igék szemantikai közelségére, kiterjeszti ugyanis a szakasz szókészletének nem igei tartományaira is, méghozzá olyan módon, hogy – etimológiai kapcsolódásokon keresztül – a verszárlat tautologikus szerveződését tárja fel. Nemcsak a remélt szerelem jelzője (*hű*) vezethető ugyanis vissza a *hisz* ígére, hanem a harmadik sort nyitó kötőszó, a (maga részéről a *hiszem* egyes szám első személyű igealakra visszavezethető) *hiszen* rövidült formájában színre lépő *hisz* is.⁴² E rövidülés révén a kifejezés itt homonímiás viszonyt is létesít az ígével,⁴³ amivel tulajdonképpen megduplázza a harmadik sorban előadott hasonlatot: „hisz mint a kutya hinnél”, ez egyszerre tartalmazza azt az állítást, hogy 'hisz mint a kutya', és azt, hogy 'mint a kutya hinnél'. Azzal, hogy a sor így kvázi megismétli ugyanazt az állati hasonlatot, arra az „animális alternatívára” irányítja a figyelmet, amely Németh értelmezése szerint többek közt azt mutatná meg, hogy a te számára rendelkezésre álló viselkedési lehetőségek kívül esnek a társadalmi létezés, illetve a morális cselekvés tartományain,⁴⁴ de persze a bizalom és a hit olyan olvasatát is szignalizálja a szövegben, amely azt egyszerűen az alávetett vagy kiszolgáltatott engedelmességével azonosítja. A *hisz* ily módon megvalósuló elburjánzása a versszak szövegében, idevonva a szemantikai közelségét a többi ígéhez is, a feltétlen hit melletti tanúságtétel ismétlés általi nyomatékosításaként értelmezhető. A saját vallomás és beszédpozíció referenciális visszaigazolásáról lemondó hit egyfajta autoszugesztíójaként, amelyben, tehát egy feltétel nélküli hit manifesztációjában, kínálkozna egy kiút a te számára az önmegszólítás által rákényszerített páros struktúra autoritása alól. Az állathasonlat a vers zárlatában ugyanakkor azt sugallja, hogy ez az alternatíva sem nélkülöz minden feltételességet. „[H]isz mint a kutya hinnél / abban, ki bízna benned”, itt mégiscsak megfogalmazódik egy feltétel, még ha majdhogynem öntükröző formában is. Abban hinnél, csakis annak hihetsz, aki benned bíz, aki tehát hisz benned, ez majdnem olyan, mintha a lírai hang azt mondaná, csakis magában vagy magának hihet, abban vagy annak, akit megbízhatóként, megbízható önmagaként igazolnak vissza. Hogy ez a struktúra fontos a kései József Attilánál, arról a kicsit korábban íródott *Kész a leltár* zsolnárt parafrázáló és szintén állathasonlattal operáló nyitánya tanúskodik: „Magamban bíztam eleitől fogva – / ha semmije sincs, nem is kerül sokba / ez az embernek. Semmiképp se többre, / mint az állatnak, mely elhull örökre.”

⁴² Új magyar etimológiai szótár. <https://uesz.nyttud.hu/index.html>. Vö. ehhez még HALÁSZ Hajnalka, *A bocsánat esélyei. A bűn és a tulajdon maradványai József Attila három versében* (Kész a leltár; A bűn; Tudod, hogy nincs bocsánat), *Alföld* 2022/1., 72.

⁴³ Lásd ehhez még FRIED István, *Magatartásformák egy József Attila-versben*, *Tiszatáj* 2005/12., 55–57.

⁴⁴ NÉMETH, I. m., 146.

De hogyan tételezheti egy én megbízhatónak önmagát? A bizalom ráadásul, kognitív és interperszonális feltételrendszerét tekintve, nem teljesen azonos a hittel. Amikor X bízik abban, vagy egyenesen bízik Y-ban, hogy az megtesz valamit, az olyan interperszonális függést implikál, amelyet nem feltételez az az eset, amikor X hisz abban, vagy egyenesen hisz Y-ban, hogy az megtesz valamit. A bizalom mindenképpen implikál hitet, fordítva nem feltétlenül.⁴⁵ Az az interperszonális reláció, amelyre a bizalom épül, a felelősség intézményét, a felelőssé tétel műveletét is implikálja. Ha X megbízik Y-ban, akkor egyszersmind felelőssé, hitének, bizalmának garanciájává is teszi. Amikor tehát a megszólító én azt az ítéletet hozza a megszólítottól, hogy az hinne abban, aki bízna benne, egyszersmind azt is mondja, hogy a hitét olyasfajta feltételes viszony függvényévé teszi, amely idegen a hit feltétel nélküli természetétől, amely tehát mintegy *elárulja* a hitet, amelyben valójában nem hisz, éppen a hitben nem hisz. A hit így nem lesz más, mint ellenszolgáltatás egy olyan bizalomért (ön-bizalomért) cserébe, amelyre ráadásul az önmegszólítások sorozata a versben végig inkább negatív példákat hozott – komizság, hamis tanúság, könnyű szavak, csaló szeretet –, és amelynek törekeny státuszára a vers zárlatában elrejtett, a vonatkozó névmás rövidített alakja révén mégis láthatóvá tett szkeptikus retorikai kérdés – *ki bízna benned?* – is emlékeztet. Azzal, hogy az önmegszólítás elárulja önmagát, nevezetesen elárulja a műveletet végrehajtó én és az általa címzett te azonosságát, továbbá leleplezi azt is, hogy az én szólamában esetenként a te is hanghoz jut, egy másik árulás is végbemegy. Az én–te tengelyen megvalósított exkluzív beszédhelyzetben az önmegszólításban előállított közösség felmondása figyelhető meg: nemcsak a megszólító hagyja cserben, vonja meg a bizalmát a megszólított önmagától, hanem, megfordítva, a te is arra kényszerül, hogy elárulja az önHITELESÍTÉS azon egyetlen módját (a feltétel nélküli hitet), amely lehetőséget nyújtana saját pörének igaz képviselésére.

A biosz és a zóé rezonálása Nemes Nagy Ágnes 1960 körül keletkezett rövidverseiben

(*Csigalépcső*, [*Elvesztett hangok ülnek itt*], *Fügefák*, *Majom*)*

A B S Z T R A K T

Jelen tanulmány egy Nemes Nagy Ágnes természetképével foglalkozó nagyobb munka része, amely a nonhumán, növényi és állati hívószavak mentén értelmezi Nemes Nagy költészetét, s arra keresi a választ, hogy ezek a nem csak tematikai jellemzők miként járulnak hozzá a lírai teljesítményhez, hogyan viszonyul mindez a személyesség–személytelenítés kérdéséhez, és a humanitás felfüggesztése, illetve az organikus átjárhatóság, a természet nem antropomorf élőnek megszólaltatása hogyan valósul meg a költő műveiben. A szöveg az agambeni biosz és zóé fogalmak rövid magyarázata, illetve a (lírai) költészet immanens részének tekinthető hangzóság játékba hozása után Nemes Nagy néhány 1960 körül keletkezett versét elemzi. A versek az 1967-es *Napforduló* című kötet keletkezéstörténetéhez kapcsolódnak, hiszen oda felvett vagy éppen asztalfiókban hagyott változatokról van szó – szinte mindegyik tárgyalt szövegnek van ugyanis versváltozata az életműben. Elsősorban a *Csigalépcső*, az [*Elvesztett hangok ülnek itt*], a *Fügefák* és a *Majom* című versek kerülnek fókuszba, amelyekről elmondható, hogy a zóé szóra bírásának kísérletei – avagy megkísérelnek hangot adni a tájnak, a növényinek, az ásványinak, mindannak, aminek vagy akinek abban a világképben, amely az emberi perspektíva felől konstruálja meg magát, nincsen szava. A verseknek konstitutív részei a melopoétikus tényezőik, és ars poétikus, performatív szövegek lévén saját keletkezésükről is tudósítanak a verségész leglíraibb, hangzó-ritmikus módján.

„Lomb széleit, füvek hegyét
tanácstalan borzolgatom.
Törzsek közt járok, mint a szél.
Más a halmazállapotom.”

Nemes Nagy Ágnes: [*De hát mi az értelme? Semmi*, részlet]

Minél közelebről szemléljük az életművet, annál inkább érzékelhető benne a biosz mint élet poézissé alakításának, nyelvi megragadásának folyamatos kísérlete: de Nemes Nagy nemcsak a biosz felőli nézőpontot működtet, csaknem ilyen erős költészetében

* A tanulmány a *Biopoétika a 20–21. századi magyar irodalomban* (NKFIH K 132113) című OTKA-projekt keretében készült. A szerző a szöveg megírása idején a Petőfi Irodalmi Múzeum Móricz Zsigmond Irodalmi Alkotói Ösztöndíjában részesült.

⁴⁵ A bizalom (*trust*) grammatikai és logikai struktúráinak a magyar nyelv vonatkozásában sem irreleváns, részletes elemzését lásd Benjamin McMYLER, *Testimony, Trust, and Authority*, Oxford UP, Oxford, 2011, 113–141.

a zóé-élet jelenléte is, azaz a szervesség elsősorban nem-emberi oldala, a nonhumán hangot adás kísérlete. A hangadás széles költői eszköztárral történik, amelyben igen fontos a látvány, a vizuálisan kirajzolódó képek mellett a hangzás, a ritmus, a szavak összecsengése, paronomáziája, rímélése is: a vers megszólalása. Erről legutóbb Kulcsár Szabó Ernő értekezett, az alábbi idézet tőle tömören összefoglalja, megerősíti a fentieket: mintha

[...] maga a hangzón *cselekvő nyelv* szólalna meg. Ezért van az a benyomásunk, hogy Nemes Nagy verseiben úgyszólván megbonthatatlan a hangzás, ritmus és prozódia, illetve az eszmék, képek és jelentéskapcsolatok egysége. Vagy ahogyan Valéry fogalmazott, „egy költemény értéke hangzás és értelem felbonthatatlanságában rejlik”.¹

Nemes Nagy – összhangban az általa jól ismert,² modern francia költő, Paul Valéry gondolataival – maga is igen világosan fogalmaz ezzel kapcsolatban: „a vers az, amit nem lehet prózában elmondani. Vagy fordítva: mindaz, amit prózában el lehet mondani, nem vers”.³ Sőt, nemcsak másik műnemre, de az említett melopoétikai jellemzőkből és a (líra)nyelv belső adottságaiból következően másik nyelvre sem fordíthatók le, „[...] a vers⁴ a legkevésbé fordítható minden irodalmi műfaj között” – írja.⁵ A fordíthatatlanságról értekezik Gottfried Benn is 1951-ben, híres esszéje szerint:

[...] a szó bűvöletbe ejtő használatához [...] vagy ért valaki, vagy nem. A szó a szellem phallosza, központi gyökerű. Egyúttal nemzeti gyökerű. A képek, a szobrok, a szonáták, a szimfóniák nemzetköziesek – a versek soha. A vers definitíve lefordíthatatlan. A tudat belenő, beletranszcendál a szavakba. Feledés [Vergessen] – ugyan mit jelentenek ezek a betűk? Semmit, érthetetlenek. Mégis összekapcsolódik velük a tudat bizonyos irányultsága, amely felcsendül bennük, ezek az egymás mellé helyezett betűk pedig akusztikusan és emocionálisan felcsendülnek a tudatunkban. Az „oublier” ezért sohasem feledés. Vagy a „nevermore” a maga két rövid zárt kezdő szótagjával, utánuk pedig a sötéten áramló „more”-ral, amelyben felsejlik a „Moor” és a „la mort”, nem „sohasem” – a nevermore szebb. A szó nem csupán a jelentést és a tartalmat csendíti fel, a szó egyrészt szellem, másrészt rendelkezik a természeti dolgok lényegszerűségével és kétértelműségével is.⁶

¹ KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *Költészet és költőiség. Nemes Nagy Ágnes a hatástörténetben* = Uő., *Mi a műalkotás? Az irodalmi olvasás kérdései*, Akadémiai, Budapest, 2022, 126. (Kiemelés az eredetiben.)

² Egy esszében azt írja, Valéry fogalmazási módja „mindig-újra azt a képtelen vágyat kelti fel, hogy most már igazán be kellene tiltani minden szöveget, ami rosszabb az övénél – elvégre a vas feltalálása után már nem vagdoshatunk kőkessel”. Lásd NEMES NAGY ÁGNES, *Kedvező égbajlat. A francia esszéirodalomról* = Uő., *Az élők mértana. Prózai írások*, I., szerk. HONTI Mária, Osiris, Budapest, 2004, 429.

³ NEMES NAGY ÁGNES, *József Attila: Eszmélet [1975]* = Uő., *Az élők mértana*, I., 345.

⁴ Mindezt Nemes Nagy minden bizonnyal a lírai költészetre érti, az elbeszélő költemények vagy a prózaversek idegen nyelvre átültetése talán a fordíthatóság kategóriájába sorolható számára is.

⁵ NEMES NAGY ÁGNES, *Egy verskötet előszava* = Uő., *Az élők mértana*, II., 27.

⁶ Gottfried BENN, *Líraproblémák*, ford. KURDI Imre, Holmi 1991/8., 959.

A (költői) szó tehát materiális jellemzői, affektivitása következtében olyan atmoszférát teremt, amelybe lehetetlen nem bevonódni, a vers általa mintegy rezonál, benyomásokat-érzéseket vált ki, de nem pusztán akusztikus jelenségről van szó, hanem nyelvbe vetettségével cselekvő, performatív aktusról is. Wilhelm von Humboldt egy 1822-es nyelvelméleti írásában olvasható, hogy

[...] a nyelv egy szerves lény közvetlenül kiáradó lehelete, annak érzéki és szellemi érvényét tekintve egyaránt osztozik valamennyi organikus lény természetének azon sajátosságában, hogy minden egyes alkotóeleme csak a többi alkotóelem révén, az összes pedig csupán egyetlen, az egészet átható erő révén állhat fenn. Lényege önmagában belül szüntelenül megismétlődik, csak szűkebb és tágabb körökben [...]. A kimondott megképzí vagy előkészíti a kimondatlant.⁷

Nemes Nagy többször utal arra, hogy a költő feladata a „kimondhatatlan költői látomás rögzítése”.⁸ „Költő vagyok, tehát a kimondhatatlan, kimondatlan vagy nehezen kimondható dolgok bányásza” – írja.⁹ Sőt, verseiben is megtalálható ez az ars poétika, például ekképp: „ne mondd soha a mondhatatlant / mondd a nehezen mondhatót” – olvasható már egy egészen korai, 1946-os versben, az *Elégia egy fogolyról* címűben. A megragadhatatlanokkal való kísérletezés egyik legjelentősebb példája és egyúttal talán legnagyobb kihívása Nemes Nagy költészetében a természet élőinek, a zóéknak a „szóra bírása”, s ezen belül a növények „megszóllatása”.

A 2010-es évek humántudományi fordulata, a vegetal turn (növényi fordulat) nyomán kialakult Critical Plant Studies (kritikai növényelmélet vagy -kutatás) a növény-ember-művészet viszonyaival foglalkozik, a klímaváltozás szempontjait is figyelembe véve, posztumán és antropocén elméleteknek is táptalajt teremtve. Az ilyen irányú látásmód tágítja a líraelemzés során bevett kérdésfeltevéseink körét, ugyanakkor tulajdonképpen evidensnek ható ráismerésekkel szembesít: ha a növényekről beszélünk, emberként, közvetve az ember-növény, emberi élet – növényi élet, kultúra-termesztet viszonyáról gondolkodunk, miközben azzal az újdonságnak ható – de korántsem újkeletű – gondolattal is szembesülünk, hogy az ember „többé nem minden dolgok mércéje”.¹⁰ Érdeemes e ponton röviden utalni Losoncz Márk írására, amelyben a szerző kritikával illeti a poszthumanizmust, mert az „azt hiseti, ha a létünket a világegyetembe, annak makro- és mikrorétegeibe, ökoszisztémákba és bolygóközi terekbe ágyazza, azzal valami egészen újszerűt nyújt, holott évezredek hagyományai állnak mögöttünk, amelyek szerint az embert az égitestek és a meteorológiai mozgások befolyásolják, az elemek alakulása és megannyi más folyamat.”¹¹ Losoncz arra

⁷ Wilhelm von HUMBOLDT, *A nyelvek összehasonlító tanulmányozása a nyelvi fejlődés különböző korszakaival összefüggésben* = Uő. *Válogatott írásai*, ford. RAJNAI László, Budapest, Európa, 1985, 33–34.

⁸ NEMES NAGY ÁGNES, *Negatív szobrok* = Uő., *Az élők mértana*, I., 9–10.

⁹ NEMES NAGY ÁGNES, *Filozófia és jó modor* = Uő., *Az élők mértana*, I., 660.

¹⁰ Rosi BRAIDOTTI, *A posztumántudományok felé*, ford. Lovász Ádám, Helikon 2019/3., 443.

¹¹ LOSONCZ MÁRK, *Mi jöjjön a poszthumanizmus után?*, Prae.hu 2020. április 13. <https://www.prae.hu/article/11522-mi-jojjon-a-poszthumanizmus-utan/>

is kitér, hogy a poszthumanizmus esetlegességeitől és humanizmuskritikájától függetlenül persze nem vitatható az a tény, hogy valóban volt egy korszak, amely

számára fontos volt, hogy kialakítson egy olyan szférát, amely az ember sajátja. [...] Az „ember világa” – a maga erkölcsi dimenziójában – immár semmiképpen sem a kozmoszra támaszkodott. Önálló közeg volt, egy „polgári világ” (mondo civile), ahogy Vico mondaná, s már az is árulkodó, hogy az embert egyáltalán világot teremtőnek lehetett tekinteni. Baumgartentől Marxig lehetne idézni azokat, akik szerint az ember a művészi vagy az anyagi világ alkotója. Mindazonáltal ez az újdonsült rendkívüli önállóság pusztán önmagában nem jelent feltétlenül valamiféle antropocentrizmust. [...] A humanizmus elsősorban az antikvitáshoz való ragaszkodást jelentette vagy a vallástól való távolságtartást (a transzcendenciához való kötelékek elvágását).¹²

Ellépve a poszthumanizmussal kapcsolatos vitáktól: Nemes Nagy munkássága költői eszköztárát és témáit tekintve korát meghaladó, inspiratív korpusz az élet különféle megnyilvánulásaira irányuló kérdésfeltevések (mint a növényhez, az állathoz, a transzcendenshez fűződő viszonyunk, az ezekhez kötődő előfeltevéseink átértékelése) felől, ezt az elmúlt évtized számos, szoros olvasással készült elemzése is igazolja.¹³ Németh Zoltán egy nemrég közölt tanulmányában így fogalmaz a növények két kortárs verseskötetben tapasztalható, kiemelt jelentőségével kapcsolatban:

A háttérbe szorított, eddig csak létezésünk díszleteiként funkcionáló növények hirtelen a szövegek középpontjába kerültek, és a vegetatív létezés ontológiáján, episztemológiáján, filozófiáján, etikáján – egyszóval írhatóságán keresztül teszik fel kérdéseiket. Olyan kérdésekkel szembesítenek, amelyek a növények egyéniségét, intelligenciáját, természetét, kommunikációját vetik fel szépirodalmi szöveg formájában. A növényt beszél el, pontosabban a növény kap hangot és nyelvet e kötetek versei által, a növény szólal meg rajtuk keresztül.¹⁴

Ugyan Németh szövegében Korpa Tamás *A lombullásról egy júliusi tölgygel*, illetve Sirokai Máttyás *Lomboldal* című, 2020-as könyveiről van szó, a fenti idézet Nemes Nagy „növény-verseire” is érvényes megállapításokat tartalmaz. Az, hogy az irodalomkritika és -történet csupán az új évezredben emelte homlokterébe az organikuság, a „növényi hangadás” vizsgálatát, nem jelenti azt, hogy a jelenség ne lett volna már régen ott a mindenkori jelen időben mindig is a tudomány előtt járó művészetben, például a szépirodalomban. A kérdezésmód tehát természetesen érvényes (volna)

¹² Uo.

¹³ Lásd legújabban az alábbi kötetet, amelynek húsz szövege közül négy foglalkozik Nemes Nagy Ágnes és a biopoétika viszonyával: „fényem nő: magam termem”. *Biopoétika a 20–21. századi magyar lírában*, szerk. BALAJTHY Ágnes – MEZEI Gábor, Prae, Budapest, 2022.

¹⁴ NÉMETH Zoltán, *A líra növényforradalma. Critical plant studies – a növényesített nyelv perspektívái = „fényem nő: magam termem”, 316.*

korábbi (lírai) korpuszokra is (egészen az ókorig bezárólag), nem csak az immár három évtizede lezárt Nemes Nagy-életműre.

Az ember mint a hierarchikus rendszer csúcsa azáltal konstruálja meg önmagát (ról alkotott képét), hogy megkülönbözteti saját lényét bioszként a zóétól. Az élet filozófiai vizsgálatának, csoportosításának számos kategóriája közül jelenleg ez, a biosz és a zóé mára népszerűvé vált, agambeni értelemben vett kettőse jelöli ki a módszertani segédvonalat. A fogalompár az antik filozófia óta meghatározó, gyakran próbálták megragadni az emberi létezés mibenlétét e dualitáson keresztül. Már Arisztotelész ír arról, hogy a bioszon, azaz a kultúrában, a társadalomban léten (nagyobb közösségekbe, poliszokba rendeződésen) át vezet az út az emberi boldogság (*eudaimonia*) eléréséhez.¹⁵ A zóé ugyancsak életet jelöl, olyan vitalitást, amely nem ruházódik fel sajátosan az emberhez kapcsolt jellemzőkkel. Giorgio Agamben a *Homo sacer* című, a „puszta életről” szóló, 1995-ös könyvében definiálta a biosz és zóé fogalompárt,¹⁶ az arisztotelészi dichotómia újragondolásához Hannah Arendt és Michel Foucault,¹⁷ illetve Kerényi Károly¹⁸ elképzelésein keresztül jutva el. A biosz agambeni értelemben a szuverén emberi élet, létezés (annak társadalmiságával és kulturális beágyazottságával együtt), a zóé pedig a puszta élet, amely minden vitalításra (biosz nélküli szerves létformára) vonatkoztatható a természet önszerveződő folyamataitól, az időjárástól a növényeken át az állatokig. Az ember mindkettőnek részese, amíg azonban csak a zóé-létben osztozik (tehát a puszta, biológiai életben), addig csupán „túlél”, és kizáródik abból a megélésből, amely egy egyént vagy épp egy csoportot jellemez: tehát az értelmes, jelentőségteljes élet perspektívájából – az életéből, amely több a létnél, amelynek oka és célja van.

A két fogalom nem választható teljesen el egymástól:¹⁹ Agamben példájában Pulcinella, az olasz commedia dell'arte figurája – akit Darida Veronika a magyar Vitéz Lászlóhoz hasonlít, aki vulgáris, maszkos, „testet öltött eszme, [...] nem emberi lény, és nem is istenség, [...] kívül vagy túl van a halálon, mely nem érinti”²⁰ – a zóé képviselője is, sőt, az ő élete „mintha kívül állna az élet közös és közösségi fogalmán:

¹⁵ A *polisztól* mint a politikai élet színterétől elválasztódik az *oikosz*, a háztartás terepe, ahol inkább a biológiai szükségletek dominálnak, a létfenntartás a fontos; szubjektívabb és pillanatnyibb célok vezérlik, mint a *poliszt*. A biosz-élet részint megfeleltethető a *polisznak* (közösségi létnek), a zóé-élet pedig az *oikosznak* (önfenntartásnak). Arisztotelész azt írja, hogy „sem ökröt, sem lovat s egyetlen másféle állatot sem nevezhetünk boldognak, mert hiszen egyikük sem tud ilyenféle tevékenységet folytatni. [...] Mert a boldogsághoz – mint mondtuk – hozzátartozik a tökéletes erény és a beteljesült élet is.” ARISZTOTELÉSZ, *Nikomakhoszi etika*, ford. SZABÓ Miklós, Európa, Budapest, 1987, 23. 1100a.

¹⁶ GIORGIO AGAMBEN, *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*, Stanford University Press, Redwood, 1998.

¹⁷ LAURENT DUBREUIL – CLARISSA C. EAGLE, *Leaving Politics. Bios, Zōē, Life*, *Diacritics* 2006/2., 84.

¹⁸ FENYVESI KRISTÓF, *Dionysian Biopolitics. Karl Kerényi's Concept of Indestructible Life*, *Comparative Philosophy* 2014/5., 45–68.

¹⁹ A biosz és a zóé tehát a Jacques Derrida és mások által kritizált agambeni elméletben nem egymás kizárólagos ellenpontjai, sőt, már Arisztotelésznél (akit többek szerint félreértelmez) sincs ez így.

²⁰ DARIDA VERONIKA, *Összegzések kora. Szélfjegyzetek Agamben két új könyvéhez*, *Korunk* 2017/10., 47–48.

a bioszon. Egy olyan életformát testesít meg, mely ezáltal nem lehet a biopolitika tárgya sem: vagyis a legszabadabb, nem kisajátítható életet.²¹ Agamben arról is értekezik, hogy a koncentrációs táborokban a náci hatalom a kiszolgáltatott emberek életét zóévá fokozta le, azáltal, hogy átvette fölöttük az uralmat.²² Nemes Nagy *Elégia egy fogolyról* című (gyász)verse értelmezhető ebből a szempontból is, abban a zóé-lét dominál, nemcsak a növényi környezet és a testi érzetek leírásakor („kész sejtbe folyt a langyos élet”, vagy: „a sejt falát nyomokövettem”), de a gyászolt, táborban kivégzett barát nő emlékének leírása során, az utolsó sorok felsoroló-felgyorsuló, majd fohászokodó és elhallgató búcsújában is: „– Téged aztán nyugatra vittek. – / *Ruganyos tested, szép agyad, / zöldes félholdja szemeidnek, / kezed valami könyv alatt, / s a tüdővész, a jég, a kamra – / igazságom! Ne hagyj magamra!*”²³

Jelen munkának nem célja a fogalomtörténet bővebb tanulmányozása, annyiban érdemes csak bevezetni és jellemezni a biosz–zóé fogalompárt, amennyiben az hozzásegíthet a tárgyalandó versek ilyen irányú megközelítéséhez:²⁴ tehát a tanulmány agambeni értelemben használja a biosz és a zóé kifejezéseket.

A szöveg elsősorban olyan 1956 utáni rövidverseket elemez, amelyek a *Napforduló* kötetben vagy posztumusz jelentek meg – biosz és zóé ezekben izgalmas kontrasztként van jelen együtt, s érzékelhető bennük az a törekvés is, amely az emberközponitú rendszerben gondolkozást leépíteni, felülírni vágyik, a nem-antropomorf zóét egyáltalán nem alsóbbrendű életnek tekintve; a zóéhoz tehát dezantropomorfizációs folyamatok révén, önmaga belső kérdéseinek (meglelése) által próbál közelebb férközni. Afféle újrapozicionáló antropogenezis tanúvá válunk, amelynek során a természet élői, sőt, az emberi életet egyszerre alkotó két összetevő, a biosz és a zóé között nem lesz minőségbeli differencia.

Agamben viszont a nyugati politika legfőbb ellentétpárjának épp azért tekinthette ezt a két fogalmat, mert azokat a pusztaság élet és politikai létezés, illetve kizárás és befogadás révén vélte elkülöníthetőnek:²⁵ ami tehát kizáródik a bioszból, az nyilvánvalóan nem ember(i). Rosi Braidotti a nonhumán vagy poszthumán elméletet a zóé térnyeréséhez kapcsolja²⁶ – annyiban szinergiába léptethető ezzel Nemes Nagy költészete, hogy azok a versei, amelyek az antropomorf perspektívát levetkezni igyekvő, s ennek érdekében egyre kevesebb személyességet alkalmazó, a (szerves) tárgyakról az ő saját, sejtett nézőpontjukból értekezni próbáló darabok, a nonhumán és a zóé felőli perspektívát működtetnek.

Az első tárgyalt vers az 1958-ban vagy 1959-ben keletkezett *Csigalépcső*, amely ebben a formában Nemes Nagy életében soha nem jelent meg, a kétezzer-tíz éves korban került a nyilvánosság elé a hagyatékából:

²¹ Uo., 48.

²² Vö. AGAMBEN, *I. m.*, 71–101.

²³ Kiemelés tőlem – P. A.

²⁴ Lásd a bioszról és zóeről részletesebben: DUBREUIL–EAGLE, *I. m.*, 83–98.

²⁵ AGAMBEN, *I. m.*, 8.

²⁶ ROSI BRAIDOTTI, *The Posthuman*, Polity, Cambridge–Malden, 2013, 60.

Csigalépcső

A csigalépcsőn hogy leszöktem,
mint a kavics, úgy lepörögtem,
búgott a csigahéj utánam,
mint az emlék a pusztaság házban,
zörögtem,
mint a szilánk a koponyában.²⁷

A rövidvers struktúrájával leképezi címét, hiszen csigalépcső- vagy rugószerűen kapcsolódnak egymáshoz, „sodorulnak”²⁸ az egyes sorok, nyelvtani szerkezeteik, motívumaik által – ez, a csigalépcső csavarodó alakja a DNS-spirál formáját is felidézi. A csigalépcső, vagyis az a zárt tér, amelyben a lépcső (persze mint emberi, architektonikus konstrukció) valahonnan valahová vezet, egy pusztaság házhoz hasonlítódik, illetve egy koponyához – mindeközben maga a csigaház is megelevenedik (a *csigalépcső*, *ház* szavak által jön létre a grammatikai térben a *lépcsőház*, *csigaház*). A lépcső²⁹ alapvetően a felfelé, égi szférába való felemelkedés, megtisztulás, tudás-szerzés szimbóluma, beavatási történetekben, rítusokban is gyakran szerepel. A lefelé mozgás ennek megfelelően valamilyen tudattalanban elmélyedésnek, illetve az égi tudásnak a földre hozását, esését jelentheti. A *leszökés* szó többértelmű, szökni nemcsak szökellést, ugrást jelent és sietve távozást, hanem titokzatosságot is, a mások tudta nélküli cselekvést. Ebben a kongó, üres, az ember által épített térben, illetve testben a hangzással párosul a kinetikus történet: a lépcsőn leszökés, lepörgés következménye a *búgás*, *zörgés* – más ige nem is szerepel a versben ezeken kívül. A hatsoros vers minden sora kilenc szótagos, kivéve az ötödik sort, amely egyetlen, háromszótagos szóból áll, ritka négyesmorás sormértéket, amphibrakhiszt (U — U) használva: *zörögtem*. Ez a szó gondolatban meg is háromszorozódik (így pont kilenc szótag), hiszen mindhárom *mint* szócskával kezdődő struktúrához kapcsolható, és a zörgés mint hangadás afféle folyamatos, önmagát sokszorozó cselekvés: „mint a kavics, zörögtem” (1), s az utóbbi kettő esetében nyilvánvaló is a kettős, ide és oda is érthetőség, az áthajlás révén, egybeolvasva: „mint az emlék a pusztaság házban, zörögtem” (2), „zörögtem, mint a szilánk a koponyában” (3). A passzív térbe, csöndbe betolakodó

²⁷ Kézirata nem ismert, először a 2016-os kötetben jelent meg. A sajtó alá rendező szerint 1958-as vagy 1959-as lehet, lásd Nemes Nagy *Ágnes összegyűjtött versei*, s. a. r. FERENCZ Győző, Jelenkor, Budapest, 2016.

²⁸ Az 1960-as *Szicíliai koporsó* című Nemes Nagy-versben az élet biológiai létként, zóéként van jelen – második sorában jellegzetes kifejezés a *sodorult* jelző (annál is inkább, mert a hagyatékban maradt verset a Lengyel Balázs-féle összkiadásban még a *domborult* jelzővel adták ki; később derült fény a hibára, s 2016-ban Ferencz Győző már így közölte): „Az élet héjait szerettem / a mindig másképp sodorult csigát”. A versben a téma szempontjából fontos a második versszak első két sora is, amely élő és élettelen viszonyára reflektál: „S mert nemcsak héjait szerettem / élő kezem a kőre tettem.”

²⁹ Nemes Nagy esszéiben többször ír a lépcsőházakról, például így: „Mert a tárgyak komplexitása, egy kőé, egy krumplibokoré, egy lépcsőházé, egy gyürkés elefántfülé úgy, ahogy van – mégiscsak utolérhetetlen.” NEMES NAGY Ágnes, *A költői kép = Az élők mértana*, I., 105.

aktivitás, a zörgés áthatja a verset, az alábbiakhoz kapcsolódik: én (E/1.), kavics, emlék, szilánk. A *cs*, *sz*, *g*, *k* hangok dominálása (*csiga*, *kavics*, *koponya*, *emlék*, *szilánk*) magát a zajt is felidézti: a *g*–*k* zöngés–zöngétlen párú veláris zárhangok kopogása, a *cs*–*sz* zöngétlen hangok közül a *cs* (zár-réshang: /tʃ/) és a *sz* (réshang) csattogásasziszegése jellegzetes. Különösen az egyébként is hangutánzó *zörögtem* szó mássalhangzói (*z*, *r*, *g*) erősítik a hangzást: a *z* réshang az *r* pergőhanggal és a *g* felpattanó zárhanggal egészül ki.

Izgalmas a verstér, amely lehatárolt, kötött, olyan ez a térbeli struktúra, mint egy ház vagy egy koponya zárt tartománya; a fentről lefelé mozgáson, esésen kívül nincs benne irány, helyváltoztatás, nincs mód kilépni az objektumból.

Érdeemes egy pillanatra utalni T. S. Eliotra – és felfigyelni a használt jelzőre –, aki ezt írja a lépcsőháztól *Hamvazószerda* című versében: „the toothed gullet of an agèd shark.” A verset nyilván ismerte Nemes Nagy, hiszen ő maga idézte ekképp a versrészletet egy esszéjében: „Öreg cápa *reszelős* torka”.³⁰ A babitsi vagy rilkei párhuzam is magától értetődő, előbbi akár a *Jónás könyve* negyedik részének zárlatával: „Messze lépcsős tornyai Ninivének / a hőtől ringatva emelkedének. / A szörnyű város mint zihálva roppant / eleven állat, nyult el a homokban”, utóbbi pedig például a *Duióni elégiák* hetedik darabjával, *A narancskert lépcsője* című verssel (fordította Szabó Ede), amelyben a mozgás szintén függőleges irányú, azonban ott lentől felfelé, egy transzcendens síkig zajlik.³¹

A szerves Nemes Nagy versében legfeljebb a *koponya* mint testrésztől van jelen:³² inkább zóéként; azonban ha a koponya átvitt értelme, a gondolatok helye is ideértendő (ott képződik meg az, amitől ember az ember), akkor halványan itt a biosz is, vagy az emlékek által van jelen. A *csiga* a koponyával és az emlékezettel összefüggésben már a korai versekben is megtalálható Nemes Nagy Ágnesnél, például a *Hadijelvény* című versben: „A negyvenezer kilométeres föld / *agyam csigáján* gördül egyre beljebb – / [...] *Csontom* feszül; a szörny vajúdik ekként, / mégsem szülész ez: harc lényem falán, / de hullva is, akár a hadijelvényt, / magasra tartom széttört *koponyám!*”³³ S érdemes citálni az *Emlékezet* című vers első versszakát is, amely azt reprezentálja, miként uralja a biosz a zóét, avagy az emberi tudat miként véli kontrollálni a biológiai működést, miközben éppen a zóét antropomorfizálja: „A kis pacákok most riadtan / loholnak föl-le az agyamban, / amióta parancsot adtam: / adják ki azt a dossziét, / s buzgón, egymás sarkát tapodva / futnak beomlott folyosókba, / szétbombázott polcra, fiókra, / kicsi ruhájuk csupa por.”

³⁰ Uo., 96. (Kiemelés tőlem – P. A.)

³¹ És érdemes citálni az alábbi Rilke-sorokat is az *Ó, élet, élet [O Leben Leben, wunderliche Zeit]* című versből, visszautalva a névtelen vagy kimondhatatlan megfogalmazására: „A nagyra-bátor egzisztenciák / közt vakmerőbb, izzóbb ki volna nálunk? / Határainkon megvetjük a lábunk, / s a Névtelent magunkhoz tépjük át.” (ford. Nemes Nagy Ágnes), lásd NEMES NAGY Ágnes, *Vándorévek*, Magvető, Budapest, 1964, 265.

³² A szilánk a koponyában egy idegentestet is jelölhet (akár erőszakos behatás, például lőtt seb, repesz következtében), de akár csontdarab is lehet, sérülés, elváltozás miatt. Sosztakovics epilepsziáját, rohamszerű zenei hallucinációit például állítólag egy világháborús repeszszilánk okozta.

³³ Kiemelés tőlem – P. A.

A *Szobrok* című, dialogikus–dramatikus vers,³⁴ a *Napforduló Között*-ciklusának emblematikus darabja, amely 1966 előtt keletkezett, némi változtatással tartalmazza a *Csigalépcső* sorait.³⁵ A negyvennégy soros vers nyitánya, első versszaka a szóban forgó vers változata:

Keserű.

Keserű volt a tenger, amikor
a sziklatorokon legörögtem,
csigalépcsőn kavics, pörögtem,
búgott a csigahéj utánam,
mint az emlék a pusztában,
zörögtem,
mint vasszilánk a koponyában.

Nemes Nagy úgy módosított, hogy ahol elvett egy szótagot, oda be is toldott egy másikat (például: „mint a szilánk” helyett „mint vasszilánk” – erőteljesebbé, hangzóbbá téve a szót, a sort), ennek eredményeképp minden sor kilencszótagos lett, két sort leszámítva, az elsőt és az utolsó előtti. A kép a *Csigalépcső*vel ellentétben a *Szobrok*-ban rögtön kitágul, azáltal, hogy a természetbe helyeződik: pontosabban egy tengerparti sziklára. A csigalépcsőn (le)pörgés itt csak hasonlat, sokkal tágasabb térben „játszódik” a jelenet, és sokkal inkább szerves része annak a kavics, illetve a csigahéj, amelynek búgása a tengerrel is kapcsolatba kerül szemantikai szinten.³⁶ Termékeny lehet Lator László³⁷ 1953-as, *A halott város* című versével összefüggésben is megvizsgálni Nemes Nagy versét, a szintén rendkívüli hanghatásokkal játszó szonett első tercijára így szól: „A szél, a szél, a tájat tépi sodra. / Csigahéj: búg az odvas torku ház. / Lombok, tetők, felhők szállnak lobogva.”

A *Szobrok* című vers recepciója bőséges, itt nincs mód kitérni részletes elemzésre, csak néhány, a *Csigalépcső* című vershez kapcsolódó szempont. A második versszakban ez olvasható: „kigurultam a partra” – a házba vagy koponyába záródás e versben azáltal (is) feloldódik, hogy a lírai szubjektum lefelé guruló kavicsként irányítja az olvasó tekintetét a vízpartra, ahol szobrok találhatók, s közben felfedi emberi alakját az alábbi, birtokos jelzős kifejezések által: *koponyám*, *vállam*, s különösen:

³⁴ HERNÁDI Mária, *A dramatikus verskompozíció Nemes Nagy Ágnes költészetében* = „folyékony szobor vagy szilárd szökökút”. *Tanulmányok Nemes Nagy Ágnesről és más újhaldasokról*, szerk. BUDA Attila – PALKÓ Gábor – PATAKY Adrienn, PIM, Budapest, 2017, 230–253, főként: 230–231.

³⁵ Egy másik változat is fennmaradt a negyedik szakaszra, *Szobrok* címen keletkezett 1960-ban, ennek első versszaka így szól: „Testemmel a gránit / feketén kivirágzik, / vállamra virít madarat, / kis, idétlen csillagokat, / lebegtetni sziklai szél / megkövesült hajamat” – amelyben pedig összeolvad az emberi test az ásványi anyaggal, tehát a zóé többféle létmódja egyesül.

³⁶ Néhány nyugatos költeményben is fellelhető ez a szemantikai összefüggés: „Az orkánból feléd küldöm a sóhajt, / Búgó csigát, mit a vad ár kivet, / Ó, tartsd füledhez, lesd ki a búgó jajt” (Tóth Árpád: *Szent örületben*); „Mint vihar búg gyöngyös csigába halkán, / Susogok néki szép tündérmesét.” (József Attila: *Kalózkapitány indulója*)

³⁷ Lator Lászlóval ismerték egymást, sőt barátságban voltak, Lator visszaemlékezése szerint Nemes Nagy jól tudott gitározni, és szoltárokat énekeltek együtt a negyvenes évek elején. (Lator László szóbeli közlése alapján.)

sisakom (amely megerősíti, ember készítette használati tárgyként, viseletként, hogy nem állatról van szó).³⁸ Legurult, s „feküdtem a sziklára kenve / az *eleven*ség mocska a kövön” – olvasható később afféle zóé-élet állapotbeli vallomásként (és itt megint eszünkbe juthat az idézett Babits-sor: „*eleven* állat, nyult el a homokban”).³⁹ Fontos ebben a sorban a sérülékenység és kiszolgáltatottság, sőt a sebesültség megjelenítése – a vers e szakaszát, a drámai zuhanást Hernádi Mária a szülőcsatornán való áthaladást felidéző képi világnak nevezi, mivel a gravitáció irányát követő mozgás

[...] egy üreges testben, ősi és kemény anyagban halad előre, erre utal a *sziklatorok*, a *csigalépcső* és a *csigahéj*, a *puszta ház* és a *koponya* képe. Hasonlóan kemény és éles az a tárgy is, ami ezen a csatornán végighalad: a lírai én *kavicshoz* és *vasszilánkhoz*, később *bádoghoz*, *szelencéhez* és *repülőgéproncshoz* hasonlítja magát. Egy kemény tárgy halad tehát végig egy kemény csatornán, lefelé zuhanva. [...] a születés tehát drámai, a világba való megérkezés pedig barátságatlan – sőt: egy halálos megsebesüléssel ér fel. [...] A versben sérül az is, aki születik, de az is, akiből a születő előjön – és sérül mindaz, ami a születés partján létmódot váltva éppen keletkezik. [...] A vers középső egységében azonban a lírai én még úgy jelenik meg, mint az öt fogadó táj ellentéte: egy szerves anyagokból álló, puha és kiszolgáltatott test a szervertelenben, a keményben és sérthetetlenben. A szerves világhoz tartoznak a *teknőc-tojás koponya*, a *buborék*, a *mocskok*, a *váll* és a *vér főnevek*, a *forr* ige és a *kenve* igenév, illetve a *bőrrel fedett* és a többször ismétlődő, igen hangsúlyos *mocskos* jelző.⁴⁰

A gondolatmenetet követve párhuzamba állítható ezzel József Attila [*Zöld napsütés hintált...*] című verse,⁴¹ amelyet a recepció gyakorta értelmez a fogantatás és a születés folyamatát leíró versként – ebben a tengerből ér a partra a „születő”, míg Nemes Nagy versében pedig a sziklák felől ér partot az, aki legurul, de mindkettőben egy természeti határpontra érkezik meg a szubjektum, egyedül, kiszolgáltatva.

„A szobor még a tölgnél is maradandóbb »tárgya« Nemes Nagy Ágnes költészetének: időtlenné válást és egyben példa-létet jelent” – írja Hernádi Mária. „A szobor kemény anyagból készül, hogy kifejeződjön időtlensége, magas, többnyire nagyobb, mint egy emberi test, és gyakran talapzatra állítják, hogy mindenki számára jól látható legyen. Szobrot állítani annyi, mint valakit – kiragadva az időleges és a természet szerves organizmusához kötött létezéséből – időtlenné tenni, s mint egy példát, ideát állítani az emberek elé.”⁴² A *Szobor* című versben a szilárd anyagok kopogó, zajkeltő

³⁸ A sisak ugyanakkor elsősorban militáris jellegű fejezdő – a sisakvirág (farkasfű) is nyilván alakja és mérgező volta miatt kapta ezt a nevet –, ami magával vonzza az értelmezést: a természetben (a természet ellen?) az embernek védekeznie kell.

³⁹ Kiemelés tőlem – P. A.

⁴⁰ HERNÁDI, *A dramatikusság kompozíciója Nemes Nagy Ágnes költészetében*, 239–240.

⁴¹ Részletesebben erről az alábbi elemzésben írtam: PATAKY Adrienn, *Fluiditás József Attila lírájában* (Gyöngy, [*Zöld napsütés hintált...*]), It 2021/3., 298–315.

⁴² HERNÁDI Mária, *Nemes Nagy Ágnes példázatversei* = „...mi szépség volt s csoda”. Az *Újhold folyóirat köre – tanulmányok és szövegközlések*, szerk. BUDA Attila – NEMESKÉRI Luca – PATAKY Adrienn, Ráció, Budapest, 2015, 91.

jelenléte mellett markánsan prezentálja magát a fluiditást is néhány szó révén (*tenger, buborék, vér, kenve*), majd az utolsó versszak felelősen a folyékony halmazállapot jelenlétét, a hangeffektusokkal is: „zúg, zúg, a víz, egy Föld az ágya: / keserősége ködedényben.” (Az 1960-as versváltozatban más szavakkal, de szintén ritmikus a zárlat, ott dupla anapesztusokkal, majd egy hosszú szótaggal: „Nincs szerelem magasabb / egy tárgyba dobom magamat / egy kőbe dobom magamat / dobogó, dobogó / Fáj”).⁴³ A többszólamú vers másik szólama (a negyedik és a hatodik, tipográfiailag is elkülönített versszak) kérdező attitűdöt vesz fel: ki volt az, „aki hegynyi palából” kivéste, kiharogatta az „*eleven* nyakadat?”⁴⁴ – teszi fel a kérdést a reflexiós szólama, amely a leíró részek közé ékelődik: azaz, ki lehetett az, aki szervessé, élővé varázsolta az élettelen palát. (Ebből a közetből gyakran készültek kis fáraósobrok.) Ugyanebben a kötetben szerepel a híres *Ekhnáton*-ciklus⁴⁵ is, benne például az *Amikor* című négysorossal: „Amikor én istent faragtam, / kemény köveket válogattam. / Keményebbeket, mint a testem, / hogy, ha vigasztal, elhihessem.”⁴⁶ Maga Nemes Nagy a Húsvét-szigeteket, az ottani szobrokat jelöli meg a vers forrásának évekként később, az 1979-es *Amerikai naplójában*, amelyben azt írja, hogy „Úgy vágyom Európába, mint egy kuckóba. – De azért gondolkodom a Csendes óceánra. Átnézek majd rajta, a Húsvét-szigetig. Amit a Szobrok versemben megírtam.”⁴⁷ A Húsvét-szigeten (egy sziget, nem sziget) több mint nyolcszáz antropomorf kőszobor (moai) áll, a tengernek háttal; népszerű volt a hatvanas években a norvég kutató, Thor Heyerdahl 1963-ban magyarul is megjelent könyve a szobrokról (*Aku-aku. a Húsvét-sziget titka*), bár számos alaptézisét később cáfolták. (A legújabb kutatások szerint a szobrok vízforrásokat, édesvizű parti szivárgásokat jelölhettek.)

A *Csigalépcsővel* szemben a következő vers a növényeket helyezi előtérbe, és kiterjedtebb hanghatásokkal operál. Az 1960. január 10-i datálású, eredetileg címtelen vers, az [*Elvesztett hangok ülnek itt*] tanúsága szerint a némaság összefügg a kiszáradással,

⁴³ Érdemes megemlíteni egy korai, 1946-os verset, a *Milyen hát?* címűt is – „Milyen hát a szerelem? / Tested szóba zárva? / Nem Kőműves Kelemen / bivalyfalú vára – / tömör vagy, és végtelen, / mint az Úr az ostyán, / határtalan ékszerem: / szógyűrű, borostyán.” –, amelyben a *szerelem, test, szó* szavak és az utolsó három sor *s* és *sz* hangjai (*ostyán, ékszer, szógyűrű, borostyán*) összekapcsolódnak, ezzel mintegy a borostyán mindent behálózó, élősködő, szívós és sokszor eltérhetetlen (tömör és végtelen) indáira utalva. Az örökzöld kúszónövény egyébként a halhatatlan szimbóluma, Egyiptomban Ozirisznek szentelték, a görög mitológiában Dionysos fején, serlegén látható, Catullusnál pedig a szerelmi összetartozás jelképe. A keresztény szimbolikában a szeretet, halál és halhatatlanság növénye. Lásd erről *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*, szerk. PÁL József – ÚJVÁRI Edit, Balassi, Budapest, 2005. A szerelemmel és a kereszténységgel szintén összekapcsolódik a borostyán Nemes Nagy egy másik versében, az 1955 és 1958 között keletkezett *Hova szálltál* címűben: „Hova szálltál szerelem / Szárnyad szélét őrizem / Körbe-foglal a szívem / Átlátszó borostyán / Elférsz látod kis helyen / Tömör voltál s végtelen / Mint az Úr az ostyán.”

⁴⁴ Kiemelés tőlem – P. A.

⁴⁵ A fáraó (egyiptomi per-aa) szó jelentése: 'nagy ház', ugyanis eredetileg nem személyt jelölt, hanem magát az uralkodói palotát, illetve udvartartást. Lásd *Fáraó* [szócikk] = *Keresztény bibliai lexikon*, szerk. Dr. BARTHA Tibor, Magyarországi Református Egyház Kálvin János Kiadója, Budapest, 1933.

⁴⁶ Lásd erről PATAKY Adrienn, „Egy istent kellene csinálnom”. *Alvilági utazás Nemes Nagy Ágnes költészetében a kezdetektől az Ekhnátonig*, Okor 2018/4., 42–52.

⁴⁷ NEMES NAGY Ágnes, *Amerikai napló*, 1979, s. a. r., jegyz. BUDA Attila = „...mi szépség volt s csoda”, 254.

a vers mintegy a hangadás lehetetlenségére utal a szomjúság összefüggésében. Az első felében négyszer szerepel a *hang* szó, majd annak helyébe konkrét, természeti hangok kerülnek (a *reszelős*, *zörgő*, *széztizeg* szavak a *s/sz*, *r*, *g* mássalhangzók dominálásával), ellenpontjaként a versvégi „elnémult természet”-nek. A vers a zóéna hangot adás, a hang (élet) kérésének ima jellegű példája.⁴⁸

[Elvesztett hangok ülnek itt]

Elvesztett hangok ülnek itt
apró bokrokban, szárazon,
egy hangot adj, egy hangot adj,
szikkadtan is felfuttatom,
egy jerikói-rózsa-hang,
egy reszelős ördögszekér,
egy szürke, fekete, szürke, zörgő
szakadt gubanc-gyökér,
szakadtan is csak karikázzon,
szálljon, kerek tövis-köteg,
zizegje szét avarcsomókkal
az elnémult természetet –

A vers konkrét növényfajokat is említ: a jerikói rózsa és az ördögszekér hangjai és természete (alakisége, mozgása) adják a vers metaforahálózatát. A jerikói rózsa keresztesvirágú, a csipkeharasztok közé tartozó sivatagi fű (füvek) elnevezése, ágai száraz állapotban összegömbölyödnek, majd nedvesség hatására kinyílnak, épp ezért a feltámadás szimbóluma a növény, e versben is ilyen kontextusban szerepel. Amikor elszáradtnak is tűnik tehát, ugyanúgy élő, és rövid idő alatt, víz hatására aktiválódhat. Az ördögszekér (ördöghinta) néven elhíresült mezei iringó pedig ernyős virágzatú, fehér vagy kék virágú gyomnövény, onnan kapta a nevét, hogy amikor a szél tövestől kitépi a földből a bokrát, messzire elgörgeti.

Arany János („Tüskés ördögszekér nyargal a pusztában”) és József Attila („Aranyos lapály, gólyahír, / áramló könnyűségű rét [...] Vihar gubbaszt a lombokon. // Ily gyorsan betelik nyaram. / Ördögszekéren hord a szél –”) is írt róla, Szabó Lőrinc pedig a rokon bogáncsról jegyez verset *Szamártövís* címmel („[...] sorvadva virulsz / [...] sivatag utak éke; / hol az élet mást megöl, te megállsz [...] Ört állsz és szárnyas gyermekeid / a messze jövőbe szaladnak”).⁴⁹ A bogáncs jól bírja a sziklás, füves

⁴⁸ Hernádi Mária töredéknek nevezi, és a *Példázat* című vers ikerpárjának tekinti ezt a darabot, mert a vers „mintha ugyanezt a témát – az életbe: a szó és a költészet életébe vetett hit erejéről való tudást – fogalmazná újra. [...] maga is egy példázatvers-kísérletnek tekinthető: a kép hosszabb kifejtése miatt az allegorikus, a jelölt finom sejtetése miatt viszont a szentenciaszerű típushoz is hasonlít”. HERNÁDI, *Nemes Nagy Ágnes példázatversei*, 68.

⁴⁹ Lásd erről BARÁNSZKY-JÓB László, *A józan költő. Szabó Lőrinc „költőietlen” költészete* = *Uő., Élmény és gondolat*, Magvető, Budapest, 1978, 219–228.; illetve KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A (túl)élő üzenete. Szabó Lőrinc: Szamártövís*, Prae 2018/1., 4–19.

pusztás élőhelyeket, s könnyen rátapad, ráragad más élőlényekre, ezáltal gyorsan szaporodó gyomnövény, amelytől nem árt „óvakodni” („szuronyos csontvázasd úgy zörög”), a versben szerepel is egy felkiáltás (öntükröző megszólítás): „Ne bántsd!”. Erről írja Kulcsár-Szabó Zoltán, hogy „nemcsak önnön agresszív létkezőségről (vagy a létezés mondhatni ösztönös tövisességéről), hanem, megfordítva, valamiképpen az embernek, a kultúrának a természetbe való romboló beavatkozásáról is tanúbizonyosságot tesz. Mi több, akár azt a kérdést is megfogalmaztatja [...], vajon fenntartható-e Szabó Lőrinc költeményében a természet és a kultúra oppozíciója. [...] De miben állna [...] az élő, az önmagát túlélő növény üzenete a jövő számára? Ez az üzenet, a verszárlatban nyújtott instrukció szerint, valamiféleképpen az élet, az önmagát túlélő élet híradása, amely a »nyár halálának« pillanatában egy »új tavaszt« vesz célba.”⁵⁰

A közös a két Nemes Nagy-versbeli növényben (jerikói rózsa és ördögszekér) is éppen az, hogy mindkettő túlélő, a tetszhalott állapotból is képesek visszanyerni vitalitásukat. És mindkettő, mint „kerek tövis-köteg”, „karikázik”: a vers aposztrophé jellegű zárata szerint azért teszik ezt, hogy „széztizegjük” „az elnémult természetet”, terjesszék az élet híreit. A dolgokban ugyanis „hír” van: „ez az objektív költő szent meggyőződése; hisz benne vagy tapasztalja, hogy a tárgyokban istenek laknak, akik jeleket küldenek neki, ismerten túli intelligencia jeleit.”⁵¹

A hír terjesztése érdekében a vers performatívá válik egyrészt az „egy hangot adj, egy hangot adj” iterációs-mágikus-ritmikus (spondeus–jambus–spondeus–jambus) jellegű harmadik sorával, másrészt a reszelő-zizegő-zörgő hangutánzó (*szél*) szavakkal és a *sz(-c-z)* hang(ok) folyamatos szerepeltetésével (*elvesztett, szárazon, szikkadtan, reszelős, ördögszekér, szürke, szürke, zörgő, szakadt, gubanc, szakadtan, szálljon, zizegje, szét, természetet*), mindehhez továbbá hozzájárulnak a belső ritmikusságok is (*szikkadtan is – szakadtan is; szürke, fekete – szürke, zörgő; zizegje szét – természetet*). A korábbi, hibás szövegkiadásban *elvesztettnek* közölt első szó valójában *elvesztett*, amely jobban utal az emberire, a biosz felől a zóé felé érkező behatásra (jelen esetben gondatlanságra, tévesztésre, elhagyatásra). A vers rámutat, hogy a természet lát-szólagos némasága, szikkadtsága nem végleges, hanem egy cirkuláris rend része. Az avarcsomók a halott természet darabjai (hiszen a zörgő avar száraz, lehullott, elhalt növényi törmelék), de ezekkel keveredik a zóé: a „gubanc-gyökér” szerű tetszhalott, élő növények képében.

A versbeszélő egyetlen helyen jelenik meg a szövegben, a negyedik sorban: „szikkadtan is felfuttatom”⁵² – az egyes szám első személyű igeragban, illetve valamelyest az „egy hangot adj [nekem]” fohászban, amely mintha egy felsőbbrendű lényhez, istenhez szólna: elég egyetlen hang, azaz életjel, és vége a némaságnak. A vers erősen spondaikus, elmozdulás ebből a kimértségből legtöbbször a jambus felé történik, leginkább az „egy jerikói-rózsa-hang” sorban, illetve a hangadást jelző igékben: *reszelős, zörgő, zizegje szét*. A *felfuttatom* szó az előző sor hangadási kérésére utal vissza,

⁵⁰ KULCSÁR-SZABÓ, *I. m.*, 11–12.

⁵¹ NEMES NAGY, *A költői kép*, 108.

⁵² Kiemelés tőlem – P. A.

grammatikailag mintha erre reflektálna: 'adj egy hangot, és én azt majd felfuttatom' – azaz csak egy apró jel, lökés, segítség szükséges ahhoz, hogy ez a hang kibontakozzék. A vers a felolvasás során azt az illúziót kelti, hogy végig párrímes, noha csak minden második sorában található rím, ez a szerkezet meggyorsítja a felolvasás ritmusát, amelyet felerősít azt is, hogy egyetlen versmondatból áll. Nagybetűvel kezdődik, és mellérendelő szerkezeteken, kifejtő tagmondatokon keresztül jut el a lezárásig, pont helyett gondolatjel formájában, ami mintha a megnyugvást, kilégzést demonstrálná egy egyetlen levegővel végigmondott kérdés után, ugyanakkor arra is utal, hogy a szöveg maga is egy cirkuláris egység: körkörösön egybeolvasható, kezdhető ismét az elejétől.

A *Fügefák* című versben is feltűnő a gömbölyűség jelenléte a *hold–magvak–fügék* kapcsolat által, a [*De hallom néha*] című versben – amely egy korábbi, 1960-as változata a *Fügefáknak* – pedig ezeken kívül szerepel a „körben függöny-fal zizeg”, s ott van a „hold gyöngyfüggönye” is, amely szerkezet tulajdonképpen halmozása a gömb formának, hiszen mind a hold, mind a gyöngy ezüstös-fehéres színű, tökéletes gömbalak, ráadásul ezek a vers későbbi pontján, tagoltabban, erőteljesebben megismétlődnek – „halkan pendülnek a falak, / a gyöngy, a hold” – az *nd*, *ngy*, *ld* hangtestek lágy-ságával, amelyek rendkívüli akusztikát is nyújtanak. E versben még a füge, a csengő (nyelve), a magvak utalnak a szabályos, kerekded formára – végül a rövid–hosszú szótagokkal operáló vers utolsó két sorára nemcsak tematikusan, de akusztikusan is a némaság felé oldódik el – „a némább némaságba fordul, / nem peng. Nincs semmi. Hold.” – azáltal, hogy immár a hosszú verslábak dominálnak benne, spondaikussá válik, és amikor épp feloldódna egy rövid szótaggal ez a némaság, „leüti” azt a záró *Hold* szó hosszúsága, amely ugyanakkor megintcsak lágy hangkapcsolattal rendelkezik: *ld*; a kezdő *h* hangzó pedig mintegy kilélegzést, megnyugvást implikál a zárlatra.

A bizonytalan datálású *Fügefák*, amely a *Hekaté* és a *Lélegzet* című versek között áll a *Napforduló Énekhangra*-ciklusában, szintén mindvégig nagy jelentőséget tulajdonít a hangzásnak. Az anapestusokkal induló vers jambikus lejtése spondeusban és tribrakhiszban oldódik, hogy végül egyetlen hosszú verslábbal jelezze a performatív elhallgatást: „Csönd.” A *Fügefák* a vers közepéig párrímekeket tartalmaz (*fügefák–holdvilág, alatt–halad, konganak – a magvak*), a nyolcadik sortól azonban hallgatásba torkollik, bár a kilencedik sor utolsó szava – *hallgat* – még összecseng az utolsó rímpárral, de szemantikailag ez már az utolsó három sor elnémulását készíti elő. A verslábakon és a rímeken túl a különféle hanghatásokra utaló szavak és a hangok ércessége vagy épp lágysága érhető tetten.

Fügefák

Csenevész
Fügefák
Mozdulatlan holdvilág
A fák alatt a hold alatt
Egy csengős kecskenyáj halad
Most a fügék is konganak

Öblükben csengenek a magvak
Már csak az óriási ég
Fekete-bronz döngése hallgat
Ércből
Rezeg a
Csönd

A vers hangzás szempontjából három szakaszra bontható: az első öt sor úgy alkot egy egységet, mintha egy párrímes négysoros volna – felolvasáskor az első két sor mintegy összeolvad. A hatodiktól a kilencedik sorig tartó négysoros szakasz pedig két hosszú sorként értelmezhető, így csak a hetedik és a kilencedik sorvégi szavak kerülnek rímhelyzetbe (*magvak–hallgat*). A tizedik sortól a tizenkettedikig pedig összesen hat szótag szerepel, ez egy külön egységnek tekinthető, ritmikus zárlat.

Az első két sor, pontosabban a két anapestus kemény hangokkal indít: a zöngétlen *cs* és *sz* hangokkal (réshang, illetve zár-réshang), majd következik egy kemény réshang: *f*, azután pedig felpattanó zárhangok: *g*, *k*. Ez oldódik azután az *m*, *l*, *n* hangokon keresztül, a *ld* (*hold*), és főleg a *ng* (*csengős, konganak, csengenek, döngése*) hangkapcsolatban. Mintha azért volna verskezdő a *csenevész* szó, hogy alliterációszerűen összecsengjen a *csengős, csengenek* szavakkal. A vers tematikailag mégsem hangra, hanem vizualitásra utaló sorokkal kezdődik: a holdvilág által megrajzolt mozdulatlan tájat egy egyszerre kinetikus és akusztikus (az élet vitális jeleit hordozó) aktus töri meg: csengős kecskenyáj halad át rajta. A csengő hangja tevődik át a gyümölcsre a váltást hozó hatodik sorban: immár „a fügék is konganak / Öblükben csengenek a magvak”,⁵³ ennek nyitja az alaki hasonlóság lehet: a füge termésének alakja hasonlít a harang formájához, s a verset tükrözve⁵⁴ vagy épp középre zárva az mintha erre reflektálna is.

Kimondatlan, de implicit odaértendő a homonímia, hogy a nyelv (harangnyelv, harangütő) hozza működésbe a harangot, s a nyelv működése hozza létre a verset, a költészetet is. Érdemes e ponton említeni Arany János *Naturam furcâ expellas* című ars poétikus versét és annak kéziratát, a tőkharang-rajzzal együtt: a vers tiszta jambikusságával és gyakori *ng* hangkapcsolataival (*hang–harang–kong*) maga is hangzó instrumentummá válik, s ritmikusan ismétlődő jellegével éppúgy felidézi a harangszót, mint a szerves élőkből készült hangszerek működését. Ezenkívül József Attila 1933-as *Téli éjszakája* lehet a vers előképe, különösen ez a versszak hozható kapcsolatba a Nemes Nagy-verssel:

⁵³ Kiemelés tőlem – P. A.

⁵⁴ Ágoston Enikő Anna javaslata szerint a tükrözés általi megkettőzés kiadja egy harang vagy egy füge alakját, amelynek eddig csak a fele volt látható, ÁGOSTON ENIKŐ ANNA, *A növényi hangadás poétikai lehetőségei* (Szabó Lőrinc, József Attila, Nemes Nagy Ágnes), PTE Sensus műhelyszeminárium, Pécs, 2022. november 15. (előadás)

A kék, vas éjszakát már hozza hömpölyögve
lassudad harangkondulás.
És mintha a szív örökről-örökre
állna s valami más,
talán a táj lüktetne, nem az elmulás.
Mintha a téli éj, a téli ég, a téli érc
volna harang
s nyelve a föld, a kovácsolt föld, a lengő nehéz.
S a szív a hang.

A *Fügefákban* a füge belső kongásával szemben később a külvilág tágassága jelenik meg: „Már csak az óriási ég / Fekete-bronz döngése hallgat” – a belső csengéssel szemben tehát a külső morajlás (*döng*, azaz ’tompá, visszhangzó, mély hangot ad’) áll. Végül pedig az emberi fül számára csöndként érzékelhető állapot árnyalására hívnak a sorok: „Ércből / Rezeg a / Csönd”. Alanyt, lírai ént, személyt nem tartalmaz a vers, bár az emberi, a biosz beavatkozása megjelenik benne a kecskék nyájba rendezése és a felcsengőzésük révén, az élet közvetlenül a fügefák, a kecskék és az ércek – tehát a természet különféle zóé-létezői – által van jelen.

A *Fügefák* korábbi változata, az 1960-as [*De hallom néha*] hét-nyolc sorban tartalmazza szinte a vers egészét. A nyitány mintha a *Hekaté* csíráját is magában rejtene: „De hallom néha. // Valaki jár.”⁵⁵ A *Fügefák* című vers ötödik sorától az utolsóig szerepel az említett versben, néhány tipográfiai változástól eltekintve csupán annyiban különbözik itt, hogy a „csak még az óriási ég” helyett „Már csak az óriási ég” olvasható. A vers első két sora is megtalálható a [*De hallom néha*] című darabban, a harmadik-negyedik pedig másként, a Hold (Hekaté holdistennő) annak a versnek az utolsó szava, itt pedig a vers elején szerepel, s a némasága mellé a mozdulatlansága is tematizálódik: „Mozdulatlan holdvilág / A fák alatt a hold alatt”.

Az érc megmunkálása alkotó-teremtő (már-már ars poétikus) tevékenységként tűnik fel *A hindu énekekből* második versében, az 1958 előtt keletkezett *A kovács*⁵⁶ címűben: „Kondul az ülön rézkalapácsom / Rézszínü majmok tánca a fákon / Cirmos arcok réz-kezek / Légbevésett mozdulatokkal / Eltáncolnak érceket” – olvasható az első versszak e részletében, amely át is vezet a következő, *Majom* című vers értelmezéséhez.

⁵⁵ A bizonytalan datálású *Fügefák* a *Napfordulóban* az 1956–58 között keletkezett *Hekatét* követi. A *Hekaté* eredetileg a *Hold* ciklusban szerepelt, *Hold III* címmel, később kapta meg címéül a „küszöb-istennő” nevét, a fügefafa ebben is jelen van már, a vers közepén: az élettelen kőből feltör a karszti patak, és ott nőtt egy fügefafa, méghozzá sűrű rövid verzlábakkal, dupla tribrahiszokkal kiemelkedve: „fekete fügefafa” (UUUU) – mindezt a jelenséget egyetlen, antropomorf lírai én (talán Hekaté?) lényé kíséri a vers elején és végén, mintegy keretként három-három lépéssel („Jár / jár / jár a lábam [...] Leng / jár / lép a láb” – Kiemelés tőlem – P. A.) – a lábak a verzlábakra is asszociáltni engednek, ezáltal ars poétikus síkra emelve a verset.

⁵⁶ Az életmű egy másik *A kovács* című, 1966. júniusi darabja, amely a költő életében kiadatlan maradt, így szól: „Ezentúl rezet domborítatok, / rezet, rezet, peng mint / a xilofon, a fények / lépnek rajta, pengetik. / Elöl megy a király – / dombormű. / Réz, réz, a hazám”.

Az 1959-es *Majom* alaki hasonlóság és hangadás révén köthető a témához, ebben szintén szerepel a füge:⁵⁷

Majom

Óvatosan oldalazom
az értelmetlenség felé.
A parton, mely még senkié,
mint egy nagy füge, egy csepp majom
himbálózik az ágakon,
vagy mintha frissen otthagytott,
rezgő, pohos lant függne ott –
nem kötök ki, hiába vágyom.
Csak állok a fedélzeten,
fut az eső arcon, kezen,
s a fekete gumi-kabáton.

Az első két sora ars poétika-szerű, alliteráló felütés, az utolsó három sor pedig kijelöli a lírai én pozícióját: „Csak állok a fedélzeten, / fut az eső arcon, kezen, / s a fekete gumi-kabáton.” Ez a három sor azt *Azt hiszed...* kezdetű, 1962–1966 között írt vers változata. A középvers, tehát a harmadiktól a nyolcadik sorig tartó szakasz a hajóról látható partot mutatja be, annak a távolságát. A lírai én nem veszi birtokba tehát azt a területet, amely szilárd talaj, és amelynek még nincs birtokosa. A vízparton egy fa látható, amelyen lóg valami vagy valaki – megnevezése növény, állat és emberi konstrukció, tárgy (hangszer) egyszerre: szerves és szervetlen. Úgy lóg az ágakon egy csepp majom, mint egy nagy füge vagy mint egy pohos lant – a jelzőkkel nemcsak alakilag, de méretilag is közeledik egymáshoz e három tárgy. A *csepp* kettős jelentést hordoz: egyrészt az állat kicsiségére vonatkozik, másrészt a csepp alakja hasonló a füge, illetve a lant formájához. Míg a *Fügefák* című versben a haranghoz hasonlítódik a füge, úgy kong és himbálózik, itt ehhez hozzáadódik az állat, illetve a hasonló alakú tárgy, a lant. A lant nemrég ott hagyott, rezgő, pohos (’öblös, zömök’). A húros hangszer (lant, lyra) a költészet egyik legrégebbi toposza – ezt a lírai én egy mozgó (vagy legalábbis vízben lévő) járműről látja, de bizonytalanul („vagy mintha [...] lant függne”),⁵⁸ még rezeg, a lírai én vágyik a partra, de kijelenti: „nem kötök ki”. Nem él tehát a látóterében lévő lehetőséggel, elszalasztja azt – avagy hitet tesz az értelem mellett. A lírai én csak áll a hajón, amelynek mozgásáról csupán annyiban tudósít a vers, hogy *oldalazom*, a víz vagy a hajó vízszintes mozgásáról-hullámvázáról, a jármű haladásáról ezenkívül nem tudunk meg többet. Az *oldalazás* kifejezés, különösen

⁵⁷ „A harmadik kéziratot füzetben a *Napforduló* egyes darabjaival elkeverve a kötetbe felvett (és véglegesen ki nem dolgozott) versek vannak. Hogy mi került bele a kötetbe, mit öntött végleges formába, nem feltétlenül a szubjektív-objektív líra határvonala mentén vált el. A füzet az elején, 1959. márciusi keltezéssel szerepel a *Majom* című vers.” FERENCZ Győző, „Magam után húzom magam”. *Nemes Nagy Ágnes költői életművének integritása*, Vigilia 2016/11., 810.

⁵⁸ Kiemelés tőlem – P. A.

az *óvatosan* jelzővel (és a vers későbbi pontján kiderülő időjárási viszonyokból következtetve) arra utalhat, hogy a hajó vagy széllel szemben próbál oldalazva navigálni, vagy pedig kikötéshez készülődik, ám utolsó pillanatban dönt utasa, kapitánya a maradás mellett.

Az oldalazó hajó mellett a víz másik irányú, vertikális mozgása révén kirajzolódik egy kereszt, amelynek csomópontjában a lírai én áll: ugyanis esik az eső, az esőcseppek mozgása pedig mintegy újabb kereszt-asszociációt jelez, a keresztvetését, hiszen az is az „arcon, kezen” (a passzív, cselekvést most nem végző kézen), ezek érintkezésével-találkozásával történik. Fekete színű esőkabátot „fut az eső”, mozgásban tehát a vers terében az oldalazó hajó, a fentről lefelé futó eső van, illetve a fán lógó entitás, aki vagy ami *himbálózik, függ*.

A vers lírai éneje a biosz felőli nézőpontot képviseli, antropomorf alakja: arca, keze és kabátja van. Mint korábban a sisak, itt a gumiból készült kabát utal a humánusra – a ruhaviselet nem jellemző másra, csak az emberre, tehát ez a növényitől, állattól elhatároló megkülönböztető jegy. Ilyen jellemző a kéz is, hiszen keze csak az embernek van, sőt, a kéz birtokolja az ember lényegét – véli Martin Heidegger.⁵⁹ Izgalmas a verstérben függeszkedő majom képe, már csak azért is, mert mintha rácsáfolna erre: az értelmetlenség világában a majom a kezével lóg, ebben a világban is lehet használni a kezét, de sokkal kevésbé tudatos, ösztönös módon. A majom magában hordozza a kettősséget: egyrészt komolytalanság, humor forrása, másrészt viszont az emberhez legközelebb álló állat, akinek igen fejlett végtagjai vannak, az emberen kívül csak neki van keze. A *Majom* című versben (amelynek címét mégiscsak az állat adja) kimondatlan a kéz többi funkciója, de explicite ott van a jelzés több ponton: a kéz irányít, kormányoz, ír, játszik a hangszeren, keresztet vet stb.

A versbeli tekintet birtokosa kívülálló, vagyis néző és nézett mintegy „külön világ”, egy tenger választja őt el azoktól, akiket néz, még ha igen közel is kerül hozzájuk, a part mentén. A háborítatlan, meghódítatlan természetre veti tekintetét (amelyben a zóé-élet része a tájban látott majom is), a lírai énben megszületik a vágy, hogy részese legyen ennek a világnak, amely mintha hívná őt, ám mégis elhatárolódik tőle. Ez a világ, az értelmetlenség világa „a ráció fennhatósága alól való kikerülés szabadságát jelentheti, illetve egy merőben új, az intellektustól talán jobban elszakadó beszédmód költői kihívását.”⁶⁰

E versnek szintén van egy másik változata, legalábbis az utolsó három sorának, amely az [*Azt hiszed, én nem szeretem*] című versvázlat utolsó három soraként köszön vissza: „Azt hiszed, én nem szeretem / a *tutajokat?* Fatörzseken a törzseket / Míg állnak *függőlegesen*, / míg zúg a hajnal két fülünknel / és át-átcsap vállunk felett / s az *arc* olyan, mint egy hajóorr, / amint hasítja a *szelet?* // De azt hiszed, feledhetem, / *arcát*, amikor hosszú éjszakákon / fut az eső *arcon, kezen* / s a fekete *gumi-kabátot?*”⁶¹ E változat még inkább ráerősít a verstérben megképződő kereszt alakjára, illetve az emberire.

⁵⁹ Martin HEIDEGGER, *Parmenides*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1982, 118–119. (Gesamtausgabe 54.)

⁶⁰ HERNÁDI, *Nemes Nagy Ágnes példázatversei*, 98.

⁶¹ Kiemelés tőlem – P. A.

Az elemzett négy vers (és azok változatai, illetve az azokhoz kapcsolódó költemények) nem a legismertebb Nemes Nagy-versek, nincs bőséges recepciójuk, pedig már ezek is tartalmazzák azon sajátosságokat, amelyek az életmű későbbi pontján fedik fel magukat. Az ötvenes évek végén zajló – persze lassan kikristályosodó és csak egy évtizeddel később realizálódó – költészeti változás éppen ezekben a darabokban érhető először tetten. Nevezetesen az, hogy a szubjektum háttérbe vonja önmagát, s ezáltal az emberi, csak az emberre jellemző minőség (biosz) helyett előtérbe kerülnek a tárgyak, jelen esetben a természet, annak nonhumán élői (akik az agambeni konstellációban a zóé szóval írhatók körül). Mert a „tárgyak erőtere vigasztaló”, és a tárgyak segítenek „a névtelenek megtalálásában”,⁶² az objektív költőt „minduntalan megszólítják a tárgyak. [...] Az ismerten túli versbe fogására, vagyis századunk egyik költői fő céljának megragadására az objektív szándékú költő belső élete olyan frekvenciasávot használ, melyen a névtelenek jelei hallhatók, leginkább a tárgyakról visszaverődve” – írja Nemes Nagy.⁶³ Az elemzett versek tehát a zóét kísérelik meg szóra bírni a líra eszköztárával: azaz hangot adni a tájnak, a növényinek, az ásványinak – mindannak, aminek vagy akinek abban a világképben, amely az emberi perspektíva felől konstruálja meg magát, nincsen szava. Az értelmezésekből levonható az a következtetés is, hogy e verseknek konstitutív részei a melopoétikus tényezőik, és ars poétikus, performatív szövegek lévén saját keletkezésükről is tudósítanak a versgesz leglíraibb, hangzó-ritmikus módján.

⁶² NEMES NAGY, *Egy verskötet előszava*, 33.

⁶³ NEMES NAGY, *A költői kép*, 107.

DEÁK MÁRTON

A lírai te keresése

Nemes Nagy Ágnes objektív lírája a babitsi hagyománytól Ekhnátonig

A B S Z T R A K T

Nemes Nagy Ágnes objektív lírájának újraértékelése érdekében Roland Barthes-nak a modern költői nyelvről írt gondolatai alapján három kérdésen keresztül jártam körül a Nemes Nagy-életmű központi szövegének, az *Ekhnáton*-ciklusnak az irodalomértésünkben betöltött szerepét. Elsőként a szerzői tekintélynek az értelmezésre nehezedő súlyáról, a biográfiai szerző önértelmezési kísérleteiről, illetve azok hiányáról esik szó. Ezután a hagyomány szerepét, Babits Mihály poétikájának a szövegben meglévő intenzív jelenlétét, a habitusukban és költészetfelfogásukban egymáshoz igen közel eső két költő közötti dinamikus párbeszédet vizsgáltam, illetve új utakat is javasoltam a két életmű egyes részleteinek összeolvasására. Harmadik lépésben az objektív líra által az olvasó elé állított kihívások mentén, a szerző, a szöveg és a befogadó viszonyának átalakulásán, a költői hang felfüggesztésére tett kísérleten keresztül tettem próbát a ciklus újraolvasására. A tanulmány lezárásaként a ciklus legizgalmasabb szövege, az *Ekhnáton az égben* meglévő olvasatait igyekeztem összevetni, egyszersmind újraértelmezni a verset az előzőekben ismertetett szempontok alapján.

A lírai hang és a modernség

Ha a magyar líra beszélői hangjának alakulástörténete kapcsán felmerül Nemes Nagy Ágnes neve, megkerülhetetlen kísérletet tenni az objektív líra fogalmának tisztázására. A tárgyiasnak nevezett beszédmód, amit leginkább a romantikából hagyományozott én-kifejező lírai beszéddel oppozícióban lehet értelmezni,¹ a magyar szöveghagyományban valóban elsősorban Nemes Nagy Ágneshez kötődik, jócskán megerősítve ezzel az életművet és a szerzőt amúgy is körülölelő mitikus alaphangulatot. Az objektív líra megnevezés azonban meglehetősen pontatlannak látszik, a kapcsolódó kifejezések definíciói egymásba csúsznak, a fogalmak néha szinonimaként, máskor eltérő kategóriaként szerepelnek.² Megnehezíti továbbá Nemes Nagy irodalomtörténeti helyének megállapítását, hogy látszólag minden előzmény nélkül tündöklik fel az „új” költészettel, legfeljebb József Attila korai lírájával mutatva összefüggéseket.

¹ Legalábbis Nemes Nagy Ágnes ilyen összefüggésben alkalmazza, „[...] a romantika óta szokásos »én-beszélek«-et más énné, több énné, nem énné tette, ilyen módon létrehozva a (majd leendő) objektív líra korai modelljét.” Lásd NEMES NAGY ÁGNES, *A hegyi költő. Vázlat Babits lírájáról*, Magvető, Budapest, 1984, 14.

² FLACH Georgina, *A magyar tárgyiaság. Tipológia és történeti vázlat*, doktori értekezés, PTE, Pécs, 2022, 2–4.

Az is gondot jelent, hogy Babits Mihály, akit Nemes Nagy az objektív líra előfutárának tekint³ és ezzel a legfontosabb előzményeként is megjelöl, a kánonképződés során elég sokat veszített objektív alkatából, legismertebb verseiben alapvetően énlírikusként szólal meg.

A lírai én konstrukciójának megreformálására, háttérbe szorítására történtek kísérletek a magyar irodalomban is. A 20. század elejétől kezdve, elsősorban az avantgárd mozgalmakhoz kapcsolódóan⁴ meglehetősen változatos formákban találkozunk ezzel a kísérlettel, de a hangsúlyosan avantgárdellenes Babits korai lírájában is megfigyelhető a tárgyakhoz fűződő alapvetően objektív viszony, és itt érdemes szót ejteni József Attilának a líra logizálására tett törekvéseiről is. Ugyanakkor az is igaz, hogy a modern izmusoknak a többsége csak korlátozott mértékben tudott kibontakozni a két háború közötti irodalmunkban, a radikális avantgárd pedig kimondottan kiszorult a korszak fősodrából, ezzel együtt a recepcióból is.

Ellentmondásokba ütközünk a 20. század végének szakaszolása során az egyre rövidebb intervallumokra kényszerülő korszakolás miatt is. Itt Nemes Nagy Ágnes a későmodernnek előkelő címkéjét viseli Weöres Sándor és Pilinszky János társaságában.⁵ A későmodern terminust nehéz önálló korszakfogalomként értelmezni, még annyira sem önálló, mint a posztmodern, végső soron mindkettő csak a modernségből vezethető le – épp annyira szemben állva vele, mint folytatva azt.⁶ Míg a modern magyar irodalom születése a köztudatban többnyire Ady Endre feltűnéséhez kötődik, ez inkább kényelmes kronológiai határpontnak tűnik, mint tényleges korszak-küszöbnek. A nemzetközi fogalomhasználatban az irodalmi modernség terminus olyan sokfelé hasadt szét, mint maga a 20. századi irodalom,⁷ de jellemzően nem csupán a modern témák feldolgozásában vagy az izmusok sokféleségében, az új irányzatok kiforrásában keresendő a szakaszhatár. Az egységes énkép, a személyiség integritásának a megkérdőjelezése, a 19. század egységesebb világképének szétaprózódása vagy a városiasodás kérdései mellett⁸ jellemzően átsejlik a modernségfogalmak mögött a klasszikus költői nyelv alapvető és radikális megkérdőjelezésének jelensége.⁹ Ha ezt a szempontot alkalmazzuk, akkor a modernség korszakhatárát jócskán távolabb kell meghúznunk a jelenlegitől. Bár Ady fontosságát jelzi az is, hogy tesz kísérleteket a költői nyelv dekonstruálására, elég például a nyelvi töredezettséget explicitté tevő *Kocsi-út az éjszakában*-ra gondolnunk. Ugyanakkor azt is el kell ismeri, hogy az Ady utáni modern irodalmunk kétségbevonhatatlanul magas színvonalra

³ NEMES NAGY, *A hegyi költő*, 9–20.

⁴ „Tehát az, hogy a szubjektum a 20. században kicsit háttérbe szorul, nem gondolom, hogy pusztán egyes irányzatokra vagy módszerekre korlátozódna, az hiszem, ez sokkal szélesebb tendencia.” Lásd LATOR László, *Nemes Nagy Ágnes: Ekhnáton éjszakája = Versekről, költőkkel*, szerk. DOMOKOS Mátyás – LATOR László, Szépirodalmi, Budapest, 1982, 254.

⁵ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Argumentum, Budapest, 1993, 45–92.

⁶ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A korszak retorikája = Uő., Az olvasás lehetőségei*, Kijarat, Budapest, 1997, 32.

⁷ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Konzervativizmus, modernség és népi mozgalom a magyar irodalomban = Uő., „Minta a szényegen”*. A műértelmezés esélyei, Balassi, Budapest, 1995, 152.

⁸ Uo., 151–161.

⁹ Roland BARTHES, *Az írás nulla foka*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor = Uő., *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*, Osiris, Budapest, 1996, 28.

mellett egyértelműen klasszicizáló gesztusokat tesz.¹⁰ Legnagyobb szerzői szándékosan vagy tudattalanul, de megerősítik a klasszikus költői nyelvet, új formát és életteret kölcsönözve neki. Természetesen a nyelvi szemléletváltás mértékét nehéz objektíven értékelni. Ha azonban a modernség tapasztalat keresésekor arra a tendenciára helyezük a hangsúlyt, ahogyan a beszélő kiszorul a lírai szövegvilág felépítésének folyamatából, mintegy magára hagyva olvasóját a felmagasodó tárgyak közötti, jelentéshiányos világban, elég egyértelműen kirajzolódik Nemes Nagy Ágnes lírájának valódi fontossága.

Roland Barthes a modern költői nyelvről írt jellemzése különösebb nehézség nélkül olvasható az *Ekhnáton az égben* értelmezéseként is:

Az új költői nyelv [...] olyan Természetet vezet be, amely csak tömbökben ismerhető fel. Abban a pillanatban, amikor a funkciók visszahúzódása sötétbe borítja a világ összefüggéseit, a tárgy a diskurzusban kiemelt helyre kerül: a modern költészet tárgyias költészet. A Természet egymástól elszakított, magányos és szörnyű tárgyak halmazaként jelenik meg benne [...] a tárgy nagy hirtelen fölágaskodik, minden lehetősége áthatja: nem tehet mást, minthogy útjelzőül szolgál egy nem telített és ezért szörnyű világban [...] E főlegyenesedő diskurzus tele van szörnyű fenyegetéssel, mivel az embert nem a többi emberrel hozza kapcsolatba, hanem a Természet legembertelenebb képeivel; az éggel, a pokollal, a szentséggel, a gyermekkorral, az örülettel, a tiszta anyaggal stb.¹¹

Bár Barthes a fentieket nyilván a francia moderniségről, elsősorban Mallarmé lírájáról állapítja meg, mégis jó kapaszkodóként szolgálhatnak a továbbiakban.

A szerző megkérdőjelezhetetlensége

A Nemes Nagy Ágnessel készült számos interjú és rádióbeszélgetés jelentős részében a kérdezők finoman megpróbálták rávenni a költőt, hogy értelmezze saját verseit, ő azonban ennek érezhetően ellenállt. Általában is óvatosan érdemes közelíteni a kérdéshez, mi a költő szerepe az irodalomértésben, és milyen mértékben kell jelen lennie az olvasásban és a megértésben. Lehet-e például jelentősége, hogy a kommunista kultúrpolitika éppen az objektív líra kapcsán tanúsított határozott ellenállást, a babitsi elvont, tárgyias beszédmódot elefántcsont-elzárkózásnak tekintve, a lírai én izolációjának kísérletét pedig egyenesen a népi szócsőként funkcionáló szocialista költőszerep elleni támadásként értelmezve.¹² Mindez csökkenti vagy növeli az objektív líra jelentőségét irodalmunk alakulásában, és figyelembe kell-e vennünk, amikor a verseket vizsgáljuk?

Úgy tűnik, hogy Nemes Nagy Ágnesnek ezek a saját verseihez fűzött kommentárjai nemhogy nem teszik termékenyvé a kiemelt szövegek recepcióját, de inkább

¹⁰ SZEGEDY-MASZÁK, I. m., 157.

¹¹ BARTHES, I. m., 30.

¹² KULCSÁR SZABÓ, A magyar irodalom története 1945–1991, 45–92.

ellenkező hatást érnek el, mintegy kasztrálják az értelmezői szándékot. Az *Ekhnáton*-ciklus legnagyobb hatású, lezáró darabjának, az *Ekhnáton az égben* című versnek viszonylag kevés részletes elemzése született. Úgy ítéltjük tehát, hogy a szerző nem sokat segít lírájának értelmezésében, a recepció azt is felveti, hogy a verset amúgy sem lehet elemezni, hiszen a lírát éppen az különbözteti meg az epikától, hogy nem lehet másképpen elmondani. Vagyis egy sikeres verselemzés magát a verset kapná végeredményül, minden más eredmény pedig sikertelennek tekinthető.¹³

Tény, hogy az olvasóját lehengerlő *Ekhnáton*-ciklus az értelmezői szándékot inkább elijeszt, semmint gerjeszt, azt az érzést váltva ki olvasójából, hogy a nyelv határain kívül eső fogalmakat készül kifejezni. Csakhogy Nemes Nagy szövegvilágában a költői nyelv nem gyengébb anyag, mint a mindenség. Amit nem tud kifejezni, annak megismerésére nincs is eszközünk, az már a mondhatatlan: „ne mondd soha a mondhatatlant, / mondd a nehezen mondhatót” (*Elégia egy fogolyról*).

Az sem egyértelmű, hogy pontosan mire is gondolunk, amikor a szerzőről beszélünk. Ahogyan az élő, lélegző Nemes Nagy Ágnesnek is csak áttételesen lehetett köze ahhoz, ahogyan az irodalmi hagyományban betöltött szerepe megmerevedett, talán a mindenkori szerzőt is inkább csak jelzésként olvassuk, mint egy műfajt vagy egy korstílust. Foucault veti fel, hogy a szerző leginkább garancia a szövegek közötti valóság koherenciájára, vagyis a diskurzus kezelhető méretűre szűkítésének a leghatékonyabb eszköze.¹⁴

Természetesen a tudományos diskurzus sem mentes a szerzői tekintély befolyásától. A szerzőnek az értelmező fölé magasodó árnya valóban kiválthat egyfajta frusztrációs élményt, a szerző legendája akadályozhatja az értelmezés sikerességét. Különösen igaz lehet ez az objektív alkatú lírikusainkra, hiszen minél inkább magára marad az olvasó, annál sürgetőbb igény lép fel a szerzőnek mint megkérdőjelezhetetlen tekintélynek a faggatására, ebből a szerepből azonban Nemes Nagy Ágnes tudatosan és határozott gesztusokkal kilépett, ez lehet az oka annak, hogy számos interjújában szívesen vet fel és válaszol meg elméleti kérdéseket, de a verseinek elemzésére irányuló kérdéseket gondosan kerüli. Számos kitűnő verselemzésének némelyike persze visszaolvasható saját verseire, amennyiben az olvasót minden esetben újraírónak is tekintjük, de az értelmezői szándék határozottan kerüli saját szövegeinek olvasói vizsgálatát. Ilyen kérdőjelként szilárdult meg személyisége a hagyományban és ez lehet az oka, hogy már a *Kettős világban* című, 1946-os első kötet megjelenésekor írt recenziók furcsa ellentmondásossággal emelik ki ennek a költészetnek az érzelemmentességét és az intenzíven benne feszülő egzisztenciális kitettséget. Ennél is feltűnőbb, hogy egyes korabeli értelmezők mintha valamiféle női kvótát próbálnának számonkérni a magyar költészetben, majd szemérmesen mégis férfiköltészetnek titulálják ezt a lírát.¹⁵

¹³ RÓNAY György, *Napforduló = Erkölcs és rémület között. In memoriam Nemes Nagy Ágnes*, szerk. DOMOKOS Mátyás – LENGYEL Balázs, Nap, Budapest, 2004, 194.

¹⁴ Michel FOUCAULT, *A diskurzus rendje = Uő., A fantasztikus könyvtár. Válogatott tanulmányok, előadások és interjúk*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Pallas Stúdió – Attraktor, Budapest, 1998.

¹⁵ Vö. SOMLYÓ György, *Nemes Nagy Ágnes: Kettős világban = Erkölcs és rémület között*, 181–185.

Nemes Nagy lírájának ezt az alapvető kettősségét, személytelen szenvedélyességét igyekszik feloldani a vallomásos tárgyiaság terminus,¹⁶ amelyben a kívül helyezkedő, személytelen objektivitás és a belülről feszítő érzelmi motiváltság azonos jelentőséggel bírnak. A szakirodalom ugyanitt, a költő saját értékelésének némileg ellentmondva, Szabó Lőrinc lírai én-válságának szerves folytatásaként méltatja Nemes Nagy költészetét, egyúttal elhelyezve őt a későmodernség nagy líratörténeti fordulataiban.

Ehhez az alapvetően létfilozófiai, több helyen már-már szakrális jellegű lírához képest Nemes Nagy számos megnyilatkozásában mintegy deszakralizálja saját szövegeit. Ezek a gesztusok gyakran esnek egybe azokkal a pontokkal, amelyekben a kérdező megpróbálja rávetíteni a szerző személyét a jelentésre. Ilyen, az értelmezést elbizonytalanító részlet például, hogy a 20. századi értelmiség szellemi elmagányosodásának ikonikus figurája, Ekhnáton, a költő bevallása szerint egy gyermekkori képeskönyvből csöppent a kötet kiemelt helyére, nincsen tehát szándékos analógia az ötvenes évek elhallgattatott költőgenerációja és az ókori vallásreformer között. Egyik legemlékezetesebb sorából a *harántcsikolt* jelzöt pedig egy interjúban félreértésnek nevezi,¹⁷ azt állítja, hogy egyáltalán nem állt szándékában különleges kifejezést választani, csupán azt hitte, hogy a szó szélesebb körben ismert, mint ténylegesen. Bizonyára vannak közösségek, amelyekben az „extraszisztolés szívdobbanásai” is hétköznapi szóhasználatnak számít, mégis ritka lehet az az olvasó, akit nem készíten megtorpanásra ez a kép. Miféle ellenerő ez, amivel a költő saját látomásosságát – erős, de kifejező képzavarral élve –, objektív misztikusságát igyekszik ellensúlyozni. Az olvasónak hamar olyan érzése támad, mintha a költő szándékosan titkolna előle valamit, nem akarná megkönnyíteni a dolgát. Pedig riportokban, interjúkban gyakran védekezett a „modernkedés” vádja ellen, sohasem írt semmit azért, hogy az ne legyen érthető. Ebben a szellemben érdemes megfontolni szállóigévé vált sorait: „ne mondd soha a mondhatatlant, / mondd a nehezen mondhatót”. Talán nem közismert, hogy már itt is egy korai Babits-sor (a *Hadjárat a semmibe* című versből) parafrázisát olvassuk: „Mért osztanám mi nem való hogy osszák? / s a mondhatatlant mért reméli szám? / Jobb volna nyugton és szó nélkül élni, / csak étellel s szerelemmel beszélni.”

Nemes Nagy lírája éppen hogy nem az elmondhatatlanság, a nyelv szétfoszlása és végső határai felé tart, sőt ellenkezőleg, részben Babitscsal vitatkozva teret hódít az elmondhatatlanságból a nyelvileg megformálható világ számára.

Valószínű, hogy – az objektív líra analógiájára – a beszélői hang távolodása az, ami mintegy kigyűrűzik az életműből, és így a szerzői tekintély lassan maga is azonosul ezzel a kivonulással. Megnyugtató válasznak tűnhet ugyan, de ezzel megint a biográfiai szerző és a lírai hang egymásra olvasásába kezdenénk. Mivel a lírai én fogalmának és a biográfiai szerző személyének összemosásával, önironikus módon, azt a klasszikus hibát követnénk el, amivel szemben a tanulmány szándéka szerint óva int, és mert a szerzői szándék vizsgálatára tett kísérletek evidens módon kudarcra ítélték, ezért a beszélő hangjának keresésében zsákutcába jutnánk.

¹⁶ KULCSÁR SZABÓ, *A magyar irodalom története 1945–1991*, 52.

¹⁷ LATOR, *I. m.*, 250–264.

Hagyomány és önértelmezés

A Nemes Nagy-életmű elhelyezése a magyar irodalomtörténetben két kulcsfogalom, a későmodernség és az objektív líra címkéivel történik. A későmodernséget meghatározó alaptapasztalat a nyelvi kifejezéssel, a szó hatalmával való küzdelem,¹⁸ a versírás lehetetlenségének beismerése, és az ennek ellenére mégis megkísérelt szöveg. Az objektív líra definiálására tett kísérlet első lépéseként éppen ezért annak újszerűségét kell felismernünk. Azt a jelenséget, ahogyan a korábban a beszélőnek kiszolgáltatott lírai szöveg önként a szó, a nyelv hatalma alá rendeli magát.¹⁹ Lényeges kimozdulás ez, mert ezzel a líra maga is függetlenedik a beszélőtől, saját jelentését, sőt további jelentésteremtő erejét magával vonva. Ezzel párhuzamosan pedig természetes, ha a lírai én bizonyos mértékű feloldódását tapasztaljuk. Az objektív lírának mégis többnek kell lennie ennél, amivel rákényszeríti a recepciót, hogy új kategóriát alkosson a számára, hiszen pusztán az én-lírától való tudatos elfordulás még nem jelenti a formanyelv megváltozását. Hogy az objektívizáló költői nyelv kialakulásának folyamatára rálássunk, szükségesnek tűnik megvizsgálni Babits Mihály beszédmódjának hatását Nemes Nagy Ágnes költészetében.

Babits szellemiségének jelenléte az életműben korántsem csupán főhajtás. A költőség, a költő szerepe és felelőssége tematizálódik a nagy előd kapcsán, és alakul saját ars poeticává. A *hegyi költő* számos pontján érezhetjük úgy, hogy az önmagáról jellemzően nem beszélő Nemes Nagy Babits kapcsán írja meg saját sérelmeit is: „»Hideg«, »csinált«, »poeta doctus« (ez természetesen szidalom), »nem igazán lírikus«”.²⁰ Felismerhetőek Nemes Nagy recepciójának jellegzetes kritikusi megnyilvánulásai, amelyekre az előző fejezet utalt.

Az objektív lírához tapadó gyakori olvasói sztereotípiája, hogy a beszélő távolodása személytelenné tenné a szöveget. Lehet emellett érvelni, hogy általánosságban az objektivitás kizárná a szenvedélyességet, csak hogy a szenvedély nemcsak a beszéd módjában, hanem témájában is megnyilvánul, sőt ennek lesz nagyobb hatása az olvasójára. Nemes Nagy Ágnes költészete szenvedélyes, húsbavágóan intim, és az egzisztenciális kitettség olyan megrázó tapasztalatát hordozza, ami sok minden, csak nem személytelen. Csupán arról lehet szó, hogy ez a szenvedély más típusú, mint amihez hozzászoktunk, a világ intellektuális birtoklásának a szenvedélye.²¹ Látványosan köti saját lírai hangját Babitséhoz, amikor 1984-ben, *A hegyi költőben*, így foglalja össze Babits költői hitvallását:

Látszatra, kimondott tartalmait tekintve nincs fenségesebb, egyértelműbb papja a művészet-vallásnak Babitsnál; olyan mozdulatokkal cselekszik, mint aki egy istenhit maradék szobrait, fenyegető özönvizekben, hajóra menekíti. Van valami

¹⁸ HORVÁTH Kornélia, *Tühegyen. Versértelmezések a későmodernség magyar lírája köréből*, Krónika Nova, Budapest, 1999, 9.

¹⁹ KULCSÁR SZABÓ, *A magyar irodalom története 1945–1991*, 72.

²⁰ NEMES NAGY, *A hegyi költő*, 11.

²¹ SZABÓ T. Anna, *A figyelem hasznáról*, Jelenkor 2012/3., 309.

aggasztó ebben a hajóútban, túl nagy súlyokat visz, bizonyos értelemben egy kultúra végső súlyait.²²

A *Napforduló* egyik ikonikus versének, a *Szobrokat vittemnek* a szüzséjét olvassuk, vagyis az 1957 és 1969 között íródott kötet versei nemcsak a megjelenésen vannak jócskán túl, de a költő valószínűleg tisztában van azzal is, hogy egyik legtöbbet idézett, saját ars poeticájaként olvasott versének beszélőjét azonosítja Babitscsal. A *Szobrokat vittem* című vers szemléletes példája a legendaképződésnek:

Szobrokat vittem a hajón,
hatalmas arcuk névtelen.
Szobrokat vittem a hajón,
hogy álljanak a szigeten.
Az orr s a fül porca között
kilencvenfokos volt a szög,
különben rajtuk semmi jel.
Szobrokat vittem a hajón,
és így süllyedtem el.

Az anekdota szerint Jovánovics György, a költő sírkövét kifaragó szobrászművész véletlenül találta meg a második versszakot,²³ amikor a kézírás megformálása érdekében Lengyel Balázs az eredeti kéziratot átadta neki. Ez a második versszak gyökeresen kifordítaná az értelmezést, de tárgyalásától eltekinthetünk, hiszen a költő életében nem közölte ezt a verziót. Mi történik itt Babits megidézett alakja és a vers között? A *Szobrokat vittemet* szerepversként kellene olvasnunk, amelynek Babits a beszélője? Mit jelent, ha az elemző a nagy költőelőd hitvallását nem annak életművéből, hanem egyik legismertebb saját verséből vezeti le? A párhuzam a versnek azt az olvasatát erősíti meg bennünk, miszerint egyenlőségjelet kellene tennünk a klasszikus kultúra megtartásáért előreláthatóan eredménytelen erőfeszítéseket tevő babitsi szándék és az óriás szobrokat a semmi közepére hurcoló és ebbe belepusztuló figura között. Vagyis legóvatosabb megközelítésben is elmondható, hogy a költői felelősség mintáját Babits-tól eredezteti. Ez a felismerés egy újabb problémát jelent a beszélői hang eredetének kutatásában, hiszen, eszerint a szöveg önmagát olvasva Babits hangján szólalna meg, annak a Babitsnak a hangján, akit Nemes Nagy személyesen nem ismert, vagyis egy általa megkonstruált beszélő szájába adja a saját szavait.

Tovább árnyalja a szövegkapcsolatokat, hogy a költői létezés súlyát allegorizáló másik nagy ikonikus kép, a *Madár* is lehetséges átvétel. A babitsi szövegvilág nem közvetlen intertextusok soraként íródik be Nemes Nagy lírájába, csak a kimondottan párhuzamokat kereső olvasó számára lesznek feltűnőek. Az alábbi részlet jól példázza ezt a *Levél Tomiból* című Babits-versből: „[...] ti nem ismeritek / e fellegetek, /

²² NEMES NAGY, *A hegyi költő*, 105.

²³ JOVÁNOVICVS György, *Nemes Nagy Ágnes-vers köben, bronzban = Erkölcs és rémület között*, 153–159.

melyek az ember vállaira szállnak / elbírhatatlan vasmadárnak”. Babitsnál a hasonlatnak még nincsen szükségszerűen a költészetre vonatkoztatott jelentése, bár a szöveg folytatása nem zár ki egy ilyen irányú értelmezést sem. Ez a madár mégis megidézi a *Napforduló* kötet *Madár* című darabját – amely a kötetben az utolsó vers az *Ekhnáton*-ciklus előtt –, amelyet jellemzően a versírás, a nyelvi kifejezés képtelenségének és kényszerének allegóriájaként szokás olvasni. Valószínűleg a Babitsot olvasó Nemes Nagy Ágnes számára a vasmadarak eleve hordozzák a lírikus terhét, éppen azért, mert Babitstól származnak – mint a *Madárban*: „Súly, súly, súly rajtam, bénaság, / Ellök-ném, rámakaszkodik, / Mint egy tölgyfa a gyökerét, / Vállamba vájja karmait.”

Az istenhiányos állapotra is találhatunk szövegpontokat Babitsnál. *Theosophikus énekei* is egyfajta istenkeresést beszélnek el, sőt a megtalált istenóriás súlyos arca nemcsak a hajón vitt szobrokat juttathatja eszünkbe, de a szemöldökére nehezedő mindenség evokálja az eget betonná szilárdító bizonyosságot is („A vágy már nem elég, / nekem betonból kell az ég.” – *Ekhnáton jegyzeteiből*). Leheletfinom antik kikacsintás ez, hiszen Zeus az, aki azzal kérkedik Déméternek, hogy az ő szemöldökrándulása maga a törvény, és nem kell annál bizonyosabb ígéret. Érdemes itt felfigyelni rá, ahogyan Nemes Nagynál az átvett kép elkomorul, mert bár az ismeretlen istenség szemöldökére nehezedő mindenségben is jelen van egyfajta fenyegető árnyalat, a betonból lévő égbolt szilárdságot ígér ugyan, de egyben bezártságot is, visszafordíthatatlanságot, sírboltot.

A két szerző között kirajzolódó kapcsolat alapján kísérletet tettem a fordulópon- tot jelentő művek, a *Jónás könyve* és az *Ekhnáton*-ciklus összehasonlítására. Izgalmas kérdéseket vet fel már a műfaji kategorizálásuk is. A *Jónás könyve* és a bibliai történet cselekménye csak néhány helyen, és látszólag apróságokban különbözik egymástól, mégis kulcsfontosságú ezeknek a különbségeknek a részletes vizsgálata.²⁴ Nagy mértékben megváltoztatja a szöveg értelmezési horizontját, hogy a bibliai történettől eltérően Ninive lakosai nem térnek meg Babitsnál, mégis kegyelmet kapnak. Ennek ellenére is felmerül a kérdés, hogy epikusnak tekinthető-e az a mű, amely nem hoz létre ugyan saját elbeszélést, ellenben intenzív lírai töltéssel és költői jelenléttel ruház fel egy már meglévő történetet.²⁵ Nemes Nagy legalábbis *A hegyi költőben* egyértelműen az objektív líra visszatéréseként tekintett a babitsi életmű zárlatára.²⁶ *Ekhnáton* esetében éppen fordítva van, a szöveg nagyon határozottan jelöli saját lírikus természetét, ugyanakkor az olvasó – bár kevés kapaszkodót kap hozzá – képes megkonstruálni a versciklus mögött kirajzolódó epikus hátteret.

A két figurában, Jónásban és a fáraóban, az archaikus, történelem előtti háttérükön kívül feszül egy paradox szerephasonlóság. Jónásnak, a prófétának legfontosabb jellemvonása, hogy nem akar próféta lenni, sőt megpróbál elbújni az Isten tekintete elől. *Ekhnáton*ot, a fáraót, akit az egyiptomi hitvilág a napistennel azonosított, ezzel szemben az isten hiánya kínozza. Mindkét figurában leküzdhetetlen belső ellentét

²⁴ A Babits-versről részletesebben lásd például: SCHEIN Gábor, *A szatíra, a megbocsátás és a humor kérdései Babits Jónás könyvében*, It 2017/3., 317–330.

²⁵ BÓKA László, *Az utolsó nagy mű = Egy vers. Babits Mihály: Jónás könyve*, Nap, Budapest, 2013, 74.

²⁶ NEMES NAGY, *A hegyi költő*, 132.

feszül a szerep és a szándék között, ami valószerűtlenül mitikussá, egyaránt allegorikussá teszi a figurákat. Míg az interjúk tanúsága szerint Nemes Nagy ódzkodik attól, hogy elárulja, mit jelent neki a fáraó alakja, szögesen ellentétes eljárással él Babits, amikor a szöveghez utólag hozzátoldott *Jónás imájában* explicite is azonosítja magát a prófétával. A *Jónás könyvének* politikai, történeti olvasata közismert, a terjedő barbárság ellen szót emelő, prófétává kényszerülő költő önvallomása. Az *Ekhnáton* nem hordoz ilyen könnyen azonosítható történeti hátteret, de ha már életrajzi vonatkozásokról esik szó, azonosíthatjuk a tankok elől a hegyoldalon guruló testekben, a halottak közül feltápáskodó beszélőben a költő 1956-os élményeit. Polcz Alaine visszaemlékezései szerint²⁷ az eset egészen pontos, szinte realiztikus leírását olvashatjuk az *Ekhnáton éjszakájában*.

Elsőre problémásnak látszik az *Ekhnáton*-szövegekbe, a pogány istenség megteremtésének folyamatába beíródó erős keresztény hagyomány, a töviskorona áttételes megjelenése, a Gecsemáné-kert, az ostya és főleg Júdás bodzaága. A mítoszteremtés azonban Nemes Nagynál tipikusan kontaminációs jellegű, jellegzetes példa a Húsvét-sziget szobrainak hellenizálása az orr és a fül porca közötti szög kiemelésével.²⁸ Az eljárás azt a tudatosan is vállalt elvet erősíti meg, hogy a szöveg nem rejtvényként alkalmazza a mítoszt, hanem univerzális szellemi alapvetésként, ezért nem riad vissza az anakronizmusoktól, kulturális keveredésektől sem, sőt ezzel éri el archaikus képeinek univerzalitását.

„Valamit mégis kéne tennem” – kezdi az istenteremtés rítusát *Ekhnáton*, azt sugallva, hogy túl van már a lázadáson, nem csak elfutott, de vissza is tért. A fáraó ott kezd a művet, ahol Jónás abbahagyta, tudva, hogy nincs hová menekülnie saját szerepe elől. A *Jónás könyvének* legemelkedettebb szöveghelyét, a „nincs mód futni tőled” felismerését *Ekhnáton* beletörődése talán lefokozza, de olyan megkérdőjelezhetetlen ismeretként ismétli el, ami közös gondolati platformra hozza a két szöveget. Ez a létkérdésekkel szembeni sztoicizmus Jónást is jellemzi. Nem becsüli többre Ninive többszázezer lakosát, mint saját igazságérzetét. A teremtés csodáját nem is láthatja a niniveiek zajos vásárában, értéktelen komédiázásában és az udvar henye pompájában, de a teremtés egyszerű nagyszerűsége ott van a tökbén: „[...] szerettem növényeidet” – mondja *Ekhnáton* az éppen megszülető istennek. Mennyire jellemző ez Nemes Nagy tájselejtésére: a fákon duruzsoló titkok, a fenyőben suhanó távirat – a tárgyakra széthasadó világban a növények hordoznak leginkább jelentést, a tők a kidolgozottabb lírai objektum, mellette Ninive csak háttér lehet.

Minden szempontnál beszédesebb azonban, hogy hová tart ez a két szöveg az életműveken belül. A hegyi költőben a *Jónás könyve* az objektív líra dicsőséges visszateéréseként²⁹ és ezzel együtt a szerző élethelyzete miatt az eltemetéseként jelenik meg, vagyis keretes szerkezetbe foglalja az életművet, lírai önértékelést, állásfoglalást hordoz magában. Az *Ekhnáton*-szövegek csúcspontján a szöveg feltör egy eddig

²⁷ POLCZ Alaine, *Történet négyünkéről*, Újhold-Évkönyv 1991/2., 286–298.

²⁸ SCHEIN Gábor, *Ekhnáton az égben = Uő.*, Nemes Nagy Ágnes költészete, Belvárosi, Budapest, 1995, 76.

²⁹ NEMES NAGY, *A hegyi költő*, 162.

hozzáférhetetlennek tekintett valóságba, az örök nap fényében a tárgyak valamiféle valódiabb, független létezésükhöz érnek fel. Nem túlzás ezt a képet az objektív líra ideális, vagyis megírhatatlan, de megírni vágyott csúcspontjaként értelmezni, ilyen értelemben pedig az *Ekhnáton* is az életmű egy jelentős szakaszát lezáró, összegző líraelméleti leltárnak látszik. Gesztusértékű az *Ekhnáton* utáni fordulat a prózavers felé, aminek a csírái kimutathatóak a ciklusban is.³⁰

A két szöveg között meglévő kapcsolatok azonban nem állnak össze egységes képpé, mintha csak nyomokat hagytak volna egymás irányába, amelyek valamilyen végső rejtvényre utalnak. *Ekhnáton*ot, a fáraót, történelmi személyként a világtörténelem első intellektuális forradalmáráként tisztelhetjük. *Ekhnáton* és Babits ugyanannak a történetnek a két végpontján állnak. A hasonlóság azonban csak innen, a *Jónás könyve* felől olvasva válik láthatóvá, annak ellenére, hogy Babits jelenléte folytonosan keresztülszövi Nemes Nagy líráját. Mégsem szerencsés az *Ekhnáton*-ciklust a nagy példakép előtti tisztelgésre egyszerűsíteniünk, ez csupán a szöveg egyik, bár kétségtelenül izgalmas jelentésrétege.

A továbbiakban mégis fontosabb az a különbség, amely tükrözi, hogyan változott meg a szöveg és az olvasás természetéről meglévő kép a két mű önértelmezésében. Míg a szerző és a beszélői hang látszólag probléma nélküli azonosításával él az utókor a *Jónás könyve* esetében, hogy tudniillik Babits volt Jónás, a cethal, de még az Isten is, addig az *Ekhnáton* szövege nem engedi meg a beszélői hang forrásának ilyen leegyszerűsítő feloldását. Ellenkezőleg, szétválasztja magát a befogadás folyamatának apoteózisában, beszélő és eltűnő arcra, önmagából kiszakított istenre és az olvasóra, hiszen ekkorra már az utóbbi is a szövegvilág szereplője lesz.

Az olvasó hangjai

A lírai én háttérbe szorulása, a direkt költői hang elhalkulása kapcsán felmerülhet a kérdés, hogy a nem objektív lírában ki beszélt. Hiszen, ha a távolodóként beíródott költői hang maga is egyfajta szerep, akkor miben különbözik a lírai én a költő szerepétől? Bizonyos értelemben kiutat jelenthet az ellentmondásból az *Ekhnáton*-ciklus tárgyalása, annak ellenére, hogy vannak pontjai, ahol határozottan szerepversként olvasható. A szerepben feloldódó költői hang kísérletét olvashatjuk ki a folyamatból, ahogyan a beszélő és *Ekhnáton* megszólalásait egyre kevésbé tudjuk szétválasztani a ciklus során. A figura jól elkülöníthető a hangjától, a szerepversként megszólaló *Ekhnáton jegyzeteiből* című versben, a nem dialogikus, de mégis valamifajta párhuzamban beszélő hangokon keresztül, amelyekre az *Ekhnáton éjszakája* épül, végül pedig eljutunk a két hang szétválaszthatatlanságáig az *Ekhnáton az égben* szövegében.

Megnyugtatóvá akkor válik ennek a kérdésnek a tisztázása, ha elfogadjuk, hogy a szerep és a líra bizonyos értelemben kizárják egymás jelenlétét.³¹ Valami külön-

³⁰ BÁRDOS László, *Az átmenetiség alakzatai*. Nemes Nagy Ágnes két prózaverse, Kortárs 1983/6., 983–990.

³¹ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika. Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Kalligram, Pozsony, 2007, 89.

legesnek kell történnie ezzel a szereppel, hogy ilyen egyedien reprezentálhassa a lírai beszédet. Az *Ekhnáton*-ciklust végig meghatározó alaphangulat a magány. Ez némileg ellentmond a szerepfogalom bevett használatának, ugyanis a szerepnek klasszikusan tipizáltak, megismételhetőnek kellene lennie,³² Ekhnáton viszont ezzel szemben nemcsak kozmikus magányos, de hangsúlyosan különleges és egyszeri hős is. Leginkább az *Ekhnáton éjszakájában* dőlt betűvel szedett megszólalásai esetén, amelyeket alapvetően a fáraó belső monológjaiként szokás olvasni, a befogadó kénytelen arcot adni a másik beszélőnek is, még hozzá anélkül, hogy dramatizálná a lírai szöveget. Ha Ekhnáton megszólalásait nem tekintjük a költői hang szerepbe bújásának, ahogyan a klasszikus szerepvers esetében tennénk, hanem a két hang összeolvadásában kölcsönösen megszűnő, egymást kioltó beszélők kísérleteként olvassuk a ciklust, akkor az *Ekhnáton az égben* beszédmódjában a fenti fogalmak maguktól értelmezhetlenné válnak, a beszélői hangok felfüggesztik egymást, és, ahogyan majd látni fogjuk, fokozatosan veszítenek hangzóságukból, majd figyelemmé, tapintássá válnak. Segíti ezt a feloldódást, hogy Ekhnáton alakja sokrétűen allegorizált, archetipikus és hogy a szöveg nem erőlteti a történelmi figurával való azonosítását.

A beszélő arcot faragó olvasó analógiájára a költőnek istent kell faragnia, ha nem ő akar beszélni. Figyelemreméltó, hogy a költőnek természetesen nincs beleszólása a folyamatba, ő semmiképpen sem beszélhet, csak a szövegre nyomott arca beszélhet helyette időtlenül. A hajón vitt szobrok elkerülhetetlen következménye a beszélő elsüllyedése, érdemes figyelni rá, hogy az istenteremtés szándéka nem pusztán az egzisztenciális szorongás feloldására tett kényszerű kísérlet, de egyszersmind a költői hang fenntartásának eszköze, amit a beszélő más módon képtelen megvalósítani. Márpedig ez a kettő, vagyis a létezés és a költészet kevés helyen olyan elválaszthatatlan egymástól, mint Nemes Nagy lírájában.

Az olvasó előtt álló másik nagy kihívás feloldásában, a tárgyak kiemelt szerepének tisztázásában segíthet Jonathan Culler híres esszéje, amely szerint „az aposztrophé vocativusa olyan eszköz, amelyet arra használ a költői hang, hogy egy tárggyal olyan viszonyt alakítson ki, amely segít megképeznie saját magát.”³³ Az aposztrophé alakzatának kulcsa az objektum szubjektivizálásában ragadható meg, abban, ahogyan a tárgyakat önmagunkba formáljuk át. A hétköznapi eljárás, a tanulás, amellyel az élettelen dolgokat saját részünkké tesszük, szintén hangsúlyos fogalom Nemes Nagy munkáiban. Miért élveznek elsőbbséget lírájában a növények, miért viselkednek élőként az anyagok és a fizikai jelenségek? Egyértelmű, hogy nem közönséges megszemélyesítéssel van dolgunk az *Ekhnáton az égben* pirkadatával való találkozáskor: „Amint tapintja a mézskőfalat: / bizonytalan a pirkadat. / Mintha belülről hajnalodna, / a sziklák vékony oldalán”. A képalkotás során ugyanis nem a hajnal cselekvő szerepe az elsődleges, hanem a cselekvőnek tűnése, a külső szemlélő „mintha”-élménye, a befogadói tanulás aktusa, amelynek révén a hajnal, miközben szubjektivizálódik, egyszersmind a költői tekintetet teszi láthatóvá. Bár a klasszikus aposztrophé, a fel-

³² Uo., 90.

³³ Jonathan CULLER, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon 2000/3., 376.

kiáltásszerű megszólítás nem jellemző ezekre a szövegekre, aposztrophikus jeleknek tekinthetjük a rámutatásokat is. Ebből a szempontból érdekes lehet az eljárás, amivel az *Ekhnáton az égben* szövege szakaszonként visszakanyarodik az *Ottra*, hangsúlyozva ezzel, hogy az objektumok egyike sem itt van, hanem éppen ellenkezőleg. Ezek az aposztrophikus kiemelések egyszersmind sajátos időszerkezetet is kölcsönöznek a tárgynak,³⁴ vagyis maga az alakzat eleve magában hordozza az időtlen jelennek a képzetét. Ennek az időn kívüli temporalitásnak a lírai megfogalmazására olyan híres kísérleteket ismerünk a modernségben, mint például T. S. Eliot *Négy kvartettje*, és kétségtelen, hogy az *Ekhnáton az égben* is a jelentősebbek közé tartozik.

A költői arc kivonása és a tárgyak szubjektivizálásának szándéka összeér egy, alapvetően az olvasás folyamatát érintő probléma formájában, és erről már sokkal kevesebb szó esik az objektív líra kapcsán. A szöveg ugyanis áthárítja az interpretáció felelősségét az olvasójára. Persze az interpretáció és az értelmezés valójában soha nem került ki az olvasó kezéből, eddig azonban a beszélő arc képzetével részben kivonhatta magát a folyamatból. Ezzel szemben az objektív líra ideális olvasója direkt módon, váratlanul szembesül az olvasás önismereti jellegével, amikor saját létezésével kellene pótolni a hiányzó beszélőt. Ezt a kihívást tematizálja Nemes Nagy Ágnes, amikor a dolgok póré létezésére, a tárgyakban meglévő hírre hívja fel a figyelmünket. A tárgyakban lévő hírt azonosíthatjuk a közöttük élő létező életének lenyomatával, ahogyan teszi például Kosztolányi Dezső a *Boldog, szomorú dalban*, azt a benyomást keltve, hogy a tisztas polgári lét nem több, mint az azt körülvevő tárgyak összessége.³⁵ Nemes Nagy objektivitása többek között abban is újszerű, hogy a versvilág dolgaira rajzolódott ént az olvasó kénytelen önmagából kipótolni, hogy a szöveggel való kommunikációja meginduljon. Az *Ekhnáton*-ciklus annyiban csavar még egyet ezen az alaphelyzeten, hogy Ekhnáton éppen ennek az arcnak, ennek az istennek a hiányát nyomatékosítja, azét, aki értelmet adna az őt körülvevő világnak, kitöltené a tárgyak közti űrt, vagyis allegorikusan végigvezeti a befogadót az értelmezés folyamatán. Ebben az olvasatban a ciklus végére feltörő tárgyak közé nem jön el az új isten, hiszen ezt a szöveg önmagán belül nem is teheti meg, olvasatlan marad, és olvasatlanságában ragyogó és örökkévaló. Így sejlik fel az elsőre létfilozófiai-teológiai problémának látszó alaphelyzet mögött egy alapvetően a megértéshez, az olvasás folyamatához kapcsolódó dilemma. A beszélői hangnak ez az újraértelmezése természetesen már meg is haladja az objektív lírát, a Babbitstól tanult tárgyas dinamikusról építkezve itt már a szó, vagyis a tárgy saját létezési módja válik a vers témájává.³⁶

Ekhnáton az égben

Zavarba ejtő olvasmány az *Ekhnáton az égben*: miközben megtorpanásra készlet a végleges befejezettség érzetével, azt a nyomot hagyja az olvasóban, hogy olyan eseménynek

³⁴ Uo., 383.

³⁵ NEMES NAGY Ágnes, *Kosztolányi Dezső: Boldog, szomorú dal = Uő., 64 hattyú. Tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1975, 226–246.

³⁶ KULCSÁR SZABÓ, *A magyar irodalom története 1945–1991*, 77–79.

volt tanúja, amelyet teljességében talán sosem lesz képes kifejezni. Minden értelmelési kísérlet mögött egy következő sejlík fel, ahogyan a másik erdő a fák mögött. Több válaszkísérlet is van arra, hogy mi lehet az az esemény, amit ez a monumentális szöveg a jelenlétével újra és újra megteremt. Felismerhető egyfelől egy irodalomtörténeti fordulat szándéka,³⁷ másfelől pedig jelzőtábla lehet a vers az életműben elfoglalt helyét tekintve is. Az *Ekhnáton*-ciklus lezárja Nemes Nagy Ágnes klasszikus formaművészetét és a prózaversek felé fordul.

Az *Ekhnáton az égben* részletes és önálló elemzése viszonylag ritka. Legrészletesebben Kulcsár Szabó Ernő tanulmánya³⁸ foglalkozik a szövegtest jelenlétén alapuló eseményszerűségével, egyszersmind vitába szállva a szakirodalomnak azzal a részével, amely szakrális élményt olvas ki a szövegből, vagyis a fénybe feltörő tárgyakban valamilyen teológiai végpontot, találkozást lát megvalósulni.³⁹ Részben szemben áll ezzel az üdvözülés-olvasattal, hogy a szöveg újralétesíti, vagy talán éppen bevégzi a modern természetlira hagyományát, mivel a felfelé tartó tekintet mögül éppen a nézőt veszi ki, ezzel a végtelent, véges viszonyítási pontja nélkül mutatja meg.⁴⁰ Jelen tanulmány ezeknek a szempontoknak az összesítésére is kísérletet tesz. És van még egy szempont, ahonnan nézve eseményszerűnek kell tekintenünk ezt a verset az objektív líra magyar nyelvű történetében: beszélőjének felszámolásával kijelöl egy pontot az önreflexió, az olvasás és befogadás elméletében. A szétfutó válaszkísérletek mégsem különféle irányokba visznek, összetartanak egy végpont felé, az azonban mintha rejtőzködne. Ott van, kérlelhetetlenül, semmit nem engedve a szavak meglévő jelentéséből, de nem jön ide hozzánk, mert létezése ottani, és nem is tehető ittenivé.

„mint egy végső kudarc után”

Ha *Ekhnáton*nak mint történelmi személynek a jelentőségét szeretnénk felmérni, megkerülhetetlen, hogy a zsidó vallás eredetét kutató, évezredekre visszanyúló vitákban mindig újra és újra előkerült Mózesnek az egyiptomi hitvilággal, illetve konkrétan az Aton-kultusz monoteizmusával feltételezhető kapcsolatáról gondolkodjunk.⁴¹ Az biztosra vehető, hogy a zsidó-keresztény kultúrkör szellemi alapjait kutatva nem vagyunk képesek az elátkozott fáraónál távolabbra visszautazni az időben, őt kell tekintenünk civilizációnk első vallásreformerének. De mit hozott létre *Ekhnáton* valójában? A reform leghangsúlyosabb eleme ugyanis nem az egyistenhit volt, sőt bizonyos értelemben nincs is olyan (politeista) vallás, amelyik ne fogadná el egy központi, abszolút isten létezését. *Ekhnáton* vallási reformja elsősorban a rítusok, ünnepélyek, totemisztikus elemek ellen irányult, és a korábbi sokszínű, sokvallású

³⁷ Uo., 75–80.

³⁸ KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *Szótest – látvány – hangzás. A költői kép hangolt materialitásának néhány kérdése Babits és Nemes Nagy között = Uő., Költészet és korszakküszöb. Klasszikusok a modernség fordulópontján*, Akadémiai, Budapest, 2018, 102.

³⁹ Egy ilyen szempontú elemzés például az alábbi szövegben olvasható: SZÜCS TERÉZIA, *Mi és a Nap. Nemes Nagy Ágnes: Ekhnáton – Martin Buber: Én és Te*, Pannonhalmi Szemle 1996/3., 107–115.

⁴⁰ KULCSÁR SZABÓ, *Szótest – látvány – hangzás*, 102.

⁴¹ Vö. Jan ASSMANN, *Mózes, az egyiptomi*, ford. GÜLYÁS ANDRÁS, Osiris, Budapest, 2003.

államrend helyett csak egy agresszíven központosított napkultuszt engedett meg.⁴² Merész képzettársítással, de emlékeztethetnek ezek a követelések a 16. századi Európa protestáns mozgalmaira, amelyek a katolicizmussal szemben hasonló elvárásokat fogalmaztak meg. A szentek kultuszának eltörlése akkor is együtt járt a középkori ünnepek nagy részének megszűnésével, sőt közvetlen összefüggésben volt a szentképek, ábrázolások részleges tilalmával is. A reformációval meglévő, távoli párhuzam azért lehet érdekes, mert egyfelől rámutat a monoteista–politeista oppozíció elégtelenségére, másfelől párhuzamba vonható a személyes istenkép alakulásával is. A reformáció irodalma, a nemzeti nyelv széleskörű elterjedése hozta magával a korábnál lényegesen személyesebb, egyénileg karakterizált istenfelfogásokat, hiszen a külsőségeiből sokat vesztett istenalak új, szubjektívabb elemekkel válhatott újra élettellivé. Éppen ezzel, az egyéni Isten iránti igénnyel ruházta fel Nemes Nagy Ágnes szövege az ő fiktív *Ekhnáton*-ját, és ezt nagyította olyan halaszthatatlan belső kényszerré, amelyből a szöveg megszólalhat.

Atonhoz nem kapcsolódik etikai tartalom, egyformán süt mindenkire, nem ítélt jó és rossz felett.⁴³ A hagyományos egyiptomi istenekkel szemben nem cselekvő és nem beszélő Isten, csak ül és néz örökkön át, legalábbis az *Ekhnáton jegyzeteiből* című vers beszélője erre szólítja fel maga teremtette istenét. Meglehetősen rideg istenkép ez, és szorosan hozzátartozik a világ állandó fenyegetettségének állapota is. Nem csupán az éjszakában nem látni Isten arcát, de a világot mozgató erő passzivitása megfoszt a transzcendens gondoskodó képétől is.

Az ókori Egyiptom meglepően fejlett optikai ismereteiről tesz tanúbizonyságot az a megfigyelés, hogy Aton a teremtményeivel a szemén keresztül lép kapcsolatba, vagyis a látást a fény adományának tekintik.⁴⁴ Bár minden teremtett lény láthatja a Napot, az mégis a látó saját, belső istene marad, mert istenségként csakis az ő számára nyilatkozik meg. A teremtett lény és az isten pillantásváltásának megrázó képeként olvashatjuk az *Ekhnáton az égben* befejező soraiban a „fehér-küllős növény-napok” és a „hullámtalan Tejút” összetett trópusát, de a kép túl is lép a két pillantáson azzal, hogy azonosítja az istennek és teremtményének pillantását, az emberi szem íriszét megfelelően a galaxisok szerkezetének, a teremtést fraktálok rendszereként fogva fel.

Az istent teremtő fáraó kulturális referenciáitól látszólag távol esik, de a ciklusban számos direkt bibliai utalást is találunk, a rejtettektől, mint az istenteremtés és a teremtés napjainak egymásra olvasása, egészen nyilvánvalóig, mint az ostya vagy „a bodzaág, / amelyre Judás felkötötte magát”. Úgy tűnik, *Ekhnáton* és a kereszténység találkozásánál egy alapvetően kozmoteista világkép íródik rá, több helyen egészen konkrétan, szövegszerűen, a keresztény hagyományra, mintha – ahogyan azt Assmann a zsidó hit gyökereit tárgyalva, különben is felveti⁴⁵ – mindig is ott lappangott volna mögötte.

⁴² Vö. Sigmund FREUD, *Mózes, az ember és az egyistenhit*, ford. F. OZORAI Gizella = Uő., *Mózes*, Európa, Budapest, 1987, 7–86.

⁴³ ASSMANN, I. m., 248.

⁴⁴ Uo., 251.

⁴⁵ Uo., 273.

Az európai keresztény szimbolikában a fény szerepe olyan erősen kapcsolódik a dicsőítéshez, az üdvözüléshez, hogy nehéz elvonatkoztatnunk az örökkön fénylő magasságtól, még akkor is, ha figyelmeztetjük magunkat, hogy itt alapvetően egy a kereszténység előtti képpel állunk szemben, ahol a fénynek több köze van a természeti napkoronghoz, mint a túlvilághoz. Egyet kell ugyanakkor értenünk az olyan, kompromisszumot kereső kijelentésekkel, melyek szerint a fénynek ez a feszült megfigyelése, ez a kitartó, a saját létezését felszámoló megörökítése önmagában, vagyis kifejtett jelentésmező nélkül is szakrális aktusként olvasható.⁴⁶ Illetve hasonló következtetésre jutunk azzal is, ha önmagában az istenhiánynak az ilyen felfokozott érzelmi tónusú megélését eleve, egyfajta nem szigorúan szó szerinti értelemben vett vallássságnak tekintjük.⁴⁷ A vallásos ember minden esetben Isten hiányával küszködik, éppen Istenhez szeretne közelebb jutni, ezért aztán Isten hiánya éppúgy egy istennyi úr, vagyis a róla való beszéd. Ez az eljárás sokkal direkter formában jelenik meg az *Istenről* című prózaversben, amely a megszólított létezésének lehetetlenségével magának a szövegnek a lehetetlenségét bizonyítja, ezt felismerve pedig erős lemondó gesztussal zárul.

„Amint tapintja a mézskőfalat”

Kulcsár Szabó Ernő kiemeli, hogy a melosz és az opszisz versbeli együttállása nem csupán a látást és a hallást érinti, hanem egyfajta szomatikus teret képez, amelyben az érzékelés nem definiálható ilyen pontosan.⁴⁸ Ennek a materializálhatatlan impulzusnak a jelölésére szolgálhatnak az *Ekhnáton az égben* visszatérő tapogatózó képei.⁴⁹ Nem csupán a fény korai, a pirkadatból induló mozgását jelzi, amely aztán fokozatosan erősödik fel a vonat robogásává, hanem egyben felhívja a figyelmet a nem látható érzékelésre is. Ha lehet cselekményről beszélni a szöveg kapcsán, akkor azt nem látunk, olvasunk, hanem kitapintunk, magunkba lüktetnünk kellene, valahogy úgy, ahogyan a köd matat a fák között. A látvány és a ritmus összejátszásának szép példája a „néma robogás” kifejezés, hiszen a napsugár színre lépése csakis az olvasóban válhat robogássá (talán ezért térnek vissza a gondos, figyelmes befogadás, a tanulás motívumai), ezzel a szöveg önreflexív módon felhívja a figyelmet saját némaságára, hangzó voltának hiányára is. Az olvasóban létrejövő, teljes testi – ugyanakkor érzékszervek nélküli – figyelem lehet a vers értelmezésének kulcsa.⁵⁰ Nemes Nagy írja, hogy a költő a megfigyeléseivel dolgozik, a köznapi dolgok megszemplésének kinagyításával, végérvényességével.⁵¹ Erre a figyelemre hív fel minket az *Ekhnáton az égben*, mert a szövegvilágból hiányzó szubjektum megteremtésének éppen az a tétje, hogy lesz-e ennek a figyelemnek viszonyítási pontja. Enélkül a tárgyias kísérlet valóban a szub-

⁴⁶ PRÁGAI Tamás, *A figyelem szenvedélye. Esszé Nemes Nagy Ágnes költészetéről*, Új Forrás 1994/4., 17–21.

⁴⁷ TAMÁS Ferenc, *A szakralitás-élmény Nemes Nagy Ágnes költészetében*, Pannonhalmi Szemle 1993/4., 84–96.

⁴⁸ KULCSÁR SZABÓ, *Szótest – látvány – hangzás*, 88.

⁴⁹ *Uo.*, 103.

⁵⁰ PRÁGAI, *I. m.*, 17–22.

⁵¹ NEMES NAGY Ágnes, *Költői kép = Uő., Metszetek. Esszék, tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1982, 23.

jektum összeomlásával fenyeget, és felveti a tanú nélküli esemény kifejezésének lehetetlenségét.⁵²

Ha a ciklus ívében értelmezzük a szöveget, van relevanciája annak, hogy eszkatologikus pillanatként lássuk a befejezést, amely a töretlen fénylés ígérletét hordozza.⁵³ Mégis fel kell figyelnünk arra, hogy az *Ekhnáton az égben* menyire híján van a vigasztalásnak – hogyan is lehetne vigasztaló az, amiből még a nyelvtani szerkezetek szintjén is teljességgel hiányzik az ember.⁵⁴ Ekhnáton istenhiányából a ciklus végére egy teljesen emberhiányos világba jutottunk el. Igaz, hogy az ember keze nyoma ott van a tájon a bánya, eszközök, kezek, sínpár említésével, ugyanakkor a bánya elhagyatottságát erősíti fel, hogy végső kudarc utáninak látszik. A síneket benötte a fű, és az jelzi, meddig érnek, hogy a bokrok csak a sínek után tudtak nagyobbra nőni. A sínek végétől távolabb még le van fektetve néhány talpfa, vagyis nincs a síneknek megtervezett lezárása, mint ütköző, még csak nem is a talpfa rohadt ki alóluk, hanem mintha váratlanul maradt volna abba a munka, mintha a végső kudarc utáni állapot a teljes szövegvilág jelzője lenne. Ebben a posztapokaliptikus képben értelemszerűen nincsen helye az embernek. Releváns tehát az az olvasat is, amelyik a záróképben egyértelmű végítéletet lát, a napisten megistenülését az emberi világ után.⁵⁵ Ezért sem tekinthető a színhely természeti képnek, hanem elsősorban szakrális térnek, ahol testet ölthet az istenség.

Meggyőző lehet a látásnak, a mindent látó szemnek a szöveg mögé íródott jelenlétével kapcsolatba hoznunk a vigasztalást kereső olvasatot. A szöveg egyik legemlékezetesebb költői képsora a „féhér-küllős növény-napok”, ugyanis máshol is szerepel a szövegkorpuszban, mégpedig a *Jegyzetek a félelemről* című versben: „ezüst-küllős pillád se rebben”, ahol egyértelműen összekapcsolódik Isten szemének az íriszével. Mindennek ellenére nem vitatkozhatunk azzal az észrevétellel sem, hogy az *Ekhnáton az égben* lezárása felfüggeszti a természeti idő ciklikus folyását, megdermeszti a létezését, ráadásul nem csupán szemantikai szinten teszi ezt meg, de ritmusa, akusztikája mintegy megismétlik, „materiálisan hajtják végre azt a történést, amiről a szöveg beszél”.⁵⁶ Ez az értelmezői dilemma, a jelentés feloldhatatlan kettőssége nagyon is jellemző Nemes Nagy lírájára.

Jelen tanulmány szempontjából nem az az elsődlegesen érdekes, hogy a ciklus lezárása elhozza-e az üdvtörténeti fordulatot vagy sem. Az idő ciklusának megszakításával, a Nap hatalmának csúcspontján a dél megdermedésével minden más is felfüggesztődik. Felfüggesztődik elsősorban az én és a te, az olvasó és a szöveg párbeszéde. Figyeljünk fel rá, hogy a beszélő már az *Ekhnáton jegyzeteiből*-ben az olvasóját keresi, az ideális olvasót, a másik arcot, aki kitölti majd az ő hiányérzetét, aki megteremti

⁵² SAMU-KONCSOS Kinga, *Abjektív líra. A tárgyiasság öndekonstrukciója Nemes Nagy Ágnes költészetében*. Doktori értekezés, PTE, Pécs, 2021, 5.

⁵³ SZÜCS, *I. m.*, 107.

⁵⁴ HERNÁDI Mária, *A névre szóló és a megnevezhetetlen. A táj keresése Nemes Nagy Ágnes költészetében*, Kortárs 2012/7., 108.

⁵⁵ SIMON Balázs, *Ekhnáton és a szent. Értelmezési kísérlet*, Orpheus 1995/1996, 85–96.

⁵⁶ KULCSÁR SZABÓ, *Szótest – látvány – hangzás*, 102.

világának teljességét. Mindezt megteszi annak ellenére, hogy Ekhnáton nem tud ténylegesen hozzá szólni, bár végig hozzá beszél. Már az a funkció is beszédes, amit elvár az eljövendőtől, „csak ülj és nézz, örökön át”. Pusztá létezésével teszi indokolttá a szöveget, nem értelmez vagy magyaráz, csak figyel, és ezzel megteremti mindkettőjük létjogosultságát. Ha folyamatként tekintünk a cikluson belül erre az egyoldalú párbeszédre, akkor megállapíthatjuk, hogy az *Ekhnáton az égben* már csak a figyelem kiindulópontjaként jelöli meg beszélőjének helyét az *ott* mutatószó hangsúlyos, hétszeres megismétlésével. Az olvasója nélkül maradt szöveg ekkorra megszünteti a mögötte álló egyénnek még az illúzióját is. Képletesen szólva, a szerző–szöveg–olvasó megszakíthatatlan hármásából a szöveg egyedül marad, saját jelentésében fénylik fel, és az értelmezés béklyóját lerázva, „ott minden épp olyan” lesz. Immanens módon a szöveg magában hordozza a létezését, csak saját tartományában hozzáférhető. Márpedig csakis ez, az önmagában álló szöveg képes felmutatni a műalkotás igaz létezőmódját, megszabadulva szerzői tekintélytől és olvasói értelmezéstől.

„Mindig. Örökre. Dél.”

Sem az egyiptomi mitológiában, sem az ószövetségi szövegekben nincs hangsúlyosan kiemelt szerepe a délnak. Ugyanakkor feltételeznünk kell, hogy ezek a keleti, forró égöv alatti kultúrák a nap hatalmában éppannyira látták a fenyegetettséget, mint a tápláló erőt. A legtöbb bibliai említésében a dél éppen ellentétes szerepben áll, „nappal sötétségre bukkannak, és délben is tapogatva járnak, mint éjszaka”.⁵⁷ Izgalmas szöveghely, amikor Illés a Baál papokkal verseng, kinek az áldozatát fogadja el az Isten. A pogány papok pontosan délben várják a feltehetően a Napból leszálló tűzcsóvát, ami meggyújtaná a máglyájukat.⁵⁸ Egy másik érdekes jelenség, amely nem csak a Bibliában kapcsolódik össze a déllel, az árnyékok hiánya. Hogy a fénybe felszökő tárgyak elveszítik az árnyékukat („Fent, fent a tömbök. Déli fényben állnak. / Az én szívemben boldogok a tárgyak.” – *A tárgyak*), vagyis teljes fényességükben ragyognak, önmagában még megengedné egy valódibb, igazabb létállapot lehetőségét, de az árnyékok hiánya fosztottságot is hordoz. Míg Pilinszky-nél az *Apokrif*-ben éppen az árnyéka bizonyítja az isteni tekintet elől eltűnőben lévő ember jelenlétét, addig például Camus a *L'Étranger* előszavában Meursault-t napimádó, szerencsétlen, védtelen embernek nevezi, aki elvesztette az árnyékát.⁵⁹

A tárgyias líráról leírtak miatt nem szabad kizárnunk azt a lehetőséget sem, hogy éppen a tárgyak üdvözüléséről van szó, méghozzá az emberi létező tudatos kizárásával. „Ott minden épp olyan” – szól az *Ekhnáton az égben* első mondata, és egyből egy értelmezői dilemmával indít. Az Ekhnáton-versekre nem véletlenül tekintünk mindig ciklusként, a ciklushagyományban megszokotthoz képest is szoros összefüggés van a versek között, némely négy soros értelmezhetetlen a többi szöveg közötti

⁵⁷ Jób, 5:14. Károli Gáspár revideált fordítása. <https://szentiras.hu/KG/J%C3%B3b5,14>.

⁵⁸ Királyok 1. könyve, 18:27–29.

⁵⁹ Albert CAMUS, *Az idegen*, ford. ÁDÁM Péter – KIS Kornélia, Európa, Budapest, 2016, 6.

elhelyezkedésének ismerete nélkül. Így teljesen jogosnak tűnik Schein Gábor eljárása, aki ezt a jelzőhiányos, csonka mondatot az előző versből, az *Ekhnáton éjszakájából* egészíti ki, mondván a fényben és a sötétségben, a jó és a rossz között létezésben a dolgok alaptermészete azonos,⁶⁰ vagyis minden „épp olyan”. A ciklus kontextusának hiányában olvasott mondat viszont azt jelenti, hogy a dolgok éppen olyanok, amilyenek. A tárgyak magukban és önmagukként állnak, nincsen szükségük hasonlításra, jelzőre, a dolgok önmagukat jelentik. Mi más lehetne ez, mint az objektív líra kiteljesedése, amelyben a versbeszéd egyszersmind fel is számolja önmagát?

Bár a recepcióban nincsen kimondott vita, de elég kényelmesen elkülöníthető két nézőpont aszerint, hogy a ciklus lezárásában a déli nap örökön tartó felfénylését és a tárgyaknak ezt az intenzív jelenvalóságát az olvasat üdvözülésként, az igazabb létezés felfényléseként, vagy éppen ellenkezőleg: végítéletként, megdermedésként és nem bomló megsemmisülésként értelmezi. Az igazán izgalmas azonban az, hogy a szöveg egyik megoldást sem engedi meg, számos ponton ellentmond az éppen valószínűbbnek látszó értelmezésnek. Arra kell tehát gyanakodnunk, hogy az üdvözülés és a végpusztulás a szövegvilágban egymástól nem olyan távoleső fogalmak, mint ahogyan azt a recepció érzékeli.

Ezen a ponton érdemes visszaautalni arra, hogy az *Ekhnáton*-ciklus egésze nem csupán az istenteremtés gyötrelmét követi nyomon, de erőteljesen reflektál az olvasás folyamatára általában, illetve saját, vélt irodalomtörténeti helyére is. Márpedig korántsem egyértelmű, hogy a lírai hang kiválásának sikerével, az olvasó és a szöveg közötti párbeszéd radikális átalakulásával a modern líra egy új fordulóponthoz érkezik, vagy egy olyan, nem visszavonható gesztust tesz, amely végleg megakadályozza a visszatérést a formához és a költői hanghoz, és ezáltal elszenvedí a szöveg a szerző végleges halálát, létrehozza olvasójából a lírai te fogalmát. Bár a kérdésekre egzakta válasz aligha adható, mégis közelebb kerülünk annak megértéséhez, mitől olyan nagyszabású és mitől olyan nehezen hozzáférhető ez a pillanat, amit Nemes Nagy Ágnes klasszikus formaművészete lezárásának szánt.

⁶⁰ Vö. SCHEIN, *Ekhnáton az égben*, 76.

KRITIKA

SZIRÁK PÉTER

Széchenyi Ágnes: *Ő a magyar kritika. Schöpflin Aladár*

A monográfia Széchenyi Ágnes elmúlt évtizedekben szisztematikusan elvégzett Schöpflin-kutatásainak eredményeit gyűjti egybe. A kitartóan és igen termékenyen folytatott vizsgálódás dokumentálása jól nyomon követhető a publikált számos Schöpflin-tanulmány, valamint a jeles ítéző századelőn született kritikáit közreadó gyűjtemény¹ mellett a Nyugat-komparációtól (például egybevetése a berlini Jung Ungarnnal a *Nyugat népe* című reprezentatív tanulmánygyűjteményben²), a Bíró Lajos-, Babits- és Molnár Ferenc-kutatáson át a levelezés- és folyóirattörténeti cikkekig – a Vasárnapi Ujságtól a Válaszig bezárólag. A Schöpflin-monográfia már a teljes pályakép megrajzolására törekszik, amikor többnyire időrendi keretben, néhol a kronológiai sorrendet tematikus tárgyalással bonyolítva, mindenesetre alapvetően *biografikus* építkezéssel az életrajz és a kritikai munkásság viszonyrendszerét helyezi a középpontba. A kötet tíz nagyobb fejezetre tagolódik. A *Bevezető* utáni nagyfejezet (*Eredet, pályakezdés*) Schöpflin származásának és neveltetésének aprólékos feltárását nyújtja a felmenők Badenből Nyitra vármegyébe való bevándorlásától a pozsonyi iskolákon át a budapesti egyetemig, az újságírói pálya kezdeteiig. A Vasárnapi Ujságnál eltöltött időszak taglalását („*Támpontjai egy majdani összefoglalásnak – a Vasárnapi Ujság kritikusa [1898-1920]*”) követően külön fejezet (*A város*) foglalkozik Schöpflin híres, 1908-ban a Nyugatban megjelent városvédő esszéjével és a századelő más Budapest-szövegeivel, majd a meghatározó Ady-élmény inszenírozása (*Ady Endre és az Ady-könyv [1934, 1945]*) után a *Schöpflin Aladár és a konzervatív vitapartnerek* című nagyfejezet a Horváth Jánossal és Szekfű Gyulával folytatott disputát idézi föl, a *Schöpflin otthona: a Nyugat és a Magyar Csillag [1908–1944]* pedig az Osváthoz, Ignotushoz és Babbitshoz fűződő viszony rekonstrukciójára vállalkozik. Ezután Schöpflin 1937-ben megjelent irodalomtörténetének és 1941-es Mikszáth-könyvének részletes vizsgálata következik, majd a Baumgarten Alapítvány történetét, Schöpflin kurátori szerepvállalását taglalja a monográfus, a zárófejezet („*Középhegy és alapkö*”) pedig részben

¹ *Schöpflin Aladár a Vasárnapi Ujságban 1898–1921*, szerk. SZÉCHENYI Ágnes, Argumentum, Budapest, 2018.

² SZÉCHENYI Ágnes, *A Nyugat német mása: Jung Ungarn, Berlin, 1911 = Nyugat népe. Tanulmányok a Nyugatról és koráról*, szerk. ANGVALOSI Gergely et al., PIM, Budapest, 2009, 178–199.

ismét kapcsolattörténeti vonatkozásokat fejtet, valamint beszámol a jeles kritikus pályájának utolsó időszakáról, s e munkásság hatástörténeti nyomairól.

Az apró részletekre mindenkor igen figyelmes történész leginkább a közeg rekonstrukciójára törekedett, amennyiben Schöpflin Aladár pályája társadalomtörténeti – ezen belül főként sajtó- és kapcsolattörténeti – feltételrendszerének előtérbe helyezésével beszélte el a Nyugat-korszak egyik legjelentősebb irodalmi értekezőjének életútját, rajzolta újra pályaképét. Széchenyi Ágnes az életrajz elemeit, s velük a sajtó- és kapcsolattörténeti összefüggéseket nagy felületen hozza játékba – a kritikai életmű értelmezésének egyfajta „külső” keretét. Monográfiája ott megoldottabb és hatékonyabb, ahol sikerrel gyűjti egybe Schöpflin Aladár pályájának művelődéstörténeti, szociológiai és politikai aspektusait, így azok jelentősen hozzájárulhatnak az irodalom- és kultúrtörténeti folyamatokban elfoglalt helyének kijelöléséhez, valamint szöveg és élet, irodalom és annak „külső kapcsolatai” közötti viszony összetettebb megértéséhez. Ilyen részlet például a Schöpflin család részletes genealógiájának elkészítése (*Eredet, pályakezdés* című fejezet [27–65.]) Németh István és Fukári Valéria szlovákiai művelődéstörténészek nyomdokain haladva, saját pozsonyi nemzetségi-, gazdasági-, etnikum- és iskolatörténeti kutatásai alapján; a számos sajtótörténeti adalék (például a Vasárnapi Ujság példányszámának alakulása vagy a német és angol lapok repertóriumával való összehasonlítása [70–73.] vagy *A Vasárnapi Ujság sorsa a háború és forradalom viharában* című alfejezet [151–156.]); a kapcsolati háló felvázolása a *Schöpflin és saját írónemzedéke* című alfejezetben (108–127.), valamint az írónők megítélésében bekövetkező változás bemutatása az „*Írónők hada*” című alfejezetben (128–150.). A magyar díjkultúra árnyalt megértéséhez számottevő mértékben járul hozzá a Baumgarten Alapítvány történetének feldolgozása Téglás János forráskiadványainak kiegészítésével és interpretációjával (436–482.). Mindez fáradhatatlan feltáró munkáról, tényfilológiai avatottságról és árnyalt érvelési készségről tesz tanúbizonyságot. Az itt megfigyelhető tárgyyszerű, rendszerező és rendteremtő argumentáció nagy mértékben járul hozzá Schöpflin alakjának és értekezői közegének, összességében egy 20. századi író-értelmiségi sorsának újraértéséhez.

Ugyanakkor meg kell jegyeznem, hogy a monográfiában *jelentékeny teljesítményingadozás* érhető tetten, s ez szoros kapcsolatba hozható a módszertani megfontolások kidolgozatlanságával és az értekezői döntések némelykor megfigyelhető megalapozatlanságával. A könyv 24–25. lapján ezt olvassuk: „Módszertani megfontolásunk lényege, hogy a filológiát mint az interpretáció technikáját helyezzük előtérbe [...]”. Fülöp László *Schöpflin Aladár pályaképe* című munkájára 1993-ig kellett várni. Ez a remek munka alaposan ismerteti és már értékeli is az életművet. De még mindig elmaradt a filológiai feltárás, a kontextusba helyezés. Ennek a kontextusnak a megszövése teszünk most kísérletet. Tamaszkodunk Takáts Józsefnek egy polemikus indíttatású írására, amelynek intenciójával mélységesen egyetértünk. »(A)z irodalmi szövegek hatalomakarása, vitszituációhoz tartozása, mezőhöz kötöttsége, konvenciózussága, interpretatív jellege, beszélésének társas jelentései, fogalmainak lexikonba illesztése és forgatókönyvszerű mivolta, rámutat az elsődleges kontextus [...] tanulmányozásának értelmére az irodalomtörténeti gyakorlatban.” (Kiemelés az eredetiben.)

A monográfia módszertani vezérelvét, a szerző önreflexióját vázoló idézettel kapcsolatban számos aggály megfogalmazható. Először is nem világos, hogy mit jelent itt a „filológiának” az „interpretáció technikájává” válása? Mi is a kapcsolat filológia és interpretáció, illetve ez utóbbi technikája között? Milyen kontextusban szerepel itt a filológia? Úgynevezett materiális értelemben, tényfilológiaként vagy úgy, ahogy Paul de Man használta, amikor magát „filológusnak” nevezte? S vajon nem véti-e el a monográfus a Schöpflin-recepcióba (-hatástörténetbe) való belépés ütemét, s vajon nem értékeli-e le a recepció eddigi teljesítményét, amikor Fülöp László Schöpflin-monográfiáját³ „remek munkának” nevezi ugyan, de – legalábbis impliciten – azt állítja, hogy még a debreceni irodalomtörténész is elmulasztotta a „filológiai feltárás”, a „kontextusba helyezés” munkáját? Az a kitétel, hogy csak ezután következik a „kontextus megszövésére tett kísérlet”, óhatatlanul azt jelenti, hogy Fülöp László nem rukkolt ki effélével. Ez azonban tarthatatlan (nem méltányos és nem is igazságos) állítás, mert a debreceni irodalmár nyolcvanas években született Schöpflin-portróját éppen hogy rétegzett – mert gazdag társadalom-, művelődés-, eszme- és irodalomtörténeti – kontextusépítés jellemzi. A Széchenyi Ágnes által oly admiratívan idézett „elsődleges kontextus”-tézissel most itt nincs tér vitatkoznom, pusztán utalnék rá, hogy az újdonságértéke nem mondható revelatívának, amennyiben a gadameri hermeneutikai megértés horizontszerkezete a keletkezési kontextusra irányuló figyelemmel voltaképpen tartalmazza azt, még ha a mű egykori távlatának rekonstruálását nagyobb óvatossággal kezeli is, mint honi félreértői, s ami itt még fontosabb: a mű egykori horizontját nem választja el mereven az értelmező jelenbeli távlatától. A hermeneutika ugyanis, szemben az „elsődleges kontextus” némi ismeretelméleti gyanútlanságot mutató hirdetőjével, nem egyszerű veszteséget lát az idő rekontextualizáló erejében, hanem a jelen és a múlt jelentésképző dinamikáját, az egykori szöveg és a recepció egyfajta kontrollált, műképző egyensúlyát – annak tudatában, hogy a múlt meg tapasztalása annyiban lesz mégis új, amennyiben mindig más jelennel kapcsolódva „mutatja meg” egykori „önmagát”. De ha valamivel, akkor az úgynevezett keletkezési kontextus felépítésének elhanyagolásával bizonyára nem vádolható Fülöp László Schöpflin-monográfiája, s ha valamilyen filológiai hermeneutikai bírálat mégis illelheti, az inkább éppen a jelenbeli horizont kikapcsolása vagy legalábbis semlegesítése. S bizony ez utóbbi aggály Széchenyi Ágnes monográfiájával kapcsolatban is felmerül, például mindjárt része ennek az 1993-as Schöpflin-monográfia feltűnő idézetlensége, majdhogynem ignorálása: a két munka közötti számos konnexió, tartalmi, illetve eredménybeli egyezés dacára Széchenyi Ágnes mindössze háromszor hivatkozik a korábbi Schöpflin-kutató könyvére: konkrét szöveghelyre egyszer, a 345. oldalon, illetve futólag a könyv elején, a 25. lapon és a zárlatban (510.) minden hivatkozás nélkül. (Utóbbi esetben még azt a sommás és nem éppen méltányos megállapítást is téve, hogy a debreceni irodalomtörténész amúgy „módszeres és ezáltal sok újat hozó” könyvében Schöpflint „mégis önmagában” szemlélte volna...) Pedig, ha az itteni érvvezetés hatékonyságának alapvető feltétele és fokmérője a korábbinál összetettebbnek

³ FÜLÖP László, *Schöpflin Aladár pályaképe*, Studia Litteraria, Debrecen, 1993. (Tomus 31.)

gondolt kontextusteremtés árnyaltsága, akkor felmerül a kérdés, hogy mennyiben hoz nóvumot Széchenyi Ágnes könyve a korábbi Schöpflin-monográfiához képest?

Erre a kérdésre még röviden visszatérek, de előtte érdemes megvizsgálni a *deklarált* és a *megvalósuló* módszertan relációját. Egy jeles kritikus pályáját középpontba állító munka esetében a kontextualizációnak nyilvánvalóan nélkülözhetetlen eleme az *irodalomszemléleti archeológia*, melynek legfontosabb tényezője az adott ítéskritikus *normarendszerének* feltárása. A *Bevezetőben* azt olvassuk, hogy „[...] Schöpflin pályája kevésbé alkalmas az elméletekre [sic!], mert ő maga szelíd, alkalmazkodó, kiegyensúlyozott személyiség volt, aki – mint látni fogjuk – rengeteg vitát vállalt, de ilyenkor is távol maradt a másik felet negligáló támadástól, ledorongolástól, sőt, részéről kizárta igazságtalan, hatalmi elemek használatát, miközben persze minduntalan tapasztalta a folyamatos kísérleteket, hogy irodalmi kérdéseket politikai – sokszor még a politikában is jogosulatlan – metódusok és eszközök szerint intéznek a hatalmat képviselők vagy a hatalomhoz közelálló szerkesztők.” (18.). Itt (ha suta kezdőmondatlaltal is, de) az fogalmazódik meg, ami a recepcióban, így Fülöp László monográfiájában is már taglalt összefüggés, hogy Schöpflin nem volt kimondottan úgynevezett teóriakövető irodalmár, amit Széchenyi Ágnes az ítéskritikus „szelíd” személyiségével és vitakultúrájával hoz összefüggésbe (megjegyzem: a „hatalom” jelensége itt is, mint akárcsak Schöpflin neveltetésével összefüggésben a 23. lapon, meglehetősen szimplifikáltan, nyers represszióként jelenik meg). A monográfus a 88. oldalon ekképpen jellemzi Schöpflin kritikus pozícióját: „Értéket úgy keresett bennük [tudniillik a modern írók műveiben – Sz. P.], hogy az egyes szerzők vállalásaikhoz képest mennyire tudtak érthetően, kifejezően írni, s élményt szerezni az olvasónak. Schöpflin kritikus találkozási pontja az irodalommal egyfajta indukciós modellként írható le, mely az irodalom élményként való átélésén alapszik, a művekkel való sorozatos, s ezért egyre intenzívebb találkozásokon. S ebben semmiféle preskripció, előzetes elvárás nem vezet. Most, ha az élmény, s így a szerzők és olvasók között közvetítő mű mibenlétének, s vele az élményesztétikának a kérdéséről eltekintünk, akkor is érzékelhetjük, hogy az idézet utolsó mondata, amely egyébként az előírást és az előzetes elvárást tévesen azonosítja, s mint ilyen meglétét Schöpflinnél tagadja, feszültségben áll a szerzői „vállalásokhoz” mért értékmegállapítással, ami nem alapulhat máson, mint egyfajta előzetességstruktúrára. A 132. lapon azt olvassuk, hogy „Csöndes ellentmondásnak tekinthetjük, hogy a történetiség jegyében gondolkodott Schöpflin, s ezzel kiiktatta a normativitást, a kritikus elvárást.” Ám ez, ha jól meggondoljuk, nem „csöndes”, hanem kimondottan kihangsúlyozott ellentmondás, hiszen ha a „történetiség” itt minden bizonnyal az időbeli kifejlés logikáját jelenti, az bizony nem lehet más, mint egy „kritikus elvárás”. Még korábban, a 91. oldalon szerepel a következő megállapítás: „Schöpflin a normatív, illetve az impresszionista »végtetes« irányzatokhoz mérten »harmadik« kritikai utat választ, az irodalom immanens szemléletére irányuló törekvések alkalmazását, s ugyanakkor a mű élményétől való elrugaszkodást – megalapozva azzal a kapcsolatrendszerrel, amely összefűzi a műveket a »társadalom mindenkorai lelkiállapotával.«” Hogy egy immanencia–transzcendencia tengelyen hol is helyezkedik el Schöpflin műfeldolgoása, irodalmi szövegekhez való viszonyulása, az további árnyalást igényel, de az

idézetből bizonyosan az következik, hogy az előzetes kritikusi elvárást mégis csak képtelen volt kiiktatni a szemléletéből. S ez a kritikusi elvárás, mondhatjuk, olvasásmód több ponton tárgyiasul is Széchenyi Ágnes monográfiájában, különösképpen *Az irodalom szociológiai szemlélete* című alfejezetben: „felfigyelt a társadalomban zajló, az irodalom tematikájában és kifejezőmódjában is megjelenő változásokra. Sőt magát az író is visszaágyazza a társadalomba.” (100.); „Az irodalom társadalmi szempontú megközelítése az egykorú kritikában Schöpflin védjegye. Takáts József azt a szellemes és igaz megjegyzést teszi, hogy Schöpflin irodalomtörténetében »meglepő módon sokkal nagyobb a társadalmi magyarázatok szerepe, mint a marxista Spenótban« (101.); „az irodalmi teljesítmény egy társadalmi csoport világnézetének folyománya, s egyben dokumentuma. [...] Schöpflin Taine nyomán haladt, az ő szempontjait oly mértékig általánosnak tekintvén, hogy hivatkozni sem kellett már. [...] De nem egészen az egyfajta determinizmusra építő Taine-t halljuk Schöpflin hozzászólásaiban. A szociológiai pozitívizmusát kiindulópontnak véve, Schöpflin ezzel egyenrangúnak tekintette a tehetség ettől független sokféle természetét és annak alakító hatását, az egyéniséget” (101–102.). Tematika és kifejezőmód, világnézet és mű, ráadásul társadalmi csoport és egyéni alkotó nagyon is talányos és feloldatlan relációi jelennek meg itt, miközben megmutatkozik, hogy mégis csak rekonstruálható egyfajta kritikusi normarendszer: az irodalom *szociológiai* alapú szemlélete, melyet kiegészít (bizonyos mértékben korrigál) az alkotó egyéniség *pszichológiai* távlatú középpontba helyezése. Ez a több ponton is ismétlődő képlet azonban mindvégig differenciálatlan marad, mert a monográfus sehol sem vállalkozik e normarendszer archeológiájának kibontására. Pedig csak így lehetne szemléletessé tenni a hasonlóságban túl könnyedén feloldott történeti-diskurzív eltéréseket, jelesül például a Takáts Józseftől heurisztikusan idézett „társadalmi magyarázatok szerepét” érdemes lett volna tovább bonyolítani annak értelmezésével, hogy van-e különbség Schöpflin szociális (szociológiai) érzékenysége és a (vulgár)marxista terheltségű irodalomtörténetírás dogmatikája (teleológiája, üdvtana) között.

Mert nem annyira a szociológiai és pszichológiai távlat pusztá megléte az igazi kérdés, hanem a mibenlétük, vagyis hogy *milyen* társadalom- és lélektani diskurzusok alakítják Schöpflin irodalomszemléletét. Ezek hatástörténeti vizsgálatával meglehetősen fukarul bánik a monográfus. A szakirodalom által Schöpflin vonatkozásában egyebütt is meghatározónak ítélt Hyppolite Taine-t egy bekezdés erejéig a 101–102. lapon hozza szóba Széchenyi Ágnes, jelezve, hogy Schöpflin a francia tudós szociológiai determinizmusával „egyenrangúnak tekintette a tehetség ettől független sokféle természetét és annak alakító hatását, az egyéniséget”. Megjegyzem: a fiziológiai alapú lélektant alkalmazó Taine a faculté maitresse-szel maga is az egyéniséget állította a középpontba. A 355. oldalon Széchenyi Ágnes *Az angol irodalom történetének* egyetlen mondatát idézve azt állítja, hogy Schöpflin a műalkotás önelvűségével meg is haladta Taine felfogását. Az utolsó nagyfejezetben, a 485. lapon, idézve *A környezet módszere* címmel a Helikonban, 1966-ban megjelent Taine-cikket, megállapítja, hogy „[...] Schöpflin szemlélete szinte betűről betűre egyezik Taine felfogásával is, aki szerint »az okiratok csupán jelek, melyekből össze kell állítani az élő, cselekvő embert,

a szenvedélyekkel felruházott embert, a szokásokkal bíró embert, hangjával, arculatával.«” E röpke megfeleltetések nem alkalmasak a Taine-hatás, mi több: Taine vélt „meghaladásának” bizonyítására. Arra pedig még kísérlet sem történik, hogy a schöpflini kritikairás másik diskurzív pillére, a lélektan milyen forrásokból táplálkozik, s mi jellemzi az applikációját. Mindezek következtében meglehetősen általános, mondhatni vészesen alulartikulált megállapításokhoz jutunk, például az 1937-es irodalomtörténet végső értékelésekor: „Schöpflin Aladár irodalomtörténete döntően szociológiai szempontú. Ehhez esetenként a pszichológiai nézőpont társul. E kettő összességéből s némi műfaj történetből, apró elemzésekből, kitűnő, megvilágító észrevételekből áll össze a kötet” (357.). Miféle szociológia, miféle pszichológia, miféle műfaj történet, milyen módon megvalósuló elemzések? – merülnek fel a kérdések. A kritikusi archeológia kidolgozásának vázlatossága összefügg a *kritikatörténeti kontextualizálás gyöngeségeivel* és azzal a metódussal, hogy Széchenyi Ágnes a kritikái, vagyis az értelmező szövegeket rendszerint *tárgyukról leválasztva* olvassa.

A kritikátörténet-írás elvi és módszertani megfontolásaival kapcsolatban a monográfus a 255. lábjegyzetben, meglehetősen szűkszavúan Dávidházi Péter 1985-ös cikkéhez,⁴ illetve Angyalosi Gergely (eredetileg) 1988-ban megjelent metakritikai gondolataihoz⁵ utalja az olvasót. Voltaképpen nem derül ki, hogy a kritikátörténetírás dilemmái közül melyek épültek be saját érvvezetésébe. Ennek reflektálásához – most a pertinens nemzetközi szakirodalom kiterjedtségét itt nem is említve – érdemes lett volna Bónus Tibor kritika- illetve irodalomtörténetírás-történeti munkáit figyelembe venni: a *Babits és Kosztolányi mint (egymást) olvasók* című tanulmány (eredetileg 1998-ban az Újraolvasó-sorozat *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről* című kötetében jelent meg) még korszakba is vág, s miközben Schöpflin irodalomszemléletének árnyalásához is számos szempontot felvet és kiaknáz, a magyarországi *metakritikai gondolkodásnak* is fontos állomása, amennyiben például érdemben foglalkozik Dávidházi Péter méltán nagy hatású *Hunyt mesterünk. Arany János kritikusi öröksége* (1992) című könyvének kritikátörténeti lehetőségfeltételeivel (vö. egységes normakészlet és -használat; a kritikák nyelvi összetettségének másodlagossága stb.). De számos tanulással szolgálhattak volna Bónus Tibornak azok az eszmefuttatásai is, amelyek a 20. század harmadik harmada két kiemelkedő irodalomtörténészének, Németh G. Bélának és Szegedy-Maszák Mihálynak a kritikusi-történeti olvasásmódját vették górcső alá.⁶ Az előbbi portré például támpontokat adhatott volna a méltó vitapartner, Horváth János és Schöpflin szemlélete közötti hasonlóság és különbözőség árnyaltabb megértéséhez. Hiszen mindkettejük vizsgáldásainak kiemelt

⁴ DÁVIDHÁZI Péter, *Kritika és kritikátörténet. Elméleti kiindulópont a kritikátörténetíráshoz*, It 1985/4., 775–810.

⁵ ANGYALOSI Gergely, *Kritikai törekvések a Nyugat vonzáskörében. Előzetes töprengések egy kritikátörténeti munka nehézségeiről*, *Literatura* 1987/1–2., 49–61.

⁶ BÓNUS Tibor, *Irodalmi tudat – természeti és kulturális kód között*. Németh G. Béla olvasásmódjáról = *Az olvasás rejtekútjai. Műfajiság, kulturális emlékezet és medialitás a 20. századi magyar irodalomtudományban*, szerk. Uő. – KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – SIMON Attila, Ráció, Budapest, 2007, 250–306.; BÓNUS Tibor, *A perspektíva igazság(talanság)a = Uő., Az irodalom ellenjegyzései. Írások kortárs magyar irodalmárokról*, Ráció, Budapest, 2012.

spektruma azon időszak (Horváth Jánosnál a 19. század második felének és a 20. század első felének, Schöpffinnél pedig főként a századforduló és a századelő) irodalma, amelyben a művésziesség elve (Schöpffinnél maga a modern irodalom) érvényre jut, ezáltal az irodalmi (ön)tudat kifejlődik, a magyar irodalom önismerete kiteljesedik. Horváth János egyszerre hangoztatta az irodalmi tudat időbeliségét, történeti változékonyságát, az irodalom önelvűségét, s időtlenítette azt a nemzeti klasszicizmus 19. századi formációjában, amikor az irodalom erkölcsi és közösségképző aspektusát a nemzeti öntudat reflexiók alakzatához rögzítette. Schöpffin Aladár a nemzeti klasszicizmus egységes és időtlen nemzetképével szemben a modernizálódást hangoztatva a társadalom, s vele az irodalom (művelődés)szociológiai és hagyomány szemléleti tagoltságát állította a középpontba. Horváth János kollektivitás-konceptiójától Schöpffin az irodalom szociológiai és lélektani aspektusának jegyében vesz távolságot, ugyanakkor az érzékletesség, a nyelvi megalkotottság esztétikai faktorát Horváthnál jóval kevésbé avatja érték képző komponenssé, látja el kánonalkotó funkcióval, s e tekintetben kevésbé ragaszkodik az irodalom önelvűségéhez. Nem véletlen, hogy Horváth János a *Magyar írók-ról* (1917) írva kevesli Schöpffinnél az „irodalmi elemzést”, a formai megjegyzéseket, az előzményekre választ adó „irodalmi reactio” és külföldi irodalmi hatás vizsgálatának hiányát is felrója (253.). Ignotus Pál is a szemére lobbantja Schöpffinnek „a nyelv és az artisztikum iránti” érzék hiányát, valamint a magyar tudományosság megújítói (Pulszky, Pikler, Grünwald, Acsády, Mocsáry) és a külföldi bölcselek (Spencer, Freud, Taine) ismeretének hiányát (359.). Az „esztétikai magyarázat”-ot Vas István is hiányolja, amikor azt írja, hogy ami „izgató és titkoszerű”, az nemigen mutatkozik meg Schöpffin révén (389.).

Ezekről a komparatív összefüggésekről viszont sajnos vajmi keveset tudunk meg, mint ahogy arról sem sokat, hogy miképpen értelmezhető Schöpffin modernségfelfogása. Ezzel kapcsolatban a 74. lapon ezt olvassuk: „Schöpffin munkásságának lényege a társadalmi modernség és az irodalmi változás összefüggésének a vizsgálata.” A 76. oldalon a monográfus felveti, hogy „Talán eredményesebben tudjuk megfogni a modernség mibenlétét, ha a »modern tradíció« felől nézzük.” A 218-as lábjegyzetben Széchenyi Ágnes ezzel kapcsolatban egy 1965-ös antológiára hivatkozik, de egyébként nyoma sincs modernségkonceptióknak, s nem is sikerül modernségkontextusokat felvázolni. Az *Ady Endre és az Ady-könyv* című nagyfejezet *Kultusz és revízió* című alfejezete úgy értekezik a kultuszról, hogy a magyar nyelven sem jelentéktelen kultusz-szakirodalom nem szerepel benne. A kontextualizáció elhanyagolásával párhuzamosan Széchenyi Ágnes *programszerűen* lemond a komparációról is: „Nem tekintjük itt feladatunknak, hogy Schöpffin Ady-képét bárkiével is szembesítsük, kiegészítsük” (207.). Ahogy már említettem: a monográfus a kritikai szövegeket legtöbbször a szép-irodalmi szövegekről leválasztva olvassa, ennek következménye, hogy Schöpffin *olvasásmódjáról* bizonyos általánosságokon túl szintén keveset tudunk meg: „Mintaszerű arányban él Schöpffin az életrajzi és referenciális vonatkozásokkal, tudja, mi kell az olvasó felvilágosításához” (209.); „Schöpffin remek elemzéseket mutat be azokon a verseken, amelyeket Ady átvett első, saját hangján megszólaló kötetébe” (210.). Schöpffin *Ady-értése* mai nézetből akkor volna igazán megítélhető, ha Széchenyi Ágnes új meg-

világításba tudná helyezni az Arany utáni és Ady előtti, valamint az Ady formálta magyar költészet relációját. E tekintetben nagyon sok minden történt a közelmúltban a magyar irodalomtörténet-írásban: Bednatics Gábor a *Kerülőutak és zsákutcák* című kötetében (2009) elkészítette a modern magyar líra kibontakozásának folyamatrajzát. H. Nagy Péter, Lőrincz Csongor, Palkó Gábor és Török Lajos szerkesztésében és szerzésében *Ady-értelmezések* címmel 2002-ben fontos Ady-interpretációk jelentek meg. S ha a monográfia megírásakor Széchenyi Ágnes nem is forgathatta Herczeg Ákos legújabban kiadott *Ady-könyvét*⁷ – bár annak folyóiratokban megjelent részleteit akár még ismerhette is volna –, érthetetlen, hogy miért nem használja az *Ady-újraolvasót*,⁸ miközben idéz egy munkásmozgalm-történeti vonatkozású monográfiát 2011-ből (egyébként lapszám nélkül, vö. 624. lábjegyzet). A kortárs Ady-recepció meglehetősen tetszőleges figyelembevétele, sajátos idézéspolitikája abban a hatástörténetet „kicszelező” másik filológiai apróságban is megmutatkozik, hogy – tisztesség ne essék szólni – az általam az *Ady-újraolvasóba* írt *Kanonizációs stratégiák, történeti konstrukciók az Ady-recepcióban* című tanulmány helyett, azt mintegy ignorálva a 690. lábjegyzetben Szolláth Dávid egy 2009-es írását (*A forradalmi költőtriász. A Petőfi-Ady-József Attila-kanon az ötvenes és a hatvanas években*) hivatkozva a monográfus.

A *város* (1908) című fejezet (megjegyzem: a Nyugatban debütáló Schöpffin esszéjéről monográfiája 54–56. lapján Fülöp László is külön fejezetben szól, de itt erre sincs hivatkozás) a városiasság tematikus („ismét a tematikát leltározzuk” – 172.), minőségi szelekciós elv nélküli ismertetésére vállalkozik. E fejezet hozadékát keresve nem tekinthetünk el attól, hogy az irodalom- és kultúratudományi városdiskurzus az utóbbi évtizedekben olyan komplex vizsgálódási irányt munkált ki, amely a várost szövegekből épülő diskurzív térként fogja föl, s egyaránt figyel az építészeti, térelméleti, képi és szöveges városlétesülés, a reprezentáció és a használat elemzésére. Sajnos amikor Széchenyi Ágnes a századfordulós Budapest narratíváinak, „városszövegeinek” (Kóbor Tamás, Molnár Ferenc, Herczeg Ferenc, Gárdonyi Géza, Csathó Kálmán, Török Gyula és Kosztolányi Dezső vonatkozó műveinek) vizsgálatát igyekszik elvégezni, akkor ennek a szerteágazó diskurzusnak a kérdésirányai alig-alig kerülnek be az okfejtésébe. A lehetséges elméleti kontextusteremtők (Simmel, Benjamin, Stierle, Lynch, Barthes, Mahler, Weigel, Gumbrecht, Smuda, Cray, Held stb.), valamint a Budapest-kutatás történetírói (Hanák Péter és Gyáni Gábor) közül Simmelt, Benjamins és Gyánit idézi futólag, de nem hivatkozik Schein Gábornak a *Nyugat népe*-ben megjelent tanulmányára, pedig abban az irodalomtörténész részletesen elemzi Schöpffin *A város* című esszéjét.⁹ Tüzetesebb interpretáció helyett az elsődleges irodalomból a monográfus éppen csak megemlíti Molnár Ferenc *Az éhes városát* és Gárdonyi *Az öreg tekintését*, ellenben nem hozza szóba Krúdy Gyula *Budapest völegényét*, a Podmaniczky-emlékirat (*Egy régi gavallér emlékei*) Krúdy-féle újraírását.

⁷ HERCZEG ÁKOS, *Visszatérés a nyelvbe. Én-figurációk Ady Endre költészetében*, Alföld Alapítvány, Debrecen, 2022.

⁸ *Tanulmányok Ady Endréről*, szerk. KABDEBŐ LÓRÁNT et al., Budapest, Anonymus, 1999. (Újraolvasó)

⁹ SCHEIN GÁBOR, *Budapest territorizáltsága a Nyugat első évfolyamaiban = Nyugat népe*, 133–136.

A 174–175. oldalon egy rövid bekezdés erejéig szóba kerül az *Édes Anna* város–falu aspektusa is, itt érdemes lett volna Bónus Tibor monográfiájára¹⁰ támaszkodni, annál is inkább, mert éppen az idézett passzust is kimerítően elemzi.

Széchenyi Ágnes monográfiájának leginkább megoldott, kimondottan informatív, számos adalékkal szolgáló részei a kapcsolattörténeti (s ezáltal elit- és életformatörténeti) kutatásait dokumentáló fejezetek, így például a *Schöpflin Aladár és a konzervatív vitapartnerek* vagy a *Schöpflin otthona: a Nyugat és a Magyar Csillag (1908–1944)* című nagyfejezetek, s különösképp ez utóbbi Osvát-, Ignotus- és Babits-alfejezete. A Babitshoz fűződő „szövetség” olyan irodalompolitikai összefogás volt, amely egyszermind mély baráti rokonszenven is alapult. Hozzátehetném: szellemi-szemléletbeli rokonságon is, amennyiben Babits – Schöpflinhez hasonlóan – ragaszkodott az uralkodó jellemvonás (faculté maîtress) keresésének taine-i elméletéhez, s ezzel is magyarázható, hogy döntően nem egyes szövegeket, hanem inkább életműveket elemzett, s a portré műfaját még kritikáiban sem hagyta oda.¹¹

Ugyanakkor Schöpflin szemléleti elveinek és kritikáirói gyakorlatának jellemzése terén Széchenyi Ágnes munkája nem látszik meghaladni Fülöp László monográfiájának szakmai teljesítményét. A debreceni irodalmár előbb Schöpflin a *Magyar írók* (1917) című munkájának előszavát veszi alapul, tekintve, hogy az egykori ítésszabó ebben „vállalkozott első ízben a praxis utólagos kommentálására, néhány szemléleti elv és követett szempont körvonalazott leírására”.¹² Ennek alapján az irodalomtörténet szisztematikusan egybegyűjti és jellemzi a szempontok három csoportját: 1. „szociológiai-társadalomtörténeti gondolat” – „a műalkotásokban tükröződő »élettartalom«, az irodalom mint organikus képződmény; 2. „pszichológiai-karakterológiai nézőpont”, mű és alkotói pszichikum kapcsolatrendszere; 3. autonómia és szabadság, változás és folytonosság, hagyomány és újítás, polifónia,¹³ s ami perdöntő: mindhárom szempontot Schöpflin-kritikák konkrét szövegrészletével demonstrálja. Fülöp László Schöpflin kritikátörténeti áttekintéséről is szól: s ebben nem csak Gyulait, hanem Péterfyt is megemlíti a nagy elődök között,¹⁴ s ugyanitt Ignotus publicisztikai érvényű kezdeményező szerepével szembeállítja Schöpflin „módszeresebb és távlatosabb” kritikusi tevékenységét.¹⁵ Az 1993-ban a *Studia Litteraria* önálló kötetében megjelent pályarajz részletesen szól Schöpflin irodalomtörténet-felfogásáról (eszménykép, véleménye Komlós Aladár, Szerb Antal és Farkas Gyula irodalomtörténetéről)¹⁶ és irodalomtörténetének megvalósulásáról is (a konstrukció ellentmondásai, a rendszerteremtés hiányai).¹⁷ Külön fejezetet szentel a korai esszéikben és a kései monográfiában (1941) kirajzolódó Mikszáth-pályaképnek is.¹⁸

¹⁰ BÓNUS Tibor, *A másik titok. Kosztolányi Dezső: Édes Anna*, Kortárs, Budapest, 2017.

¹¹ Vö. BÓNUS Tibor, *Diskurzusok összjátéka. Irodalmi olvasásmódok*, Balassi, Budapest, 2001, 135.

¹² FÜLÖP, I. m., 25.

¹³ Uo., 27.

¹⁴ Uo. 34., 36.

¹⁵ Uo., 38.

¹⁶ Uo., 106–108.

¹⁷ Uo., 114–115.

¹⁸ Uo., 116–119.

Széchenyi Ágnes monográfiája az irodalom úgynevezett „küllkapcsolatainak”, intézménytörténeti összefüggéseinek átrendezése tekintetében komoly és igényes szakmai teljesítmény. Monográfiájában hatalmas korpuszt mozgatott meg, miközben kapcsolattörténeti szempontból olyan relációkra irányította a figyelmünket, melyeket eddig elkerült a történészek tekintete. E könyv révén egy sok vonatkozásban árnyaltabbra festett képet kaptunk a magyar kritikaírás legendás alakjának pályájáról. Ezzel együtt Schöpflin Aladár olvasási-értelmezési teljesítményének, s így szellemi jelentőségének, irodalmi-kulturális hatásának megítélése további elemzésre szorul.

(*Osiris – Ludovika Egyetemi, Budapest, 2022.*)

DERES KORNÉLIA

A látvány(osság) játéka és a tekintet uralma*

Füzi Izabella: *A vurstlitól a moziig. A magyar vizuális tömegkultúra kibontakozása (1896–1914)*

Az utóbbi években az európai kultúratudományi kutatások egyre nagyobb figyelmet fordítanak a kortárs vizuális kultúra (elő)történeteinek feltárására, különös tekintettel a tizenkilencedik század optikai médiumainak és vizuális technológiáinak, valamint a modernitás szubjektumalakzatainak és társadalomtörténeteinek összefüggéseire. Az időszak kiemelt szerepét indokolja, hogy az 1800-as évek során az európai társadalmakban a vizualitás térnyerése, az új képalkotó eljárások, a vizuális objektumok, illetve az új mediális élmények mind hozzájárultak az úgynevezett szkópikus rezsim kialakulásához. Habár a Routledge kiadásában 1998-ban megjelent *The Visual Culture Reader*, valamint különösen a 2004-es *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader* című gyűjteményes kötetek már kijelölték a vizsgálódás irányait,¹ azok az interdiszciplináris alapkutatások, melyek többek között a médiaelmélet, a színház-, film- és irodalomtudomány, valamint a művészet- és kultúrtörténet eredményeire építenek, csak az elmúlt időszakban váltak megismerhetővé, például a University of Exeter, Warwick, Massachusetts, Antwerpen vagy a UCLA intézményi égiszei alatt. Ezek a művészetfilológiai és médiaarcheológiai szempontból orientált kutatások, melyek egyelőre főként nyugat-európai és észak-amerikai fókuszú esettanulmányokat vizsgálnak, megkérdőjelezik a narratív film egyeduralmának története alá rendelt evolúciós elbeszéléseket, és megkísérlik felderíteni a korai vizuális technológiák performativitását, immerzív jellegét, populáris kultúrához való viszonyát, társadalmi szerepalakító funkcióit és észlelési-érzékelési konvenciókra gyakorolt hatásait.

Ebbe a sorba illeszkedik Füzi Izabella *A vurstlitól a moziig* címet viselő, innovatív tematikus monográfiája, amely a hosszú tizenkilencedik század² utolsó időszakában,

* A szöveg megírását a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj, valamint az ÚNKP Bolyai+ Felsőoktatási Fiatalkutatói, Kutatói Ösztöndíj támogatta.

¹ *The Visual Culture Reader*, szerk. Nicholas MIRZOFF, Routledge, London, 1998.; *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, szerk. Vanessa R. SCHWARTZ – Jeannene M. PRZYBYLSKI, Routledge, New York – London, 2004.

² A hosszú tizenkilencedik század fogalma általában a francia forradalom (1789) és az első világháború közötti időszakot (1914) jelöli, ám ettől eltérő kategorizálások is megjelentek, amelyek a korábbi periodizáció európai és nyugati fókuszát kritizálva ajánlottak fel eltérő kereteket, például Edmund BURKE, *Modernity's Histories. Rethinking the Long Nineteenth Century, 1750–1950*, UC World History Workshop, Berkeley, 2000.

1896 és 1914 között térképezi fel a magyar vizuális tömegkultúra kibontakozását és eseményszerűségét. A kötet jelentősen hozzájárul ahhoz, hogy a korai mozihoz vezető utat kultúrtörténetileg sokkal komplexebb módon ismerhessük meg a látványosság korabeli gyakorlatainak kontextusában. Olyan vizuális élmények, médiumok és technológiák keretezik a mozgóképpel kapcsolatos elvárásokat, mint a panoráma, a laterna magica, a dioráma, a nyilvános kiállítás, a fotó, a sztereoszkóp, az intézményes színházi előadások és vásári játékok vagy a kinemaszkeccs. A kötet négy nagyobb tematikus csomóponton és tíz fejezeten keresztül vizsgálja a hazai vizuális kultúrtörténet eddig kevésbé kutatott összefüggéseit, a privát terek helyett hangsúlyosan a (nemzeti) nyilvánossághoz kötődő praxisok elemzésén keresztül. Az első témakör a magyar millenniumi ünnepek kapcsán a nemzetközösség színrevitelére, a második a korai mozgóképre hatást gyakorló vizuális nyilvánosság színtereire (díszmenet, utcaképek, színház, mozhálózat), a harmadik a kinemaszkeccs mint speciális intermedialis praxis szituáltságára, a negyedik pedig a narratív film intézményi és esztétikai feltételeire fókuszál. A gazdag illusztrációs anyagot felmutató könyv íve pedig végső soron rámutat arra a fontos történeti tapasztalatra is, miszerint a vizuális technológiák összekötő funkciót tölthettek be a populáris kultúra, az esztétikai élmények és a tudásformálás területei között, s így a nézés új keretei és módozatai szorosan kötődtek a világlátás formálásához.

A könyv első két fejezete a magyar nemzetközösség színrevitelének, reprezentációjának és narrációjának olyan jelentős századfordulós példait elemzi, mint az 1896-os millenniumi kiállítás vagy a Feszty-körkép. A vizuális elrendezés hatalmpolitikai összetevőinek vizsgálatán túl egy olyan nézői magatartást is fókuszba helyez ez a két esettanulmány, amely az elképzelt történelembe való belemerülés, az immerzió tapasztalatán alapul (s tematikusan ide sorolható a díszmenetek vizuális reprezentációival foglalkozó negyedik fejezet is). Az már a honfoglalásra emlékeztető millenniumi kiállítást elemző első fejezet olvasása során is világossá válik, hogy a viktoriánus kor „learning by looking”³ gondolata szervezte a korszak mediális cserefolyamatait, vagyis, hogy a világ átfogható, kiállítható és megismerhető vizuális objektumok és képek segítségével. Füzi mindezt a nyilvános múzeumok és a világhiállítások tizenkilencedik században induló történeti praxisához kapcsolja, illetve elméleti szempontból a Bennett-féle kiállítási komplexum fogalmához, amely a Foucault által panoptikumként leírt felügyeleti téralkotási mód továbbgondolásán alapul. A hatalom világértelmező tekintetének belsővé tétele, valamint a világ nyilvános kiállításaként való leképezése így a millenniumi ünnepeksorozat kapcsán az önmagát nemzetként reprezentáló tömeg dinamikáiban lelhető fel. A Habsburg Birodalmon belül keretek közé szorított nemzeti önreprezentáció a látványosságok meghatározott elrendezésén keresztül kívánt közösségi identitást biztosítani a régmúlt és a korabeli jelen témáit felvonultató, kétszázévtől épületből álló „tündérváros” felépítésével (21.).

Az elemzés kiválóan bemutatja, hogy a vizualitásáról elhíresült kiállítás miként vált egyben performatív, sőt, kinesztetikus élménnyé a látogatók számára, amikor

³ Joss MARSH, „Spectacle” = *A New Companion to Victorian Literature and Culture*, szerk. Herbert F. TUCKER, Wiley BLACKWELL, Hoboken, 2014, 299.

a történeti korok nem pusztán megfigyelhetővé, hanem bejárhatóvá is váltak. Mindez természetesen olyan történeti példakkal is rokonságot mutat, mint az 1884-es londoni nemzetközi egészségügyi kiállítás, ahol a „régii London” házait járhatták be a látogatók.⁴ E feltárássra váró összefüggések jövőbeli kutatások témájául is szolgálhatnak. Ezenfelül Füzi részletesebben kitér a különböző nemzeti csoportok és a másikként keretezett etnikumok színrevitelére a millenniumi kiállításon, s figyelmeztet arra, hogy esetenként a tudományos gyarmatosítás példáiként jelentek meg, különösen az afrikai falu reprezentációja. A vizsgálat egyik legizgalmasabb vállalása a kiállítási komplexum és az Ős-Budavárat megtestesítő vurstli pozíciójának az elemzése: míg a kiállított mintafalvak a korabeli történeti, természettudományos és etnográfiai tudást képviselték, Ős-Budavára belső városként és hatszáz korhűen beöltöztetett statisztájával „a múlt, a Kelet és a technika csodaszerű, látványos jellegét, azok érzéki örömeit, szórakoztató jellegét helyezte előtérbe” (31.). Izgalmas, szemléletes példákon keresztül ismerhetjük meg a szórakoztatókomplexum vizuális kínálatát: a (mozgó) panorámát, a szimulált utazást, az élőképeket, a szórakoztató zenés és táncos előadásokat és a laterna magica-vetítéseket (habár apróságnak tetszik, de a filológiai pontosság miatt emlitem, hogy a kötet 41. oldalán szereplő ködfátyolkép-terminus, valamint a dioráma és a bűvös lámpa látványeffektusainak leírása árnyalásra és pontosításra szorult volna).

A második fejezet a vizuális technológiák korábbiakban vázolt történeti kontextusaira épít, és kiemelten vizsgálja a panorama késő tizenkilencedik századi gyakorlatait. A kiterjedt és alapos történeti bevezető számos lényeges belátásra mutat rá a panorama apparátusa kapcsán, és többek között az európai társadalmakban betöltött funkcióira („nemcsak esztétikai befogadásra alkalmas tárgy, hanem egyben ipari termék is volt” [49.]), a keret nélküli képbe való fizikai beleolvadáson keresztül a néző testének újfajta pozíciójára (az érzékek túlterhelésére és a fizikai bizonytalanságra [48.]) hívja fel a figyelmet, illetve a panorama-tekintet és a középosztály felemelkedésének olyan összefüggéseire, mint hogy a barokk színház kiemelt, uralkodói nézőpontjával szemben a panorama szóródó és sokszorozódó enyészpontjai úgy demokratizálták a tekintetet, hogy közben bebörtönözték azt a szimulációba (50.). Füzi e fejezetben *A magyarok bejövetele* című, Feszty Árpád által jegyzett körpanorama kapcsán tér ki az interpretáció négyféle eljárására, köztük a hitelesítésre (a honfoglalás mint múltbeli esemény autentikusságára), az immerziós logikára (vagyis a testi-érzelmi bevonódásra), a nemzeti egység képét érintő rituális értelmezésre, illetve a narratív olvasatra, mely a vizuális történetmondás sajátosságaira fókuszál. A panorama szimbolikus és mediális rétegeinek olvasata értő módon kapcsolódik a nézői magatartásformák elemzéséhez, amely során a bevonódás és a kontempláció közötti oszcilláló mozgás a technikai és a művészeti médiumokhoz kapcsolt specifikus alkotói és befogadói attitűdök felől válik olvashatóvá. S habár a fejezet legvége némiképp visszacsúszik egyfajta evolúciós elbeszélésrendbe, amikor Angela Miller megállapításaira

⁴ Lásd Patricia SMYTH, *Place and Space in Nineteenth-Century Representations of Old London. The Thieves' House on West Street*, *Journal of Victorian Culture* 2021/3., 357–383.

építve megkísérli a panorámát a mozi előtörténeteként (is) láttatni (71.), sokkal érdekesebb eredményeket hoz annak elemzése, hogy a millenniumi időszak társadalmi viszonyait, valamint a keleti és nyugati identitás elemeit hogyan képezik le a körpanoráma modelljei, illetve az apparátusba ágyazott, fizikai és érzelmi bevonódást segítő vizuális és nem-vizuális eszközök, így az illatok, a használati tárgyak, a perspektíva és a térkialakítás, ami a panorama eseményszerűségére is rámutat.

A kötet gravitációs mezejét megképző következő öt fejezet (3–7.) a korai mozgókép és mozi kutathatóságának elméleti kereteit, valamint a vizuális nyilvánosság korabeli intézményi és mediális kontextusát, illetve az ide kapcsolódó magyar kulturális, művészeti és szórakoztató gyakorlatokat elemzi. A programadónak tekinthető harmadik fejezet egyfelől a kutatás tétjét a korai magyar mozgóképek készítése helyett a befogadás, a bemutatás és a használati módok vizsgálatában jelöli ki, másfelől a korai mozi (1890–1915) nemzetközi kutatási perspektíváit vázolja fel, meggyőzően mutatva rá a narratív játékfilmek huszadik századi dominanciája felől megképzett filmtörténetek eddigi hiányosságaira. Ennek alapján a korai mozgókép kutatásának új, hetvenes évek végétől kibontakozó trendjei, melyek ahelyett, hogy területüket a „történetmondás még nem elég fejlett, primitív előzményének tekintenék”, azon elemek vizsgálatára vállalkoznak, „melyek a meghökkentés, az érzéki lehangolás, a vizuális öröm nézői reakcióiért, összefoglalóan az »attrakció mozijáért« felelősek” (74.). Füzi átfogóan ismerteti a korai mozgókép új filmtörténeti vizsgálódási fókuszait: a mozgókép genealógiája (ideértve a laterna magica, a panorama, az optikai játékok azon példáit, amelyek vizsgálatát már elvégezte a korábbi fejezetekben), az érzékelés és észlelés megváltozott tizenkilencedik századi feltételei, az archívum kérdései, a mozgókép különféle funkciói (például ismeretterjesztés, tudomány, szórakoztatás, reklám), az intermediális gyakorlatok jelentősége a korabeli mediakontextus horizontjában, illetve a mozgókép nyilvánosságához való viszonya. A fejezet a korai mozgóképet meghatározó vizuális (polgári) nyilvánosság fogalmát Habermas kapcsolódó terminusának mediális kritikáján keresztül értelmezi, különös tekintettel arra, hogy a vizuális tömegmédiumok milyen módjait hozták létre a századfordulón a magán- és nyilvános szféra közti határátlépéseknek. Füzi ezek alapján a korai magyar mozi vizsgálatának fókuszpontjait két nagyobb kérdéskörre osztja: a korai vizuális médiumok és hozzájuk kötődő tapasztalatok konstitutív szerepe a privát és nyilvános szféra közti közvetítésben, valamint a mozgókép nyilvános térben létrejövő pozíciója és a nyilvánosság szerkezetét befolyásoló dinamikái.

A negyedik fejezet tematikusan a tizenkilencedik század végét uraló nemzetkép vizuális reprezentációjának témáját folytatja, ám a kiállítás és a panorama apparátusai után mozgalmassabb és performatívabb példákat elemez, mint például a nyilvános felvonulásokat. Habár Rákóczi és társai hamvainak hazaszállítása és újratemetése is röviden szóba kerül, a fejezet középpontját az 1896. június 8-i budapesti, koronázási évfordulót ünneplő díszmenet elemzése adja. Füzi rámutat, hogy az esemény koreografált látványosságként – a több mint ezer fős bandérium vonulása, a korona körbehordozása és kiállítása – lehetővé tette a nézők szimbolikus azonosulását a nemzeti egységet és közösségi emlékezetet reprezentáló felvonulókkal. A nagyívű, láttató

elemzés kitér a menet során felvonultatott korona jelentési mezejére, valamint a közösségi test és a nemzeti egység performativitására, amelynek sajátos színezetet adott az, hogy a kiegyezés utáni időszak politikai-társadalmi valóságában a monarchia egysége és a nemzetiségek függetlenségi jogai szorításba vonták a nemzetállami elképzeléseket. Ezen túl a fejezet kitér arra is, hogy a korabeli híradások igyekeztek elhatárolni a díszmenetet a szórakoztatás műfajaitól és a színházi teatralitás értelmezési mezejétől (például a korábban vizsgált Ős-Budavára karneváli felvonulásaitól) és a történelem megelevenedéseként hivatkoztak rá: „A díszmenet nem az elmúlnak az újrajátszása (reenactment) a fikció eszközeivel, hanem a múlt jelenlétének töretlen előállítás, bizonyítása” (92.). A menethez kapcsolódó korabeli reprezentációk vizsgálata során (ideértve a szöveges leírás, az illusztráció, a körpanoráma, az amatőr és hivatalos fotó, valamint a mozgóképek eseteit) a fókusz a versengő vizuális konvenciók dinamikáira kerül, például a körpanoráma semleges, homogén linearitásával vagy a hivatalos fotók magaslati monumentalitásával szemben a napilapok illusztrációi és a korai mozgóképfelvételek inkább a mozgalmasság, az eseményyszerűség és a pillanatnyiség láttatását végezték el. Különösen fontos megállapítás, hogy a látványképzés különböző konvenciói a kollektív identitás eltérő értelmezéseivel fonódtak össze a korban, habár a szubjektív látvány fogalma kapcsán érdemes lett volna bővebben kitérni Jonathan Crary vonatkozó elméleteire⁵ és azok kritikájára is. Mindenesetre a díszmenetet rögzítő mozgóképek a nézők szemmagasságát képviselő kameratekintet és a filmre vett véletlenek összjátékából hoztak létre új regisztert, amely a történelmet már nem totalizáló lineáris látépként, hanem montázseffektusként, „a kontinuitás és a diszkontinuitás, a várható és a véletlen” játékként vitte színre (108.).

Az ötödik, kultúr- és filmtörténeti értelemben is jelentős fejezet a vizualitás és nyilvánosság egyik különleges szegmensét, a városi nyilvános terek korabeli fényképes és mozgóképes reprezentációs lehetőségeit vizsgálja. Az érvelés folytatja a budapesti díszmenetet felvevő mozgóképek elemzésének főbb megállapításait, amennyiben az új médium szerepét elsősorban a pillanatnyiség és a kiszámíthatatlanság rögzítéseként értelmezi. Az utcaképek vizuális konvenciótörténetének bemutatása – ideértve a korabeli fotó gyarmatosító logikát követő, absztraháló világ-keretezését – mellett a szerző elsősorban a korabeli Budapestet (is) rögzítő Lumière-filmeken keresztül mutat rá a nyilvános terek és a láthatóság megváltozott reprezentációs dinamikáira. Mindeközben lebontja azt az anakronisztikus narratívát, amely Louis Lumière és utazó operatőrjeinek⁶ munkásságát a dokumentumfilmes hagyomány előtörténeteként kezeli: „a mozgókép azonban nem pusztán az elmúlt pillanat dokumentuma, és nem is csak a mozgás vizuális örömet kiváltó látványosság, hanem a nyilvánosságot a láthatóság összefüggéseire fordító érzéki tapasztalat” (116.). Füzi utal arra is, hogy míg a korai filmtörténet másik emblemikus alakja, Georges Méliès stúdiófelvételei

⁵ Jonathan CRARY, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, MIT Press, Cambridge–London, 1999.

⁶ A Lumière család által szerződötetett utazó operatőrök gyakorlata egyértelműen a korai vizuális technológiák és optikai médiumok (Guckkasten, laterna magica stb.) utazó „ügyökeinek” európai hagyományára mutat vissza.

a színpadi tér és a bűvészet illúzióját teremtették meg a filmen, a Lumière-család felvételei a nagyvárosi nyilvános terek mozgalmasságába repítették a nézőket, ahol a külső világ animálásán keresztül „az egyének nyilvános szubjektumokként a vizuális mezőben való szabad mozgásuk és tekintetük által jelenhetnek meg” (124.). Füzi a fejezetben aprólékosan elemzi a Budapesten (*Pont suspendu*, 1896) és máshol (*Zsákfutás*, 1896) forgatott korai Lumière-mozgóképek, valamint a Projectograph részvénytársasághoz kapcsolódó magyar aktualitásfilmek (*A budapesti munkásforradalom*, 1912) jellegzetességeit. Ezen belül kiemelt figyelmet kap a kamerát elkapó tekintetek cinkossága, a kiszámíthatatlan és rendezetlen mozgásformák, a kamera által rögzített alakok észlelhetőségi skálája (tekintettel rendelkező szubjektumok avagy „a látómező feltárulását akadályozó, nem áttetsző, fizikai testek” [131.]), valamint a vizuális narratívaképzés helyetti füzérlogika.

A hatodik fejezet egy konkrét színházi előadás kapcsán tárgyalja az első magyar mozgóképi betét jellegzetességeit. Miután az itt előkerülő, elsősorban médiatörténeti és -elméleti vizsgálódásokat prezentáló témák (a színházat és a mozi érintő versengő mediális elrendezések, a rögzülő mediális konvenciók, a képmás feletti kontroll, az intermediális kapcsolatok) erős összefüggést mutatnak a kinemaszkeccseket elemző nyolcadik és kilencedik fejezetekkel, ezért együtt tárgyalom őket. Az 1898-as vígszínházi *Mozgó fényképek* című színházi előadás elsőként léptette be a mozgóképeket a színház nyilvános terébe, s avatta ezáltal mozinézővé nem csupán a színházi közönséget, de a színpadon reprezentált alakokat is. Füzi a vetítés által befolyásolt szerepfelvételek és polgáriidentitás-módozatok mellett elsősorban azt elemzi, hogy miként tükrözi a korabeli mozi nézőinek tapasztalatait a színházi előadás működésmechanizmusa, ezenfelül a mozgókép privát és nyilvános terek közötti közvetítő, sőt, határátlépő funkcióját állítja előtérbe. Érdekes tény, hogy a vígszínházi előadás filmkezelése szoros rokonságot mutatott a korai mozi vegyes és folyamatosan cserélhető műsorprogramjával, s hogy az előadásban felbukkanó mozgóképek mind beazonosítható Lumière-filmek voltak. Füzi bemutatja, miként változik a nézőnek a mozgóképhez való viszonya az előadás dramaturgiájának következtében, amely egy filmre vett házastársi hűtlenség polgári komédiáját tárja fel: a képek érdek nélküli szemlélése és a látványban való gyönyörködés átvált a filmbeli „történettel” kapcsolatos tudáspozíció megélésébe, s ekképpen a film képként és/vagy jelenetként való észlelési krízisét viszi színre. Ehhez képest a könyv talán legizgalmasabb témáját biztosító kinemaszkeccseket elemző fejezetek a színház és a mozi viszonyát már egy korabeli intermediális gyakorlat fényében prezentálják. A kinemaszkeccsek 1910 és 1930 között regnáló előadásformái a „vászonról lelépő színész” dramaturgiáján alapultak, így a történetalapú elrendezésben egyes jelenetek színpadi előadásként, míg mások mozgóképes felvétellként jelentek meg. A kilencedik fejezet részletesen kitér Karinthy Frigyes és Molnár Ferenc kinemaszkeccs-forgatókönyveire és azok színpadi megvalósulásaira, rámutatva a mediális cserefolyamatokra. Füzi részletesen elemzi a – jobbára elítélő – recepció azon elemeit, amelyek a műfajt a médiumspecifikusság elve felől kritizálták (például a kényszerű befogadói ugrásokat a színház és a mozi konvenciók között), s ezekhez képest a szerző meggyőző módon intermediális

elméleti perspektívából ajánl produktív értelmezési horizontot, többek között a mediális különbségek ütköztetése és a mediális interakciók, a határátlépés, a mediális reflexió és a remediáció szempontjain keresztül. A fejezet a mediális elrendezések közötti versengést – amelyet erősített a tény, hogy a kinemaszkeccs esetében a mozi egyenrangú félként jelent meg a színházi előadással, és ez az észlelés kereteit is befolyásolta – leginkább a színpad és a mozivásznon tereit összekötő narratívában próbálja feloldani. Habár a speciális szórakoztató előadásformát tárgyaló fejezetek a korai vizuális kultúrtörténet eddig kevésbé kutatott, innovatív példáit tárják elé, érdemes lett volna az intermediális elméletek sorába felvenni az előadástörténetek és a színháztudomány területe felől érkező eredményeket is az elmúlt évtizedekből,⁷ amelyek nem csak a mozgóképek felől tették volna kutathatóvá a jelenlét játékaikat, hanem még inkább bekapcsol(hat)ták volna az átmenetiség, a performativitás és az eseményyszerűség tapasztalatát is a vizsgálódásba.

Végezetül a kötet hetedik és tizedik fejezete a korai mozi intézményes és kulturális kontextusát vizsgálja, kitérve a narratív film dominanciájának megágyazó dinamikákra. A hetedik fejezet különösen a mozi nyilvános reprezentációira, a mozi korabeli közönségére, illetve a hazai mozihálózat sajátosságaira koncentrálna. Füzi azt a hipotézist vázolja itt, amely a mozik kulturális státuszának megkérdőjelezését nem a mozi eredendően alacsonyrendű szórakozási formájához köti, hanem a sporadikus korai vetítőhelyeket váltó, nagy befogadóképességű mozik megjelenéséhez, amelyek különböző társadalmi háttérű nézők számára egyszerre tették elérhetővé a mozgóképeket. A mozihoz való hozzáférés széles spektrumát mutatja be a fejezet: az orfeumok, hotelek, kiállítások, vurstlik, kávéházak és tudománynépszerűsítő színházak már a kezdetekben is rendkívül széles közönségre tehetek megszólítani mozgóképvetítéseikkel. Füzi izgalmasan köti össze a mozi tereinek sajátosságait a közönség társadalmi dinamikáival, így a mozira vetített elképzelések kettős mozgását mutatja be: az új vetítőhelyek egyfelől a demokratikusság ígéretszerűségét hirdették, másfelől, ezzel ellentétesen, minduntalan felmerült a mozi polgári konszolidációjának igénye például a cenzúra, az oktatási program és az egész estés játékfilmek bevezetésének gyakorlatain keresztül. Az utolsó fejezet éppen a mozi műsorrendjét érintő változások idejét mutatja be, amikor a vegyes, cserélhető és bármikor látogatható mozgóképműsorokat a hosszabb, fix időpontban játszott narratív fikciós filmek kezdték el felváltani. A fókusz kifejezetten a hazai mozi tömeggyártáshoz való viszonyára, illetve a nemzeti kultúrába való beillesztési kísérleteire kerül, és rámutat a Tom Gunning által attrakciós mozinak nevezett forma háttérbe szorulásának kulturális és társadalmi okaira. Ezt az időszakot a versengő fikciós és narratív eljárások történeteiként vizsgálja a szerző, melyek megelőzték a filmelbeszélés rögzülő konvencióit. De hasonlóképp hangsúlyossá válnak a filmbemutató és a befogadás gyakorlatai, amelyek rámutatnak a korai mozik multimediális eseményszerűségére, ugyanis a mozgó-

⁷ A két legjelentősebb gyűjteményes kötet a témában: *Intermediality in Theatre and Performance*, szerk. Freda CHAPPLE – Chiel KATTENBELT, Rodopi, Amsterdam – New York, 2006.; *Mapping Intermediality in Performance*, szerk. Sarah BAY-CHENG – Chiel KATTENBELT – Andy LAVENDER – Robin NELSON, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2010.

képeken túl a mozigépészek vetítési trükkjei, a narrátorok előadásai, valamint a mozizene élő és rögzített válfajai a nyilvános mozgóképvetítések performatív és teátrális elemeire hívják fel a figyelmet.

A kötet tehát igen komoly hozzájárulás a kultúrtörténetként is értett korai magyar mozgókép-történetek kutatásához. Az 1896 és 1914 közötti vizuális (tömeg)kultúra társadalmi, mediális, intézménytörténeti és esztétikai vizsgálatának szempontjai rávilágítanak a mozi befogadásának és bemutatásának kondícióira, és ez eredményesen mozdítja ki a területet gyakran uraló, pusztán a mozgóképek készítésére szűkített elemzési horizontot. Ezáltal pedig a mozira vetített századfordulós társadalmi képzetek és vágyak egy folyamatos mozgásban lévő észlelési, ábrázolási és viselkedési konvenciórendszerben válnak vizsgálhatóvá. A módszertani tudatossággal felépített kutatás tehát végső soron egy dinamikus, interpretációs mozgékonyaságról tanúskodó archívum egyes elemeit tárja az olvasók elé. Remélve, hogy a kötet megéri a második kiadást is, megemlítem, hogy egy névmutató beékelése nagy mértékben segítette volna a könyvet használó mindenkori kutató munkáját. Füzi Izabella monográfiája összességében azt prezentálja, hogy a korai mozgóképek miként illeszkedtek a korábbi vizuális technológiák, optikai illúziók és látványosságok hagyományaiba, és hogyan ajánlottak fel új vizuális regisztereket bizonyos témák ábrázolásában. Ekképpen pedig olyan eseményalapú vizuális kultúrtörténetet kínál, amelynek további kutatására a kötet (remélhetőleg) még sokakat inspirál a közeljövőben.

(Pompeji, Szeged, 2022. [Apertúra-könyvek])

HOCZA-SZABÓ MARCELL

Konkoly Dániel: *A hang kísértetei. A hangot reprodukáló technikai eszközök és a lírai hang konstellációi a XX. század első harmadának magyar költészetében*

Konkoly Dániel a 20. század első harmadának költészetét a kor új találmányain (fonográf, gramofon, telefon, rádió) és azok hang általi externalizációján („külsővé tételén”) keresztül közelíti meg. Minthogy a vizsgálat által kijelölt korszakban a nyelv anyagságát hangsúlyozó irányzatok radikális példái a történeti avantgárd mozgalmak belül lelhetőek fel, könyvének jelentős része e poétikai teljesítmények szövegyszerű elemzését végzi el. Habár az avantgárd ezen okok miatt mindvégig origó marad, Konkoly vizsgálatainak spektruma a klasszikus és a későmodern költészetfelfogásokra is kiterjed azzal a céllal, hogy a történeti avantgárdot mint e két modernség-szemlélet közti hidat mutassa be. A kötet emiatt az irodalmi korszakok szakadások mentén történő interpretációja helyett a folyamatszerűségként való felfogás mellett áll ki, ami előrevetíti azt az elemzések során is megmutatózó gyakorlatot, melynek során egy-egy modernségaspektushoz tartozó megfigyelést rendel hozzá egy másikhoz, megnevezve azok különbözőségeit és hasonlóságait is. A kötet így nem csak a szövegközpontú elemzések újszerűségével hat, hanem ezeken keresztül egy olyan rendszerszintű gondolkodásmódot vázol fel, amely képes a 20. század első harmadában megjelenő lírai törekvések összességét egyetlen fogalomrendszer köré kiépítve megragadhatóvá tenni.

A monográfia terjedelmes bevezető fejezete a szövegelemzések elméleti hátterét mutatja be, ahol a szerző Jonathan Sterne munkásságára és a hazai irodalomkutatásban is már többek által képviselt, a hangot és annak forrását szétválasztó elemzői attitűdre támaszkodik. A címbeli „hang kísértetei” kifejezés jól mutatja, hogy a hang nem csak mint az egyes technológiai eszközök által kibocsátott és annak hatásait a korabeli lírában jelentkező okozatokhoz besoroló produktum jelenik meg, hanem a kötet értelmezői rendszerének alapjaként. A hangot „az érzékszervek vagy a médiumok által előállított fantomjaival” (11.), azaz a reprodukációs eszközök által keltett értelmezéssel együtt érzékeljük. Így tehát kultúrtechnikai genealógiában áll, hiszen a technikai médiumokon keresztül nyilatkozik meg, és nem áll belső viszonyban a megszólalóval. A bevezető szerint a vizsgált költemények kiemelt részletei arról fognak tanúskodni, hogy akadályba ütközik a szubjektum ráhatása az általa használt nyelvre, mert a szemiotikai viszony a jelölő és a jelölt között általában konvencionális, és az

„értelemmel, jelentéssel (Bedeutung) ellátott jel nem eseményszerű” (22.), ami az ismételhetségi miatt a gondolat tényleges kifejezhetőségének gátja.

A következőkben emiatt a történeti avantgárd deszemiótizációja, vagyis a nyelvi jelrendszer konvencionális működése helyett az ezt felszámoló eljárás kerül előtérbe. A hang fantomjai és a nyelv deszemiótizációja egyazon mechanizmus különböző aspektusaiként tűnnek ki, amelyhez a könyv szerint a magyar irodalomban többek közt Kassák Lajos számozott költeményei szolgálhatnak mintául. Kassák alkotásmódjának alapjait Konkoly a magyar avantgárd esztétikai-ideológiai, dezanthropomorfizációs, valamint technokulturális vonatkozásaira vezeti vissza. Esztétikai-ideológiai szempontból már az elemzés elején rámutat a magyar avantgárd látszólagos belső ellentmondására munka és az agitatív költészet viszonyában, miszerint a költői nyelv deszemiótizációs törekvése és az agitatív tartalom ellentétes törekvés, mivel a jelölő és jelölt közti viszony felborításával a tartalom elveszne a forma hangsúlyában. Konkoly e paradoxont Kulcsár Szabó Ernő gondolatmenetével oldja fel, aki szerint „a deszemiótizált mű nem tesz különbséget nyelvi és nyelven kívüli között” (53.), vagyis az avantgárd mű a legalkalmasabb az ideológiai gondolatok közlésére, mivel úgy képes bevonni valóságreferenciákat, hogy azok nem feszítik szét a mű poétikai eszköztárát. Konkoly érvelésében viszont az avantgárd mű és az agitáció harmóniája nem feltétlenül társul közérthetőséggel, ugyanis „az olvasó társalkotóvá emelése elengedhetetlenül kibillenti a nyelvet az üzenetet maradéktalanul továbbító instrumentum szerepéből” (55.), mivel a szöveg természetszerűleg megkíván egy bizonyos műveltségi szinttel rendelkező olvasót.

A közérthetőség problémakörének tárgyalása helyett a kassáki avantgárd versalkotás említett vonatkozásait feltárva, a hang externalizációjával kapcsolatos konkrét szöveghelyekkel példázza a kötet a költemények egyedi hangzóságát. A vizsgálat során az agitatív funkciónak köszönhetően a munka nem csak mint mozgósító jellegű és a baloldali értékrendben kitüntetett fogalom lesz hangsúlyos, hanem mint visszavisszatérő motivikus jelentésfunkcióval bíró versszerző elem. A fejezetben így kerülnek középpontba a számozott költeményekben szereplő gramofon („költők torkából horgásszátok hát ki a gramofonokat”) és a cérnaszál („Simon Jolán elsőrangú dadaista színésznő s torkából már néha sikerül kihúzni a tragikus cérnaszálat”) költői képei, amelyek a dezanthropomorfizációs és a technokulturális meghatározottság felől egyszerre jelentékenyek. A két verssor elkülönített értelmezése által az elemzés az ember immanens részévé váló tárgy és az azon keresztül externalizálódó hang természetét kutatja. A felvázolt relációkban viszont Konkoly szerint az emberi megszólalás hangja nemcsak valamiféle belső tartalom közvetítéséként értendő: „A hang forrása-ként megnevezett és humán eredetét feledtető technikai eszközök (gramofon, 22. sz. költemény) az emberbe implantálva jelennek meg, vagy éppen fordítva, az ember jelenik meg a gépbe ágyazva (sípláda, 11. sz. költemény)” (62.). Az avantgárd vonatkozások kibontása azonban a két idézett verssor összehasonlítása révén válik a vizsgálati koncepció példájává. Az alapvető különbség az elemzés szerint az auditív és a vizuális jegyek összevetésében mutatkozik meg, hiszen míg a cérnaszál motívumában a hang fantomjellege testesül meg, addig a gramofon képében a költők torkának

említésével a hang eredete is megjelenik mint gépi produktum, azaz a korábban említett tézist erősítve a hang interpretációját már eleve determinálja az azt feltételező, közbeeső médium természete.

Hasonló technikára tapint rá a szerző Simon Jolán szavatait elemezve is. Az „avantgárd papnő” előadásairól nem maradt fenn ugyan felvétel, viszont a szöveg által idézett korabeli beszámolókból kiderül, hogy rendszerint fejhangon szavalt. Az elemzés további része ebből kiindulva egyeztetni az avantgárd szövegekre jellemző, deszermiotizációs eljárással a fejhang éppen ezt megszüntető értelmezhetőségét. A fejhang Konkoly értelmezésében nemcsak az egyéni hangszín és megszólalásmód elfedését, hanem a hang „túlvilágiságát” vagy fantomjellegét is szolgálhatja, mivel alkalmazása közben épp a beszélő szubjektumának megmutatkozása sérül. A vizsgálat következtetése szerint az avantgárd versek ezen előadásmódja egyrészt az egyén kollektívába való beolvadását érzékelteti, másrészt pedig az avantgárd versek gyakorta személytelen és a nyelvet anyagszerűségében megragadó felfogására reflektál. A fejhang és az avantgárd alkotás ezen összejátszatásában Konkoly az üzenet legpontosabb átadásának lehetőségét látja, amely visszautal arra a korábbi tézisére, miszerint az avantgárd mű a legalkalmasabb az agitatív művészet megteremtésére. A fejhangon megszólaltatott szöveg másik vonatkozása az önreflexió, amely a tanulmány szerint a nézőt folyamatosan arra emlékezteti, hogy előadást hall, hasonlóan ahhoz, amit olvasás közben is tapasztal, hiszen a szöveg „hangot és ezzel együtt arcot ad a távollévőnek vagy az elhunytak” (112.).

A következő fejezet ezzel összefüggésben vet számot József Attila *Elégia* című versét értelmezve a lírai én hangjának idegenségével és Babits Mihály *Haláltánc* című költeményének „túlvilágiságával” is. József Attila későmodern líráját a személyesség látszatának hang általi kijátszásaként vizsgálja az önmegszólító vers fogalmának keretein belül. Az elemzés szerint az *Elégia* a lírai én személytelenségre mutat rá, és nemcsak a szubjektum tájleírásban kifejezett érzelmeit vagy a táj szöveggé válását közvetíti, hanem a táj másságán, idegenségén, „másikként” való feltételezésén keresztül a szubjektum saját magához történő hozzáférését is lehetővé teszi azáltal, hogy az önmegszólító vers szubjektumának hangja – az előző fejezetek alapvetését továbbgondolva – már eleve egy másik hang, a szöveg önreflexív hangja által képződik meg („Felelj – / innen vagy? / Innen-e [...]”). A tanulmány ezen okból a versben felmerülő deixiseket sem a hang forrásaként interpretálja, hanem csak mint olyan rámutatásokat, amelyek nem egyetlen pontra mutatnak, hanem mindig többre, mivel minden hang eleve magában foglalja más szövegek hangját is. Ezáltal olyan szövegek közötti jelenségként tűnik fel, amely sem a személyességben, sem annak látszatában nem manifesztálódik érintetlenül és teljes egészében, hanem sokkal inkább az egyes versek közti gondolati átjárhatóságban érhető tetten. A Babits-tanulmány kiemelt motívuma a halál, amelynek idegenségét és ennek ellentmondásait a telefonhívás oldja fel. A hang kísértetiessége a telefon megszólalásának és a halál váratlanságának parabolája által szintén egy nem jelenlévő hozzáférhetetlenségét célozza meg, amelyben azonban nem a szövegköziség, hanem a „szövegen-túliség” játszik szerepet. A vers a tanulmány szerint a szubjektum szétbontását viszi véghez, viszont nemcsak a hangot választja le

az énről és a konvencionális működést a nyelvről, hanem a halál felől elgondolt telefonhívással az emberi lét végét „az én tudatának projekciójaként jeleníti meg” (185.), vagyis az ént egy saját hang idegenségeként önmaga tagadása (szétbontása) által egyesíti.

Az utolsó két tanulmány a szövegek központú olvasatok helyett immár a tágabb elméleti diskurzusokat érinti. A szerző a telefon és a rádió irodalmi szövegekben fellelhető funkcióváltozásait kíséri végig számos költő szövegei alapján, elsőként a hangot tároló, majd az időbeli távolságok közötti átjárhatóságot megteremtő, végül pedig a transzcendenssel, az ihlettel való kommunikáció eszközeként ismertetve a két médiumot. Az ihlet fogalma az elemzés során a korábbi vizsgálatokhoz hasonlóan a hang externalizációja és az én integer jellege kapcsán lesz lényeges, amit a fejezet a szürrealista automatikus írás gyakorlata által mutat be érzékletesen. Az elemzés kiemelt versei (Németh Andor *Lovacska*, illetve *Eurydicé útja* című költeményei) a szokványos alkotói eljárásmodot kívánják felszámolni a szövegszervező ént kiiktatni próbáló gyakorlatukkal, viszont Konkoly szerint ezáltal a műben jelentkező „belső világ nem a szubjektum belsőjéhez, hanem a külső dolgokhoz tartozik” (214.). A szerző szerint így a vers nem csak megkettőzi az ént, hanem a tartalmat képes a szubjektumon túl is kifejezni, vagyis ugyanazt a szétbontást végzi el, amit a korábbi fejezetek is taglaltak, viszont olyan ismétlődő motívumok nélkül, mint például a halál, hiszen a probléma már a költemény keletkezés módjába kódolt automatizmusban jelen van. A könyv utolsó fejezete viszont ennél is továbbmegy, ugyanis az eddigiekkel ellentétben nem valamilyen technikai eszközök által elgondolt szubjektumfogalommal dolgozik, hanem az állat felől konstruált énnel. Konkoly a téma rövid biopoétikai és poszthumanista elméleti ismertetője után visszatér a könyvre jellemző szövegek központú olvasatokból kiinduló elemzési gyakorlatra, és a történeti avantgárd korpuszából a ló motívumát választja ki, hogy egy újabb átfogó hangközpontú értelmezésrendszert építsen be eddigi érvelései közé. A fejezet azonban a korábban említett versek újbóli görcső alá vétele helyett Reiter Róbert alkotásait és szubjektumfelfogását helyezi középpontba, és a technikai eszközök helyére került állat fogalmát teszi gondolatmenetének alapulvévé. Reiter versei az állati attribútumokon keresztül írják le a technikait, és az interpretációban a mechanikusságban kifejezett állatiasság kerül hasonló szerepkörbe, mint Kassák korábban idézett verseiben a gépiesség. Konkoly megfigyelései azonban itt nem állnak meg, hiszen érvelése szerint Reiter nem csak a technikait gondolja el az állat felől, hanem az állatot is a technikai felől, ez utóbbira példák az emberi testbe helyezett állatok vagy állati szervek, amelyek a kassáki gramofonhoz hasonlóan működnek.

A kötet egészét tekintve maradnak olyan nyitott kérdések az avantgárd művészet interpretációjával kapcsolatban, amelyek nem fértek bele a könyv alapos és rendszerigényű gondolatmenetébe, mivel e könyv a paradoxitások felszámolásában érdekelt, ami sok esetben éppen ezen alkotások egyediségét, konfliktusosságát függeszti fel. Az izmusok akár egymásnak ellentmondó diskurzusai nem merülnek fel – néhány izmus az említés szintjén sem –, ezért az avantgárd egyes helyeken homogénnek mutatkozik, és a felvázolt korpuszból hiányzik a dadaizmus (Barta Sándor), a futurizmus

(Komját Aladár, György Mátyás) és a konstruktivizmus (Kassák Lajos, József Attila) is. A történeti avantgárdot kutató irodalomtudomány által használt, akár sok évtizedes alapfogalmakat nem éri kritika, pedig a vizsgálat tanulságai akár új fogalmak bevezetését, akár az eddigi fogalmak újradefiniálását is sürgette volna. Habár mindezek csakugyan felróhatóak Konkoly Dániel könyvének, a munka nagy erénye és egyben teljesítménye, hogy a leírt folyamatoknak olykor a magyar avantgárd jelentős részére kiterjesztett értelmezése a diverzitás lehetőségét is meghagyja – s bár fenntartja például a Kassák költészete által dominált narratívát, de több helyen olyan hiánypótló kitekintéssel él, mint Simon Jolán művészete vagy Reiter Róbert költészete. Mindeközben pedig elveti a manifesztumok és az alkotói önmeghatározások skatulyáit, és – az izmusvitákat elkerülve, a különbözőségek erőltetése helyett komplementer logikát alkalmazva – egyazon kérdéskör felől faggatja az eltérő alkotásmódokat, ami az avantgárd irodalom vizsgálata során az egyik legnehezebb feladat.

(FISZ, Budapest, 2022. [Minerva Könyvek])

BUDA ATTILA (szerk.):

„Mije lehetek én önnek?”

Ambrus Zoltán és Jászai Mari levelezése, 1885



RÁCIÓ KIADÓ | Megjelenés ideje: 2023 | Terjedelem: 674 oldal | Bolti ára: 4999 Ft

Ambrus Zoltán a XIX. század végének, a XX. század elejének egyik legjelentősebb prózaírója volt, erős színházi érdeklődéssel, 1917 és 1922 között a Nemzeti Színház igazgatója. Jászai Mari pedig a magyar színháztörténet emlékezetes tragikája, a drámairodalom fontos női szerepeinek megformálója. A kötet 1885-ös levelezésüket és annak utóéletét tartalmazza. Párizsi találkozásukról Jászai később annyit örökített meg emlékirataiban, hogy Londonból fellépését elhalasztva utazott Ambrushoz, aki azt írta neki, megvakult. Valójában Jászai Ambrus után érkezett meg először Párizsba, néhány napot együtt töltöttek, majd áthajózott a Csatornán. Onnan tért vissza másodszer is a francia fővárosba bő két hét múlva, de nem a vakulás miatt, hanem Ambrus hívására. Leveleik érzelmi világukat tükrözik: rokonszenvet és távolságtartást, fellobbanó vágyat és kétkedést, rezignáltságot és féltékenységét. Közel hozzák a színésznőt, aki a magánéletben is szerepeit játssza, és az író, akit nem engednek korábbi tapasztalatai. S Ambrus párizsi tárcái azt is megmutatják, miként lehet egy érzelmi kudarcon túlemelkedni, hogyan teremt a személyes veszteségből feloldást az irodalom.

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 Ráció Kiadó nyilatkozata A lírai hang túloldalai című kiadvány kapcsán

A Ráció Kiadó több évtizede jelentet meg színvonalas bölcsészettudományos könyveket, ezért itéli szükségesnek, hogy egy másik kiadó által a nagy nyilvánosság előtt kalózkivadványnak minősített kötet megjelentetése kapcsán megismertesse a saját álláspontját.

A lírai hang túloldalai című sokszerzős tanulmánykötet kiadásával Lőrincz Csongor kereste meg a Rációt, amelynek megjelentetését kiadónk örömmel vállalta részben annak tematikája, részben azért, mert a tanulmányok szerzőinek többségét szoros szálak fűzik hozzánk: évek, évtizedek óta jelentettük és jelentetjük meg könyveiket, tanulmányaikat és az Általuk szerkesztett (adott esetben: sorozat-szerkesztett) tanulmánykötetek sokaságát. Kiadónk a szokásrend alapján pályázott is a kézirattal az NKA legutóbbi kiadói programja keretében. A pozitív döntés után a kiadói ütemtervnek megfelelően kezdetét vette a szöveggondozási folyamat: a szerkesztőktől átvett, a szerzők által készként átadott kéziratok kiadói szerkesztése megtörtént. A szerkesztés után a tördelés is elkészült, ám a szerzőknek kiküldött korrektúraforduló során az egyik szerkesztő informálisan közölte, hogy időközben a munkálatok másik kiadónál is folynak, amelyről ez alkalommal értesültünk *először* egyszersmind fájdalmasan későn! Mivel senki sem szeret feleslegesen dolgozni és pénz költeni, ami különösen igaz a jelenlegi erősen forráshiányos és inflációs időszakra, értelemszerűen a Ráció sem végeztet ilyen munkát akkor, ha tisztában van azzal, hogy a szóban forgó szerkesztő önhatalmúlag, minden korábbi megegyezéstől eltérve időközben mást bízott meg (vagyis megbízott mást is) az általa kezelt kéziratok kiadásával. Kiadónk a szerzők és a szerkesztők részéről a kötet megjelentetéséig semmiféle tiltó nyilatkozatot nem kapott senkitől (a fentebb hivatkozott egyoldalú szerkesztői döntésről tájékoztató e-mailt 2023. február 6-án, immár a kötet megjelenése *után* juttatták el a kiadóvezetőnek).

Mivel a szerzők – a kiadó által tudottan legalábbis – autorizált kéziratát adták át közlésre a kötet szerkesztői, a levonatot a szerzők megkapták, a kiadó az NKA felé vállalt programja szerint megjelentette a kötetet. Hamisítás, csonkítás, értelemzavaró átalakítás nem történt, a szerzőket kár nem érte szellemi termékük tekintetében. A botrányt emlegető nyilatkozattétel persze értelmezhető a kései kiadvány gerillamarketingjeként is. A kiadónak, a kereskedőknek, olvasóknak és kritikusoknak szóló fenyegetéssel szemben azonban teljességgel értetlenül állunk

egy már jó ideje megjelent könyv kapcsán egy pillanatnyilag még meg nem jelent könyv kiadója részéről.

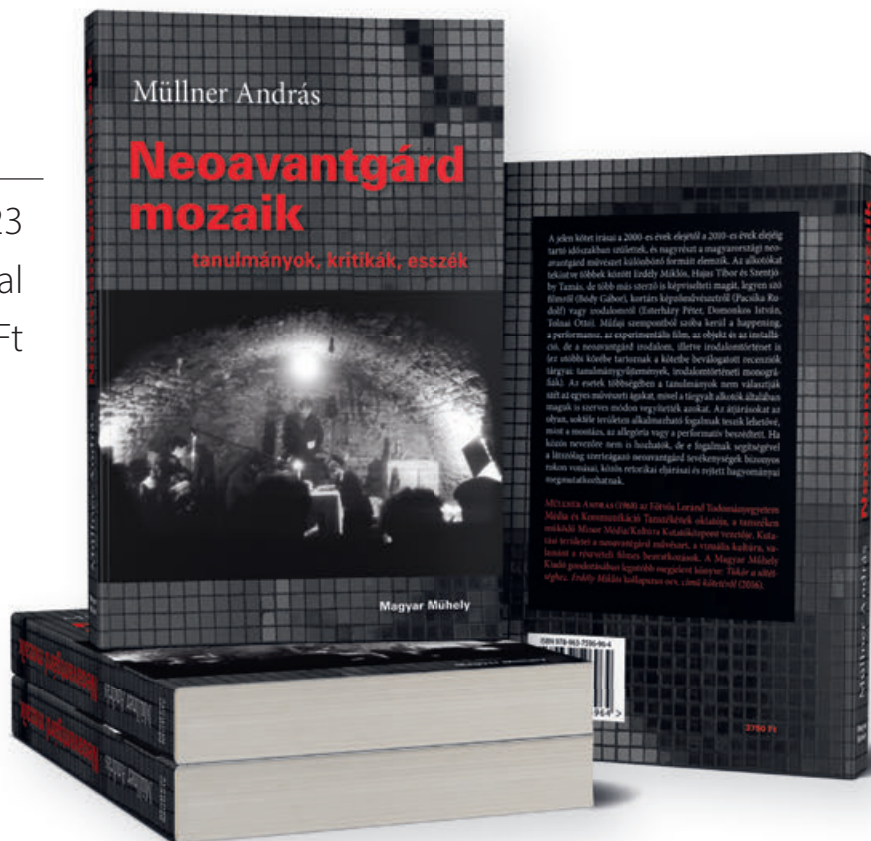
Meglátásunk szerint a hazai kiadói gyakorlat tekintetében rossz irányt nyit meg, ha a szokásrend és a szerzőkkel, szerkesztőkkel való konstruktív, partneri-baráti, de legalábbis civilizált együttműködés helyett a félelem, a bizalmatlanság és az ebből eredő szigorú jogi kötöttségek nyomására a kiadók, a szerzők és a szerkesztők egymás ellenfeleiként és nem partnereiként tekintenek ezentúl egymásra. A könyvkiadás soklépcsős és többszereplős folyamat, amelynek során nem lehet egyoldalú nyilatkozatokkal utólag semmibe venni mások tisztességesen elvégzett munkáját és a korábbi megállapodás alapján zajló munkamenetet.

Reméljük továbbá, hogy ebben a vitáktól szabdalt országban nem az lesz a baj, ha minden nehézség dacára megjelenik egy újabb, sokak számára fontos könyv!

Budapest, 2023. február 28.



2023
380 oldal
3750 Ft



A jelen kötet írásai a 2000-es évek elejétől a 2010-es évek elejéig tartó időszakban születtek, és nagyrészt a magyarországi neoavangárd művészet különböző formáit elemzik. Az alkotókat tekintve többek között Erdély Miklós, Hajas Tibor és Szentjóbó Tamás, de több más szerző is képviselteti magát, legyen szó filmről (Bódy Gábor), kortárs képzőművészetről (Pacsika Rudolf) vagy irodalomról (Esterházy Péter, Domonkos István, Tolnai Ottó). Műfaji szempontból szóba kerül a happening, a performansz, az experimentális film, az objekt és az installáció, de a neoavangárd irodalom, illetve irodalomtörténet is (ez utóbbi körébe tartoznak a kötetbe beválogatott recenziók tárgyai: tanulmánygyűjtemények, irodalomtörténeti monográfiák). Az esetek többségében a tanulmányok nem választják szét az egyes művészeti ágakat, mivel a tárgyalt alkotók általában maguk is szerves módon vegyítették azokat. Az átjárásokat az olyan, sokféle területen alkalmazható fogalmak teszik lehetővé, mint a montázs, az allegória vagy a performatív beszéd. Ha közös nevezőre nem is hozhatók, de e fogalmak segítségével a látszólag szerteágazó neoavangárd tevékenységek bizonyos rokon vonásai, közös retorikai eljárásai és rejtett hagyományai megmutatkoznak.

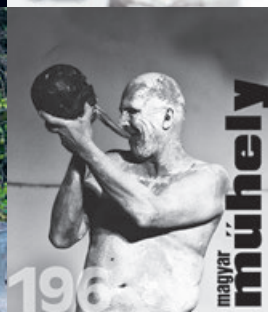
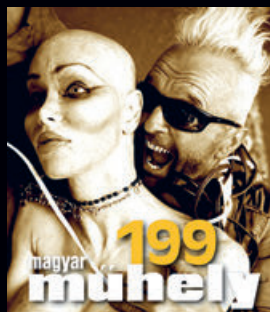
MÜLLNER ANDRÁS (1968) az Eötvös Loránd Tudományegyetem Média és Kommunikáció Tanszékének oktatója, a tanszéken működő Minor Média/Kultúra Kutatóközpont vezetője. Kutatási területei a neoavangárd művészet, a vizuális kultúra, valamint a részvételi filmes beavatkozások. A Magyar Műhely Kiadó gondozásában legutóbb megjelent könyve: *Tükör a sötétséghez. Erdély Miklós kollapszus orv. című kötetéről* (2016).

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a Magyar Műhely Kiadó szerkesztőségében:
1072 Budapest, Akácfa utca 20. • Telefon: 06-1 321-8023



magyar műhely

negyedévente megjelenő
avantgárd folyóirat





Ára: 700 Ft

Előfizetés egy évre (4 szám): 2500 Ft

A Ráció Kiadó gondozásában megjelent a
LIBRA LIBRORUM sorozat 3. kötete

„Egy ember álma”

TANULMÁNYOK ÉS ESSZÉK MÁNDY IVÁNROL

2023, 444 oldal, 3999 Ft



Mándy Iván a töredezettségre fókuszáló szerkesztés, az emlékek kijelölte keret miatt tipikus 20. századi író. A tanulmánykötet arra tesz kísérletet, hogy szövegeinek érvényességét minél több tükör segítségével mutassa meg. A nyolc fejezet a szerző legfontosabb témái, a város, a foci, a játék, a peremlét, a mozi, a gyerekkor és az emlékezés, illetve már ezekből következően is a beskatulyázhatatlanság köré szerveződnek. A negyvenkét szöveg ugyanakkor azt mutatja, hogy a mindig más, de mindig felismerhetően jellegzetes Mándy a gyerekkor Csutak-történeteitől az öregkor *Magukra maradtak*jáig egy életen át olvasható.

A kötet a Mándyról való kritikai gondolkodás történetét is igyekszik bemutatni: azt, ahogyan különböző irodalomelméleti iskolák és korszakok nyelve és fogalomkészlete megragadni próbálta Mándy művészetét.

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